

Identitats de frontera en la narrativa valenciana dels anys setanta. Entre el conflicte estètic i el compromís social

Adolf Piquer Vidal
Universitat Jaume I
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

1. La modernitat dels anys setanta

El debat literari dels anys setanta en territori de llengua catalana se centrava, fonamentalment, en l'opció estètica. En certs moments s'havia plantejat com una dicotomia entre el trencament formal i la necessitat de reflectir el context social i històric (Bou). Ara bé, caldrà fer una sèrie de valoracions que ens porten a concloure alguns punts essencials per a una apreciació historioliterària de detall. Un cas indiscutible és el del paper social de la literatura i dels seus autors en un context amb canvis polítics tan importants. L'estètica volia imposar certa aparença de desvinculació amb la societat; però, com diem, de "certa" aparença:

Ben cert, no hi havia cap mena d'èpica o d'immolació personal en el nostre escol·liment ni àdhuc en el nostre (i el mot té, a hores d'ara, com un ressò impúdic que em fa pujar els colors a les galtes) 'compromís'. (Fabregat, 34)

Creiem, com veurem més endavant, que el nivell de compromís, per damunt d'algunes afirmacions d'autors que en renegaven aparentment, va consolidar l'opció per la llengua com a un grau essencial de la dimensió d'aquest *engagement* fonamental dels escriptors valencians en català.

Una qüestió diferent és allò que hem citat al principi del paràgraf precedent: l'estètica va marcar dues tendències i, si cal precisar, va evolucionar de les primeres divergències a un punt intermedi ja durant els anys vuitanta. De fet, als setanta comença a declinar l'opció realista que havia marcat una línia molt definida durant la dècada precedent, amb la proposta de Castellet-Molas del realisme històric començada a abandonar al Principat (Pons, 9) i poc present al País Valencià si atenem a la mancança singular assenyalada per un famós article de Joan Fuster (Fuster). Com explica Margalida Pons, el mateix Castellet ja havia evolucionat en els seus postulats cap a meitat dels setanta.

En el cas valencià la frontera cronològica havia quedat clarament definida, donat que tota la producció narrativa anterior a 1974 tenia un clar tarannà realista. Els pocs casos de novel·les i reculls de contes amb què comptem eren ben significatius. Posem només uns pocs exemples: Enric Valor amb *L'ambició d'Aleix* (1960), Jordi Valor amb *Lina Morell, un cas apassionant* (1964); Igual i Úbeda amb la seua novel·la històrica de regust romàntic, *Delers de joventut. Tragèdies fernandines* (1964) o Maria Beneyto amb *La dona forta* (1967).

Pel contrari, a la literatura europea del moment ens trobem amb la forta embranzida que havia assolit el *Nouveau roman* o el Grup Tel Quel, que incorporava un grau experimental digne de tenir en compte. D'aquesta manera, la modernitat, com una mena de neoavantguardisme que havia estat apaivagat durant l'etapa posterior al conflicte europeu de 1940-45, va obrir les portes a noves formes de contar.

Aquest canvi estètic, al nostre país, també va estar notablement influït per la recuperació d'una literatura que havia estat gairebé desapareguda des dels anys de la guerra civil espanyola. Podríem citar exemples nombrosos d'aquesta renovació estètica entre els anys

20 i el 1936, tant pel que fa a l'espanyol (Fuentes) com per al català (Iribarren), fonamentalment alineada en un rebuig dels models narratius burgesos.

De fet, podem considerar que una obra com l'*Ulisses* de Joyce, tot i que era coneguda per alguns des de la preguerra i n'existia una traducció feta a Buenos Aires en 1945, no va tindre gran acollida a l'Estat Espanyol fins la publicació de la versió de José María Valverde en 1976. Això no vol dir que no hi haguera coneixement de l'autor irlandés, com bé es comprova en fer un seguiment d'algunes revistes literàries d'àmbit espanyol al llarg dels seixanta, com ara *Destino*. Si ens acostem a determinades tècniques de les emprades per l'autor de Dublín, les veuríem reflectides en obres en espanyol com ara *Tiempo de silencio* de Martín Santos (1961) o *Señas de identidad* de Juan Goytisolo (1966).

Del cas català se n'ha ocupat amb detall Teresa Iribarren, sobretot del coneixement que pogueren tenir-ne autors com ara Rafael Tasis, Foix, Montanyà, Josep Sol, Soldevila, Pla... Fins i tot Josep Pla el va emprar per construir una peculiar teoria política a partir de la traducció de fragments. Del tarannà avatguardista que s'havia oblidat queden els testimonis de l'obra de Trabal, Calders –recuperat com a model literari precisament en aquesta dècada– i molts d'altres. Fins i tot hem d'apuntar els intents surrealistes de Carles Salvador (Piquer 2017). Així podríem explicar com Fabregat, posem per cas, bateja el personatge central de la seua novel·la amb el nom de Lluís Montanyà i Villarroya, un híbrid de cognoms que ens diu molt des de l'òptica historicoliterària (Piquer 1993) pel que té de barreja d'avantguarda i de Renaixença.

La imitació del model trencador va emergir, pel que fa a les lletres valencianes, amb la inclusió esporàdica de paràgrafs que referien el corrent formalment rupturista. Potser destacaríem, pels seus trets joycians, *Coll de Serps* de Ferran Cremades i Arlandis (1978). En aquesta obra, un soldat espera que es compleixi la seua sentència de mort a mans dels seus companys, per haver occit un general. Els records, l'arribada del moment fatal i la revisió de passatges biogràfics s'acumulen amb la intenció de referir tot allò que podria passar per la consciència d'un condemnat per un fet que, políticament, arrela amb el que s'havia esdevingut a Espanya uns pocs anys abans:

