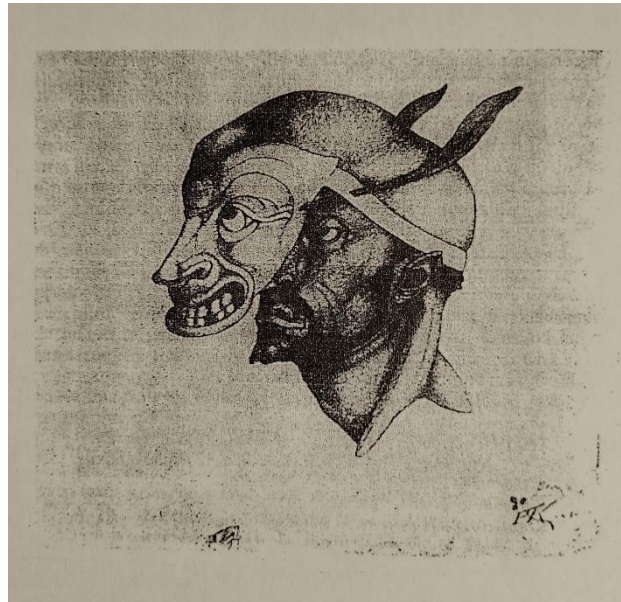


LA MÀSCARA I EL VENTRÍLOC



Josep Mir

LA MÀSCARA I EL VENTRÍLOC

Ficció i realitat en la rebel·lió narrativa.

El cas *Coll de Serps*.



Josep Mir

“Partim de la famosa frase de Nietzsche segons la qual «no hi ha fets, sols interpretacions». Cal recordar que en el context en què l’escriu (un apunt de 1886-1987), Nietzsche afegeix que «açò ja és una interpretació (Auslegung)».

Gianni Vattimo

*“Qui em parla? Qui construeix aquest discurs que
Balla als núvols d’aquesta cambra que s’enfonsa?”*

*Et conec, amic. Sé on t’amagues, drac de flama.
Ets tu, o sóc jo el qui parla? Us done la paraula,
Fruites de l’hivern, o sou vosaltres qui me la doneu?*

Quan em pense em negue: flama i cera.”

Joan Navarro

“La palabra, el logos, es lo universal, lo que expresa la comunidad en lo humano. Y el poeta usa la palabra, no en su forma universal, sino para revelar algo que solamente en él ocurre, en el último fondo de lo universal, que, incluso para Aristóteles, es irracional. Y eso es lo verdaderamente grave. Pues si la palabra es por esencia universal y el poeta la emplea irracionalmente, quiere decir que no hay una comunidad humana no racional, o quiere decir que el poeta está, en tanto que poeta, fuera y al margen de toda comunidad; que la poesía situada dentro de lo inefable, no lo trasciende nunca: que hay tantos lenguajes como poetas...

Maria Zambrano

PREÀMBUL

Inculpatio

Per què recuperar una novel·la que ja no es reedita i el lector empaitat per la immediatesa i encaçat per l'actualitat ja no recorda? Però per què ja no la recorda ningú? Realment, encara té sentit la vida casernària de la lleva? Encara tenen atractiu les peroracions íntimes d'un subjecte que creu en conjunts socials tan dubtosos com els de *generació* o *poble*? Encara ens poden seduir estèticament les alambinades estructures narratives, laberíntiques i embullades, on la lectura esdevé un esforç constant que posa en dubte la intel·ligència racional i emocional del lector? Encara ens podem indignar amb les representacions de l'opressió, de la repressió, de la domesticació i de l'ensinistrament, de la misèria moral d'aquell qui fuig i es contempla insatisfet en la pròpia covardia? Encara podem plantejar l'absolut com a experiència existencial, vital o estètica, o, àdhuc, com a sentit? O, per resumir-ho tot en un demanat, encara té sentit el retorn constant al mite i als orígens, cosa a la qual la contradicció implícita a les tragèdies ens faculta i ens impel·leix?