[...] diana de cossos també abatuts que foradaran els meus ulls i els meus esguards, però que foradaran també els seus cossos, està preparat el cel i els ocells fugen vers el silenci d'una mar llunyana que encara respira la nuesa de les ones, aquí, malgrat l'afany, altres aus carnívores rodegen el nostre destí, ¡com m'agraden aquestes nits perdudes de gira-gira! [...] la mort del nou general amb l'automàtica del Vicent, no estic segur, la carn és molt dura per a foradar, els meus amics em salvaran d'aquesta nit, d'aquesta tempesta, l'automàtica de Vicent, [...] només hem de triar la nostra terra i l'exili, només hem de triar la víctima, l'amic o l'enemic, aquests murs del manicomi fortifiquen la nostra decisió [...] (Cremades 1978, 106)

El trencament formal en la novel·lística, la consolidació del qual havia estat tallada per la guerra-postguerra i la posterior reinserció dels paràmetres realistes, continuava latent a Europa i va emergir des de finals dels 50 i durant tots els seixanta. Les provatures narratives de Robbe-Grillet i el Grup Tel Quel a França o d'Italo Calvino a Itàlia, per no parlar de l'evolució del real meravellós hispanoamericà, marcaven les tendències de canvi respecte a l'estètica de la postguerra. Els setanta es podrien considerar com el punt de retorn i de consolidació de les modes narratives innovadores a casa nostra. La voluntat de trencament s'agermanava amb d'altres trets que ara anirem presentant.

2. La frontera estètica de la narrativa valenciana dels setanta

Des d'aquests paràmetres, diríem que la dècada dels setanta valencians es va situar entre aquestes dues formes d'escriptura que, en un debat dialèctic molt freqüent en el seu moment, es plantejava com a literatura realista i compromesa enfront de la literatura més experimentalista (Iborra 1978; Salvador/Piquer), entenen –pesem que de manera equívoca– que l'experimentalisme no tenia lligams amb el compromís (Oleza). El cert és que sovint, repassant l'hemeroteca i els debats al respecte, es plantejava la noció de compromís o arrelament com a quelcom proper a la vella dialèctica marxista, al realisme socialista o, en el nostre cas, a l'anomenat realisme històric. L'oposició “simplificada”, en paraules de Jaume Aulet, s'havia gestat per a la poesia al marge de l'ortodoxia marxista de tall luckacsià (Aulet, 38). Els escriptors dels setanta manifestaven la caducitat del model realista (Pons, 9) i potser això encara va justificar una reacció a la contra dels més ortodoxos, que els van qualificar de manca de realisme:

Cap d'aquestes novel·les no practica el realisme (llevat d'*El bou de foc*), ni creu cegament en la possibilitat de reproduir la realitat, però totes elles elaboren una metàfora d'aquesta realitat, un paral·lel fictici ens apropa i, fins i tot en les millors, n'abasta algunes claus. (Oleza, 80-81)

Direm, per tant, que hi ha una primera tria a fer en els narradors valencians del moment: la formal. Segons Oleza, la relació amb la realitat quedava amagada, que no el·ludida. La qüestió de la subversió textual es plantejava, a més, com una postura generacional de trencament que Margalida Pons s'ha encarregat de revisar amb un recull de capítols d'autoria diversa en els quals s'inclouen revisions de textos d'autors valencians. Certament, si una cosa es contrasta en aquest grup d'escriptors, tant valencians, com balears i principatins, és aquest *tour de force* per establir noves formes al teixit narratiu.

Àlex Broch havia utilitzat, per a aquesta opció textualista, el nom de “narrativa dels límits” (Broch 1980). Fins i tot havia inclòs alguns autors valencians dins de la nòmina dels experimentalistes. No debades la distinció entre una literatura de les arrels, molt lligada a la tradició, al món rural i a les formes clàssiques de contar, enfront dels escriptors joves com ara Amadeu Fabregat, Ferran Cremades i Arlandis, Josep Gandia Casimiro o Josep Lluís Seguí que optaven pels textos trencadors, feia visible aquesta partió.

Ens situem, per tant, en la primera frontera, la formal. La divisòria imaginària planteja reptes interessants perquè no sols desplaça la concepció del model tradicional de novel·la, sinó que dissol les fronteres del gènere: drama, lírica i narrativa es confonen en alguns dels texts. Emrem alguns exemples per aclarir-ho: el cas de Gandia Casimiro i la transgressió de la frontera narrativa-teatre amb la recreació de diverses escenes dins del marc de la seua novel·la *Dentadura postissa* (1975). Un altre cas ben evident és el de Josep Lluís Seguí al seu *Espai d'un ritual* (1978), proper en alguns moments a determinades accions teatrals, o amb una mena de divisió versal del text en altres casos.

Es reincorpora, com en un rebot, rabiosa, i em crida:

–“Ho juro!... Et juro que no t'enganyo... Aquesta vegada no t'enganyo... El timbre... Ho juro... Estan a punt de tocar el timbre... Són ací... En aquest moment... En aquest moment, tocant...”

–“Com ho saps?” –interrogo, jo també atordida.

–“Sento olor d'home!” –respon, sense lloc a dubte.

–“A través de les parets?” –el lloc dels dubtes.

–“Ja saps que l'olor no es veu”

–“Ja sé” –reconec. (Gandia, 62)

Fins i tot un text més proper a les fórmules tradicionals, com ara *Ramona Rosbif*, juga amb aquests apunts de teatre que observem en la cita següent. El veïnatge amb allò que seria una escena tipus teatral és evident:

L'alcalde i Greta. La taula parada.

–Sempre arribes tard.

–Quin dinar hi ha?

–A l'hora que arribes... un plat d'arròs gelat. (Isa Tròlec 1976,57)

En el mateix sentit, *Mari Catúfols* (1978) d'Isa Tròlec, desperta les reminiscències avantguardistes amb la inclusió de textos amb format versal, la inserció de cançons, i la tipografia de colors característica dels cal·ligrames dels anys vint.

Això serien només uns exemples de trencament de la concepció espacial del text. La divisió en paràgrafs i la redacció habitual de les novel·les se subvertia amb aquestes codificacions properes als gèneres veïns.

La sorpresa estètica buscada en l'elaboració d'aquests models arribava amb d'altres trencaments de la convenció narrativa. D'una banda, la linialitat temporal es veia sovint sorpresa per anacronies, acronies, el·lipsis i d'altres recursos exeperimentals amb la interrupció de l'ordre lògic de la història, donant pas a un predomini absolut de la discursivitat segons els paràmetres diferencials que establí entre els dos termes Seymour Chatman.

Si anem més enllà, també ocorren coses semblants amb altres elements essencials de la narració. És el cas de les veus narratives. En aquell context, un tret de modernitat era la variació de formes de reportar veus que narraven. Així, el Discurs Indirecte Lliure i els monòlegs interiors com a corrents de consciència, tan agermanats i amb fronteres tan borroses com es vulga (Beltrán Almería), s'inseriren en un joc coral molt habitual en aquest grup de novel·les.

Pensem, per exemple, en *Trossos i mossos* de Rafael Ferrando (1981). En aquesta obra apareixen un seguit de veus que contenen d'una manera absolutament confosa. La narració salta, des de la veu que s'identifica amb una narradora en primera persona, que comparteix el paper de relatora i cedeix la seua veu obrint la reflexió metadiscursiva sobre la creació literària: "La història, d'ara endavant, és tota teua i només teua, Marineta meua, tot i que estarà brodada a cops de tecla de la meua màquina d'escriure" (Ferrando, 26). De manera semblant, la narradora de *Dentadura postissa* passa de l'anonimat a identificar-se com a Jacinta o s'adreça als seus germans com a Maximina en un particular intercanvi de veus al més pur estil dramàtic.

La cosa encara es torna més cargolada en el cas de la novel·la de Fabregat, en la qual s'anuncia un pròleg, que no ho és perquè apareix sota la forma de carta-pròleg a l'editor d'una novel·la, i on la veu narrativa dona dades sobre l'autor de la hipotètica novel·la (Lluís Montanyà) al temps que conta detalls sobre la seua vida, com si foren essencials per entendre les claus interpretatives d'un relat que no apareixerà. És a dir, l'assaig d'aproximació de la veu del narrador, sobre una novel·la que desconexem i que no és, està emmascarat dins de la forma epistolar. Conclusió: tres formes convencionals de discurs de les quals només una seria predominantment narrativa i que, curiosament, no apareix com a text. Tenim davant de nosaltres un doble trencament de la convenció narrativa, perquè no hi apareix una història i el text s'autodenomina "assaig" (més aviat argumentatiu que no pas narratiu). Com a sorpresa final el narrador es descobreix autor i heroi-personatge de la novel·la enviada a un concurs (Iborra 1979, 132).

D'altra banda, en el cas dels destinataris es palesa amb un narratori no identificat explícitament, pot ser com a manifestació reflexiva ("tu" per un "jo" especular), com en

el cas sovintejat a *Rondalla del retorn* de Josep Piera (1978): “Escrius records no viscuts, records d’altra gent, records col·lectius” (Piera, 94); “Han cridat el teu nom com un llamp que retrona i enlluerna la fosca amb màgiques ombres que fan por. T’alces de sobte, esperitat, més recte que un fus esperant la pregunta [...] (Piera, 94); o com a algú indeterminat: “Hi ha una raça especial, escolteu-ho bé, una raça especial, en l’anomenada història de la terra que floreja aquí” (Cremades 1978, 143). D’altres vegades el narratori es va alternant entre la reflexió, la destinació al germà i a la germana, és el cas del text de Gandia: “Sense forçar-te per a res en la teua actuació immediata, em complauria si les meues paraules s’instal·lessin en els teus somnis, Maximina, i fosses conseqüent amb el que aqueixos somnis et dictessin” (Gandia, 7)

En realitat, bona part dels texts citats suara formen part d’un conjunt d’escrius experimentalistes que convivien amb d’altres més propers als modes de narració tradicional. Així, el text de Carmelina Sánchez Cutillas, *Matèria de Bretanya* (1976) es podria posar com a exemple de discurs més convencional. *Els horts* de Martí Domínguez (1972), *Els contes de Els cucs de seda*, de Joan Francesc Mira (1975) i *De la muntanya i de vora mar* de Jordi Valor (1975), *Vides alienes* de Beatriu Civera (1975), els de Miquel Peris i Segarra o els de Bernat Garcia Aparici, *La guerra comença ara* de Josep Rausell (1978) i *Sense la terra promesa* d’Enric Valor (1980) formarien un grup de narracions de caire realista, dominat per estructures convencionals i assequibles al lector mitjà valencià d’aleshores.

Encara hauríem d’afegir alguns texts que introdueixen moderadament tècniques més o menys novel·les en el context literari valencià. Els casos més representatius serien els de Joan Francesc Mira amb el seu *El bou de foc* (1974), Josep Piera amb *Rondalla del retorn* (1978), *Crim de Germania* de Josep Lozano (1980) entre d’altres. D’aquest corrent cal destacar que representaria un punt intermedi entre els dos pols establerts anteriorment. Com la història de la literatura catalana de les darreries de segle XX ha anat mostrant que aquest corrent innovador, que no de trencament absolut, seria el que aniria assumint-se per gran part dels narradors valencians i catalans en les següents dècades (Broch 1985; Piquer 1993 i 1994).

Ara bé, per aprofundir més en la novetat o no novetat de les aportacions narratives del tardofranquisme i de la transició valencianes, caldria plantejar-se si quan al contingut tenen quelcom de canvi radical o acaren temàtiques totalment alienes a la societat del moment. Aquí veuríem si en algun punt el posicionament ideològic dels autors –i dels seus productes narratius per extensió– arrela en qüestions socials que es plantejaren aleshores.

3. La frontera temàtica dels setanta

Saber quines coses es discutien en la societat del moment i quines altres s’inclouen en els textos analitzats serviria de paràmetre per determinar en quin grau hi havia un cert arrelament dels texts en el context. Això establiria si realment el rupturisme formal, considerat pels partidaris d’una novel·la més sociològica com a una fórmula lúdica i evasivista, tenia o no tenia components socials dignes d’esment.