Encara n'hi haurien més, de demanats —de cap altra cosa no n'estaríem tan ben servits—, però en reportem només un altre, ja que no podem deixar de preguntar-nos si encara hi ha algú que puga tenir interès per les cuites d'un temps periclitat? Si algú ens preguntàs per què fem aquesta *analepsi* vital de tan gran abast, pot provar a respondre'ls ell mateix, qualssevol d'aquests demanats que hem suggerit, els quals, *mutatis mutandis*, són els mateixos que el juny de 1978 —en què datàrem la compra del nostre exemplar— ja ens assaltaven en la lectura de *Coll de Serps*.

I, malgrat tot, han passat els anys i els planys, com passen les mones i els porrats. Tanmateix recordem que ens rebel·làvem —si aquest plural té sentit— perquè no volíem *integrar-nos-hi*. Voluntàriament ens automarginàvem de tantes coses. Recordem, com tan bé ens fa reviure ara mateix la novel·la de Ferran Cremades —quanta ironia en defugir el

realisme!—, que no era un *pathos* moral sinó vital, la rebel·lia. No volíem ser com..., ni fer com... ni semblar com... Però, si restar engolits pel catre casernari, tot llepant-nos-hi les ferides que causa la impotència, com un gos espavordit, no és també una tragèdia, doncs, en tinguérem experiència.

El món ha canviat. O no ha canviat tant, tanmateix. Aleshores volíem la nostra. Ara la gent s'*indigna*. Ara reclamen la part del món que els pertoca, i els en pertoca perquè l'han pagada. Aleshores el jovent que érem encara no havia pagat res, però ens hi prenien la vida. Ara la gent s'enutja perquè la ignoren i la trauen de l'àpat del senyor, i vol que la hi integren, com si la societat no fos el mecanisme mateix de l'exclusió. *Coll de Serps* comença amb una carnestoltada casernària on la soldadesca se'n fot del general, de l'anyell de Déu, de la pròpia misèria sexual, vital, social i política. Sí, però des de l'obscur i infaust cau de la llitera, des de la derrota íntima que es contempla a si mateixa en l'entreson de la desfeta. Nogensmenys, passades les mones i els porrats un hom mateix acaba descobrint i potser acceptant la pròpia condició.

Exculpato

Evidentment, també hi hauria d'haver una raó i una condició acadèmica. Si hem triat la novel·la *Coll de Serps*, de Ferran Cremades i Arlandis, és perquè hem copsat el buit que deixa la producció literària valenciana en català dels darrers quaranta anys en la llicenciatura de Filologia Catalana de la Universitat de València. Durant els cinc anys de formació reglada de la llicenciatura a què ens hi hem sotmès l'aportació literària valenciana, en les condicions que aquesta s'haja produït, al flux general de la literatura catalana contemporània i actual ha estat gairebé ignorada tret potser de les figures canòniques de Fuster i d'Estellés. I, si més no, un fet hauria de fer que ens admiréssim: la dècada dels setanta suposa — tret d'alguna singular però escadussera aportació en dècades anteriors— la *resurrecció* entre valencians, des de la remotíssima publicació de *Tirant lo Blanc*, del gènere novel·lístic. El fet que els valencians estiguéssim narrativament eixorcs i erms durant gairebé cinc-cents anys i que de sobte *algú*, per exemple i entre altres, en un rampell impensat fos capaç de produir dues-centes pàgines d'un *récit* atapeït, exuberant i prolix, és cas d'admirar.

I, tanmateix, ningú no s'admira. Per què? Moltes hauran de ser les raons de tot plegat, i d'algunes en tractarem d'esbrinar en aquest treball. No serà tant, però, el perquè del silenci històric, sinó el del silenci actual dels qui haurien de parlar, allò que ens inquiete. El primer podria explicar-lo les dificultats de la supervivència de la llengua catalana a terres valencianes. El segon, però, no té justificació possible.