Citem, per donar unes pinzellades ràpides a la temàtica de les novel·les més trencadores, algunes qüestions que formaven part del debat social més viu. La més evident és la qüestió del retrobament amb la llengua i amb la qüestió nacional. Si el fet d’optar pel català en un moment crucial per a la història de la llengua, en què la revindicació d’aquesta formava part de les inquietuds intel·lectuals del progressisme valencià no resulta prou clar, hauríem de sumar algunes pinzellades amb les quals s’evidencia la defensa d’una identitat nacional.

Són, per exemple, els casos de Rafael Ferrando en les seues dues novel·les (*Això diu que era...i Trossos i mossos*); totes dues estableixen un espai de referència de reminis-

cències ben clarament nacionals. En la primera l'espai s'idealitza en convertir-se en una mena de Califòrnia europea, lliure políticament, i convertida en la Meca del cinema del vell continent. En la segona, el crit revolucionari de la Quaranta-maule com a moviment d'alliberament nacional es converteix en un motiu recurrent dins de la narració. El personatge al voltant del qual gira l'obra, Marina Rovell, ens recorda el de la cantant catalana implicada en la reivindicació de la llengua pròpia en la cançó d'aquells anys, que esquitxa tots els seus diàlegs de guions cinematogràfics i literaris intertextualitzats: l'home dibuixat de Sisa, diàlegs de Johnny Guitar, apunts del surrealisme, aportacions de Breton...

En el mateix sentit es podria considerar la posició de Ferran Cremades, el qual explica el següent: “La meua producció literària sempre ha estat acompanyada d’una actitud social –més enllà del fet nacional–, que és crítica i comporta una anàlisi, uns coneixements i alhora una intent constant de renovar formes i sonoritats” (Cremades 2016). També la qüestió nacional esdevé un dels motius centrals que mouen tota la generació que es rememora a *El desig dels dies* de Joan F. Mira (1981). Són casos ben evidents en els quals el compromís sociopolític no es distancia de la renovació formal, s’hi inclou (Piquer 2016).

Però potser una de les coses que caracteritzen les narracions d’aquest període és l’ampliació dels motius socials. Si la novel·la de caire realista i social que havia precedit aquests autors s’havia fixat bàsicament en les diferències de classe i, puntalment, en les de gènere, en aquest corpus estudiat trobem d’altres elements.

Un tema important en el debat social va estar la marginació. De fet, entre els casos de marginació social podríem comptar, aleshores, tot un ventall d’estereotips. El fet que la marginació per qüestió de gènere era ben palesa ja es manifesta en alguna frase que ho evidència com ara el “dones són putes” d’*Espai d’un ritual* de Seguí (1980), en l’actitud de Ramona Robif en contrast amb la dels habitants de la gent del poble matern, en la submissió de la mare de Mari Catúfols i la seua resignació en la dinàmica embaràs-avorament.

Si la perspectiva de la literatura del Principat pel que fa a la temàtica de la feminitat havia aportat, des de la Rodoreda als setanta, alguns noms rellevants com ara Maria Aurèlia Capmany o Montserrat Roig, el fet és que al País Valencià la inquietud feminista no va estar tant present entre els novel·listes. De fet, si en la dècada dels seixanta els noms de dona havien mantingut bona part de les aportacions narratives, pel que fa als setanta els noms de Carmelina Sánchez Cutillas, Isabel-Clara Simó i de Mercè Linyan s’havien sumat als de Maria Beneyto, Beatriu Civera i Maria Ibars.

El fet és que *Vides alienes* de Beatriu Civera (1975), junt amb *Matèria de Bretanya* de Sánchez Cutillas (1975), *És quan miro que hi veig clar* (1979) de Simó i *L’Eros de Picadilly Circus* de Linyan (1971), eren de les poques aportacions femenines valencianes de la dècada. Caldria sumar l’obra de Jordi Valor, *L’etern femení* (1978), com un text que s’aproxima a la qüestió femenina des de l’observació de les desigualtats entre homes i dones, cosa que havia fet ja a la dècada anterior amb *Lina Morell, un cas apassionant* (1964). També podríem esmentar *Ramona Rosbif* d’Isa Tròlec (1976) com a novel·la en què la modernitat d’una dona forastera sorprén el món rural valencià.

De tots els abans citats, alguns contes de Simó i de Civera toquen la problemàtica femenina al si de les relacions familiars i socials. És especialment interessant, quant a la temàtica, l’obra de Linyan per la forma de veure la societat del moment, des de l’òptica que li proporcionava la seua residència a Londres i la perspectiva de modernitat que inclou en reflectir la temàtica de la separació de la parella, les relacions extramatrimonials, el món de les drogues i dels *squatters*. Evidentment, l’obra referia un context molt distant del que vivien la gran majoria de lectors valencians. Tot i les referències al País, l’obra

de Linyan va quedar com un illot de motius en els quals hi ha el gènere acompanyant d'altres elements de modernitat que encara no havien ancorat en una societat relativament endarrerida respecte a les novetats produïdes en l'àmbit anglosaxó. El contrast cultural s'evidencia en fragments com ara el següent:

I dient aquestes paraules em recordava de la meva padrina, que quan em duia agafada de la mà a l'esglesiola del poblet i m'ensenyava a encomanar-me de tot cor a la Mare de Déu del Carme, patrona del poble. Com si la tingués davant dels ulls, coberta amb un mocador al cap; ignorant simple, però tan bona i piadosa. ¿Qui li hauria pogut dir que temps a venir la seva néta es casaria pel civil i amb un heretge? (Linyan, 74).

Això per no parlar de l'acostament a la marginalitat que implicava l'homosexualitat (Ferrando, Fabregat, Lluís Fernández) o tot un conjunt de texts que fan referència al transvestisme, sovint immers en espais semiclandestins. El repte temàtic, com ja havia marcat Terenci Moix en el Principat o Biel Mesquida en les Illes, s'aborda des del textualisme i s'insereix en aquelles novel·les més rupturistes del grup. En el cas de Fabregat, per exemple, amb l'aparició de Na Cunegunda, amant del personatge Lluís Montanyà. També és evident aquesta temàtica en alguna obra d'Isa Tròlec, com ara *Bel i Babel* (1980).

Un altre cas en el qual la marginalitat arriba a manifestar-se és el dels discapacitats o dels malalts mentals. Així, la *Mari Catúfols* d'Isa Tròlec (1977) ens situa en un punt de reflexió en el qual el seu autor, un psiquiatre, s'endinsa en la psicologia d'una dona amb aquesta mena de problemes i s'emmiralla, al seu torn, en la temàtica del suïcidi (Picornell 2007, 342) que ha estat un recurs al llarg de l'obra de l'autor, especialment a *Cabo de Palos* (1979).

Perquè jo,
tota sola,
no gosava tirar-me
pels penya-segats que
evarist
m'havia fet conèixer.
I jo,
tota sola,
no gosava caure dins del
verd malaquita. (Tròlec 1977, VI-25)

D'altra banda, no cal oblidar que les postures anomenades antipsiquiàtriques van anar fent fortuna durant l'època en la literatura arran de la publicació en 1962 de *One flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey i, sobretot, de l'adaptació cinematogràfica en 1975, protagonitzada per Jack Nicholson. La novel·la *Coll de Serps* suma aquesta visió del centre psiquiàtric i de la presó com a element de repressió. Joan B. Mengual (Isa Tròlec) es va ocupar de l'antipsiquiatria en els grafits en algunes publicacions, també va col·laborar en la revista *Los marginados*.

Les marginalitats, fora de les fronteres de la societat benestant i burgesa de l'època, plantegen aquest punt en què la literatura es va proposar transgredir, des de la temàtica, allò que els models canònics d'etapes anteriors havien abordat amb pors o amb implícits. Els texts dels autors dels setanta s'acaren i fan explícites les temàtiques que fins en aquell punt podien correspondre's amb els submons, un context en el qual entraria també el to bohemí de la figura de l'autor, en els límits d'un tipus de vida convencional. Si fem una

comparació, podríem reviuire les descripcions i l'estètica barcelonina reflectida per Pau Malvido i la València que retrata Víctor Mansanet.

La permeabilitat del context en les obres, evidentment, forma part d'una inèrcia en la qual la mort del dictador havia permès, finalment, que les referències de tipus explícit no foren reprimides per part del règim polític que tot just acabava de caducar. Pel que fa a l'homosexualitat, el transvestisme i la transexualitat, cal tindre en compte la importància del cinema sobre tota aquesta generació, caldria recuperar alguns antecedents en Passolini o, en clau espanyola, Jaime de Armiñán i el seu *Mi querida señorita* (1972). També caldria considerar l'impacte de determinades figures, com ara J. Ocaña, en aquells ambients (Picornell 2010)

I li feia de partner una mena de travesti, d'aparença animalítica i proteïforme, d'una alçaria fora de categoria que entrava i sortia a tot córrer de la cambra, i amb una tal mutació de presències i de disfresses que mai no em fou possible d'esbrinar quina esotèrica vitalitat alenava al davall d'aquell amuntegament concèntric de fatxes (sic) (Fabregat, 157).

La mateixa línia és la seguida per Lluís Fernández i les concomitàncies passolinianes de la violència i del sexe en les cartes que un grup d'amics li envien a Aureli Santonja (Oller). La iconoclàstia de l'homosexualitat d'un capellà, o les pràctiques explícites que es relaten col·locarien el text com a referència de la literatura eròtica d'aquesta orientació, o pornogràfica, com la va qualificar Dolores Oller.

Aquests motius trencadors són, en bona mesura, producte de la necessitat d'abordar els tabús que s'havien generat durant els primers anys de la dècada. Mentre que a la resta d'Europa (i Estats Units, òbviament) es respirava un clima de llibertats i d'alliberament de tota mena, la cultura del tardofranquisme continuava considerant-se opressora i carrinclona. D'ací que les alternatives del que es va anomenar cultures *underground*, o contracultures, van aparèixer primer en la societat i més tard en la literatura.

4. Les fronteres de la cultura: la contracultura

Des de l'obertura, en 1969, del bar *Capsa 13* amb Rafael Ferrando i Lluís Fernández com a artífex d'aquell local dinamitzador dels models aleshores anomenats "contraculturals" (Mansanet), un grup d'escriptors locals, relacionats amb l'admiració pel cinema contemporani, per les noves formes plàstiques, per la música europea coetània i pel jazz, passant per d'altres locals de l'època com ara aquell espai que evoca Cabrera Infante anomenat *Tres tristes tigres*, s'establí quelcom semblant a una *gauche divine* valenciana, amb relacions amb els escriptors del Principat.

La interrelació entre Barcelona i València encara es va substanciar més amb les anades i vingudes dels nostres escriptors i artistes. El cas de Fernández, establint-se temporalment a Barcelona, seguint les passes que havien fet altres com ara Raimon i Ovidi Montllor, dona idea de la relació cultural entre el Principat, les Illes i el País Valencià. Pel que fa a la literatura, les publicacions en què participaven autors d'una banda i de l'altra de l'esfera lingüística també evidència aquests lligams estrets.

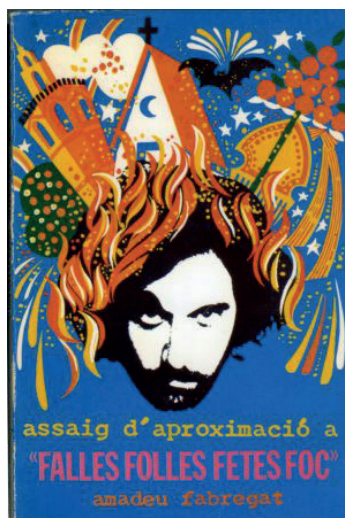
Només cal donar una ullada a les revistes del moment, com ara *Gorg*, *Lletra de canvi*, *Cairell*, *L'espill*... la presència de Maria Aurèlia Capmany, Terenci Moix, Gonçal Castelló o Joan Fuster en el panorama cultural d'aquestes, al costat de joves com ara Ventura Melià, Fabregat. El cas d'Isabel-Clara Simó a *Canigó* amb Xavier Dalfó va servir per mantenir una estreta col·laboració cultural entre les dues esferes. S'hi podrien afegir d'altres més alternatives com *Ajoblanco*, ...

Tot això mostra una barreja de models molt interessant des del punt de vista històric. Només fer un seguiment dels articles de crítica literària escrits per Fabregat a propòsit d'obres de Terenci Moix, o de Maria Aurèlia Capmany ja donen una idea de la fluïdesa de les relacions culturals entre l'esfera valenciana i la barcelonina. Caldria afegir la presència del món valencià als papers del Principat, principalment a *Serra d'or* i *Canigó*. Això ens situa davant d'un panorama de reivindicació nacional esperonat per Fuster i seguit per tot un corrent social i polític situat en el progressisme del seu temps. De fet, la mateixa revista *L'espill*, un dels eixos del reviscolament de la intel·lectualitat local, havia estat engegada per Joan Fuster i Ernest Lluch.

Pel que fa a la injecció de modernitat que es vivia a la ciutat, caldria comptar amb l'influx de l'estètica de procedència anglosaxona, també francòfona. De fet, molta de la gent que passava per la ciutat de València, pel barri del Carme concretament, feien escala en el seu pelegrinatge cap a Eivissa en uns anys en què el fenomen *hippie* s'havia traslladat a l'illa (Vid. Salcedo). Aquesta articulació del domini lingüístic en clau de relacions coetànies, mantenia subjacent la qüestió identitària de la llengua i de la història. De fet, un text aparentment "desarrelat" com ara la proposta de Fabregat manifesta aquesta visió d'una història unitària dels territoris:

I en dir nostra, bé que ho saps, me'n surto dels límits estrets de la Ciutat, salto cledes i camps i avanço mar endins, i voldria, creu-me, fer-me escuma, i arribar a la teva illa, i enlairar-me, també, nord enllà, per sobre tant de riu dessecat, creuar el riu que encara duu aigua i abastar amb l'esguard tots els turons, i xisclar, xisclar ben fort per la nostra Història trencada. (Fabregat, 71)

És a dir, més enllà de les postures ortodoxes que poguessin haver objectat poc compromís social en l'anomenada "narrativa dels límits", allò que observem és que el fet de l'opció lingüística, d'entrada, ja recorria un camí de reivindicació. Ara bé, d'altra banda hi havia l'opció iconoclasta marcada pels desigs revolucionaris i de canvi dràstic que incorporaven una estètica de caire neoavantguardista i renovadora fins i tot en les estètiques personals, properes al hippisme. Caldria recuperar, per exemple, fotografies de l'època en què l'estètica personal de cabell, barba i indumentària d'alguns dels escriptors ens resultaria interessant a l'hora de reviure aquells moments.



Coberta de l'obra de Fabregat, *Assaig d'aproximació a 'Falles Folles Fetes Foc'*. S'hi reproduceix una imatge de l'autor.

Sota el paraigua del que es va anomenar contracultura es produïa una mena de texts que es manifestaven, per la seua sola manera d'estar construïts, subculturals o contraculturals; fins i tot rebutjant el terme "avantguardistes" de manera explícita. És a dir, eren un producte voluntàriament elaborat amb la intenció de rebutjar les formes convencionals de narració per a ésser consumits pel grup que vivia al marge d'una cultura oficial. Fry, Alexander i Fry (540) han incidit en aquesta idea que procedeix de Goffman i de com s'administra la identitat amb la construcció d'una imatge externa, voluntàriament nova en tot i no convencional.

En allò que afecta al grup d'escriptors que ens ocupa, es tractaria precisament d'aquesta idea de marginalitat volguda, situant-se fora de la forma de vestir, de viure, d'estimar i d'escriure. La qüestió, ara, és saber si la cosa es feia extensible a tots els escriptors valencians dels setanta, i saber com va ser la seua evolució al llarg de la dècada, fins a quin punt va influir en la següent.

5. La frontera cronològica

Justament en finalitzar la dècada tenim dues obres indicàries de com havia evolucionat el gènere narratiu. *Crim de germania* (1980) de Josep Lozano, jugava amb diverses menes de text: de la prosa poètica o de la transtextualització d'unes preteses fitxes policials, o a la incorporació del relat fantàstic en algun dels contes del seu llibre. El pròleg que li va dedicar Pere Calders era indicatiu de com s'havia assumit el món meravellós o neofantàstic que després de la guerra havia desaparegut d'una manera gairebé absoluta, si exceptuem casos com ara el mateix Calders i Joan Perucho. L'influx del real-meravellós s'havia deixat notar en els anys anteriors a tota la literatura europea i havia tingut èxit en els contes. Als vuitanta ja es va endinsar de manera efectiva en la narrativa llarga. Un exemple valencià ens el serveix Joan M. Monjo i el seu *Ducat d'ombres* (1982), viva mostra de la narrativa de caire fantàstic.

D'altra banda, la tercera de les obres de creació de Joan Francesc Mira, *El desig dels dies* (1981), marcava una fita perquè significava un salt considerable (i excepcional) en el nivell d'innovació textual d'aquest autor. La novel·la s'estructurava en dos meitats de dotze capítols –el cicle solar– en la qual l'oralitat (enregistrament amb cinta magnetofònica) fa memòria del que havia estat la generació dels activistes valencians de la cultura i de la política en el període dels 60 als 80. És a dir, era una mena d'acta de vivències de tota la generació convenientment presentada amb un seguit de digressions monologades i presumptament transcrits de la cinta.

Amb aquests dos exemples volem mostrar com el textualisme (Mira en aquest cas) no es va acabar amb la dècada dels setanta, sinó que va continuar amb algunes altres obres de Seguí, de Ferrando, de Carles Decors, Boro Miralles, Isa Tròlec, i que els models rupturistes van continuar penetrant en els vuitanta, tot i que apagant-se progressivament.

Si continuem en els canvis que es donaren en els darrers setanta, també cal tindre en compte una novel·la que estava molt propera al gènere d'intriga polític, com ara *Tots els jocs de tots els jugadors* (1981), de Joan Oleza, es convertia en un punt d'inflexió per a la novel·la d'indagació. Als pocs anys va ser la tendència policiaca de Seguí/Torrent amb *La gola del llop* (1983) el que acabaria de marcar una nova línia. Això per no parlar de l'evolució en aquest sentit del segon dels autors, Torrent, i la seua trajectòria posterior, sobradament coneguda.

La diversificació temàtica es faria extensible a d'altres terrenys o subgèneres narratius, com ara l'eròtic. De fet, la novel·la de Seguí *Diari de bordell* (1978) va contribuir a engreixar la llista de publicacions de la col·lecció La Sonrisa Vertical. *Crim de Germania* va esdevenir pionera de la represa dels texts de recuperació històrica junt amb d'altres

com ara *La regina de la pobla de les fembres peccadrius* (1980) de Ferran Cremades i Arlandis, ambientada en el bordell de la ciutat de València, al segle XVI.

Com veiem, el canvi dels setanta als vuitanta anava marcant una línia de diversificació temàtica i alhora es va anar perdent l'experimentalisme textual com a tendència general. Mira, que havia partit d'un model modernitzador, però no trencador, amb *El bou de foc*, encara va afegir *Viatge al final del fred* (1983) a una línia d'escriptura contemporània dins d'uns paràmetres que han esdevingut els més freqüentats en les novel·les de l'autor que seguiren.

La manca de continuïtat d'uns –Fabregat, Casimiro, Fernández– i el canvi d'estil d'altres –Seguí, Cremades– va propiciar una evolució quant a les formes que es va decantar per allò que podríem considerar un terme mig en la majoria dels casos. D'aquest moviment pendular que oposava extrems aparents, cabria esmentar les excepcions d'un Enric Valor que, amb *Sense la terra promesa* (1980), es mostraria com un dels texts més ancorats en les fórmules realistes tradicionals i Boro Miralles amb *Sandvitx de fil-en-pua* (1981) com a un dels més propers als models iconoclastes dels setanta. Digne de ressenyar és el cas d'Isa Tròlec que amb *Bel i Babel* (1980), *7x7=49* (1984) va marcar un camí molt particular fins a la seua obra pòstuma, *Ploure a la mar* (1995).

Exceptuant-ne aquest darrer, la progressió cronològica va marcar un pas cap a la diversificació, els subgèneres de la novel·la principalment, i l'elaboració de texts més propers a les convencions, sense per això oblidar o abandonar tècniques narratives molt pròpies de la contemporaneïtat. L'alternança de veus, els jocs intertextuals, les anacronies, els jocs amb el discurs reportat, la inclusió d'elements meravellosos, es mantindrien en els texts dels vuitanta i noranta.

6. La convenció historicista

Sobre les primeres qüestions plantejades al nostre article, el compromís o la manca d'aquest en optar per una estètica més trencadora formalment, hem pogut apuntar que el trencament no està barallat amb la ideologia i la militància que bona part dels escriptors estudiats poguessin tindre.

Revisant els corrents, les estètiques, i el posicionament comú envers el que aleshores es podria considerar socialment el progressisme, hauríem de precisar que aquesta catalogació incloïa una diversitat o matisos que conformaven una mena de puzzle de gustos polítics, literaris, musicals, sexuals que dibuixen un mapa ideològic divers, sovint contraris als models doxals (Angenot). Efectivament, la doxa sobre com i de quina manera havia de fer-se novel·la entraria en un ideari susceptible de ser subvertit. D'aquest mode podem entendre que la fragmentació textual que hem analitzat en epígrafs anteriors tindria molt a veure amb enfocaments diversos del context, de la mateixa manera s'havia jugat amb el trencament en altres camps, a partir de la transgressió de fronteres imposades per les formes identitàries provinents del franquisme: heterosexualitat, catolicisme, espanyolisme,...

Per tant, trobem que no es tractava de buscar les antípodes narratives del que precognitzava l'estètica marxista. D'aquella vella dicotomia plantejada pel marxisme de caire ortodox ja en va respondre Robbe-Grillet l'any 1958. L'autor francès reivindicava el trencament formal com una eina revolucionària. Creiem que en aquest sentit molts dels escriptors analitzats esdevingueren militants en la ruptura dels mecanismes convencionals de narració. Només una ullada a les estètiques circumdants en la València i en la Barcelona del seu moment ens dona una idea de la barreja de models que pogueren aportar l'Equip Crónica i Andreu Alfaro en arts plàstiques, la Nova Cançó, el Jazz i el Rock and Roll en música, o el teatre de Brecht al costat del d'Artaud, el cinema americà, l'italià o el francès de la *nouvelle vague*.

El canvi social havia repercutit en una dissolució de les fronteres que els analistes i historiadors havien assajat establir. El trencament de les cotilles imposades a nivell social per la dictadura i totes les seues restriccions va abocar cap a l'alliberament de les formes i dels continguts.

Els setanta són un punt d'alliberament cap a una literatura sense fronteres; una primera efervescència iconoclasta amb totes les convencions que a posteriori va derivar a una escriptura més continguda cap a textos convencionals. La ruptura estètica va ser, també, un mecanisme revolucionari de renúncia als vells models anteriors; considerats petitburgesos i ineficaços sovint. D'ací que les observacions que Robbe-Grillet havia volgut fer per a l'art en França gairebé vint anys abans es podien transportar a la València de 1974-1980. En els vuitanta encara es van mantindre alguns texts experimentalistes, cas Carles Decors, Boro Miralles, Isa Tròlec, l'aportació puntual de Mira amb *El desig dels dies*, l'assumpció del real meravellós amb Lozano i Monjo.

Comptat i debatut, l'eufòria social, política, estètica tot just en l'eixida de la foscor del franquisme va afavorir unes circumstàncies en què la voluntat de canvis radicals es va precipitar per damunt d'altres consideracions, com ara poguessin ser el nivell de preparació dels lectors valencians per a acollir determinats texts.

Des d'un punt de vista de la sociologia escarpitiana de la literatura podríem dir que l'acceptació d'alguns en concret va ser minsa. Van quedar reduïts a un nucli –o guetto, si es vol– del qual n'eren conscients els artistes. El seu sentit de la marginalitat els portava a abocar-se a una construcció textual que estava concebuda com a minoritària, destinada a cercles reduïts. Caldria recordar el nombre de vendes d'alguns dels títols citats per adonar-nos-en.

Pel contrari, el criteri de voler arribar a un ventall més ampli de lectors va fer que una altra mena d'estètica es fonamentés en models realistes, intentés ser propera a l'univers convencional i de coneixements d'un públic que tot just estava començant a alfabetitzar-se en cercles reduïts.

L'evolució de la història, amb una major presència de la llengua en la societat i en la cultura valencianes va marcar un pas important durant la dècada següent en tant que els texts es van diversificar, els estils i els subgèneres van aparèixer com a necessitat de consum en el món escolar i es va voler veure un estatus de la literatura valenciana que pretenia ser normal. Això, de retruc, va afavorir que els assajos textuais quedaren reduïts a unes poques manifestacions sense gaire èxit comercial; pel contrari, la modernització de tècniques narratives i la renovació en temes i noms va produir una expansió comercial durant la dècada següent. Cert és que sense els precedents dels setanta difícilment podríem entendre la continuïtat d'alguns escriptors en els vuitanta.

Obres citades

- Angenot, M. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Aulet, J. “La poesia catalana dels anys seixanta i els diversos usos del realisme.” *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 8 (2000): 33-50.
- Beltrán Almería, L. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Bou, E. (1964-1988). “La literatura actual.” En M. de Riquer, A. Comas & J. Molas eds. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1988. Vol. 11, 355-420.
- Broch, A. *Literatura catalana dels setanta*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- Broch, A. *Literatura catalana, balanç de futur*. Barcelona: El Mall, 1985.
- Casimiro Gandia, J. *Dentadura postissa*. València: Tres i Quatre, 1975.
- Chatman, S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1978.
- Cremades, F. “Bibliografia.” Disponible en Internet: <<http://ferrancremades.es/bibliografia/coll-de-serps/>> [10/03/2018]
- . *Coll de Serps*. Barcelona: Ucronia, 1989 [1978].
- Fabregat, A. *Assaig d'aproximació a 'Falles Folles Fetes Foc'*. València: Tres i Quatre, 1974.
- Ferrando, R. *Trossos i mossos*. València: Tres i Quatre, 1981.
- Fuentes, V. “La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación.” *Romanic Review* 63, 3 (1972): 211-218.
- Fuster, J. “Una carència singular.” *Serra d'or* 149 (1972): 31.
- Fry, V. H., A. Alexander & D. Fry. “Textual Status, the Stigmatized Self and Media Consumption.” *Annals of the International Communications Association* 13, 1 (1990): 519-544.
- Iborra, J. “La generació literària dels setanta: una nova narrativa al País Valencià.” *L'espill* 3 (1979): 130-140.
- . “La nova narrativa al País Valencià.” *Serra d'Or* 222 (1978): 37-39.
- Iribarren, T. “James Joye a Catalunya (1921-1936).” *Els marges* 72 (2004): 21-44.
- Linyan, M. *L'Eros de Picadilly Circus*. Barcelona: El Club dels Novel·listes, 1971.
- Malvido, P. (Pau Maragall Mira). *Nosotros los malditos*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Mansanet, V. *Pols d'estels*. València: La Xara, 1999.
- Mengual, J. B. (Isa Tròlec). *Ramona Rosbif*. València: Tres i Quatre, 1976.
- . *Mari Catúfols*. València: Tres i Quatre, 1977.
- Oleza, J. “La situació actual de la narrativa valenciana. Entre l'autofàgia i la passió de contar.” *Trellat* 4 (1981).
- Oller, D. “L'anarquista nu o vestides de tul i de violència.” *Quaderns Crema* 2 (1979): 97-100.
- Picornell, M. “Isa Tròlec, la veu transvestida.” En M. Pons ed. *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007. 310-349.
- . “¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia.” *Feminismo/s* 16 (2010): 281-304.
- Piera, J. *Rondalla del retorn*. València: Tres i Quatre, 1978.

- Piquer, A. “Una ambientació per a la novel·la valenciana dels setanta.” En V. Salvador & A. Piquer eds. *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*. València: Tres i Quatre, 1992. 5-110.
- . *La narrativa valenciana dels setanta*. València: Universitat de València, 1993.
- . *Aproximació a la narrativa valenciana*. València: Universitat de València, 1994.
- . “Compromís i identitat en la novel·la catalana dels setanta.” En M. Corretger, Montserrat, P. Casanova & V. Salvador eds. *El compromís literari en la modernitat*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili/RMIT University of Melbourne, 2016.
- . “Les identitats narratives de Carles Salvador”. E. Casanova ed. *Carles Salvador: escriptor, gramàtic i mestre*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2017. 412-425.
- Pons, M. ed. *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- Robbe-Grillet, A. “Le monument d'Elsa Triolet, le réalisme socialiste et le nouveau artistique.” *Les Lettres françaises* 8-14 (1958), 1 i 7.
- Salcedo, S. “Hippie i cultura valenciana” *Gorg* 25 (1971): 18-20.
- Salvador, V. & A. Piquer. *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*. València: Tres i Quatre. 1992.
- Seguí i Trobat, G. “Crítica a la religió en *L'adolescent de sal* de Biel Mesquida”. En Pons ed. *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007. 354-380.