D'acord, hi ha el cànon; hi ha també les jerarquies culturals; hi ha la indústria editorial; hi ha la marginalitat regional literària; hi ha l'anèmia cultural i nacional dels valencians; hi ha la sorda i constant repressió de poca intensitat —o de no tan poca!— que anihila la literatura catalana local; hi ha els moviments, els corrents, les tendències i les modes; hi ha fins i tot l'etcètera. Sí, però acadèmicament ni l'etcètera no hauria de justificar res. En la humilíssima voluntat i capacitat que ens anima, el saber acadèmic és el lloc on cal rebel·lar-se contra aquest estat de coses. Així doncs, dedicar les nostres hores a llegir intuïtivament, reflexivament i analíticament *Coll de Serps* i posar per escrit les lectures possibles, és la nostra manera de reivindicar l'atenció que nosaltres mateixos ens devem a nosaltres mateixos.

Històries convergents

La recepció que ha tingut *Coll de Serps* durant el segle XX mostra l'absència d'unanimitat entre els crítics i palesa els diferents *a priori* des dels quals partia cadascun d'ells. No sols no hi trobem coincidències, sinó que, a més a més, cada crític des de la seua posició expressa obertament la seua perplexitat i la seua indeterminació a l'hora d'elaborar un discurs integrat i consistent que abastàs la complexitat i la diferència que la narrativa de Cremades i Arlandis aportava al panorama de la narrativa catalana. El problema, doncs, que enfrontava la crítica no era menor. A parer nostre, *Coll de Serps* posava en greus dificultats els diferents esquemes i conceptes recurrents que feien servir les diferents estratègies crítiques en diferents moments. Així, tant els hereus de la tradició realista i naturalista del dinou, per una banda, reelaborada per l'existencialisme i el marxisme, que veia en la narrativa una eina ideològica d'intervenció en el conflicte social i polític mitjançant una actualització constant dels paradigmes dels grans relats històrics, com l'estructuralisme, per una altra, si més analíticointàctic o si

més semanticista o semiològic, que aspirava a realitzar la racionalització del text tot aïllant la narrativitat de la contingència social i política mitjançant unes premisses indiscutibles i indiscutides —axiomàtiques—, les quals, malgrat la seua aparença, fixaven, però, un concepte de temporalitat coincident amb el dels grans relats historicistes.

Ens centrarem, doncs, en la proposta narratològica, ja que es produeix i és assimilada poc més o menys durant la dècada dels setanta, coetània del procés de formació i elaboració de l'autor i del text de *Coll de Serps*. La narratologia suposa un gran esforç per dotar l'anàlisi dels textos narratius d'unes eines abstractes i universals: formals, les quals tinguessen la capacitat d'investigar la modernitat narrativa en el seu periple des del realisme del dinou fins a les successives subversions de la primera meitat del segle XX. Dues propostes, doncs, fonamenten l'arquitectura narratològica, per una banda, la condició radicalment lingüística del text narratiu, per una altra, la seua condició indefugible de durabilitat, la seua temporalitat intrínseca, car l'escriptura narrativa és una pràctica en el temps que manipula el temps.

La primera premissa simplement cal constatar-la, ja que en el nostre cas no ens plantejarà més problemes que els propis de la seua consideració i integració en la nostra anàlisi. La matèria prima del text és el llenguatge, i aquest, malgrat la transformació que suposa el seu ascens a l'ordre literari, continua essent bàsicament un ús del llenguatge natural, tot i que aquest ús implique la seua modificació en *llenguatge literari*. Pel que ens interessa ara i en la conceptualització que en fa la narratologia, una narració és un relat que *algú* —una veu narrativa— diu. Això ens situa en els àmbits lingüístics i comunicacionals d'un emissor, sense més problemes. Cal assignar, doncs, una funció narrativa a un *agent* de l'enunciació, el qual, al seu torn, en satisfer la funció enunciativa, pot transmetre-la a unes altres veus que la seua mateixa narració pot generar, si la complexitat del text així ho exigeix. Aleshores comptem amb un primer narrador extern a la narració i responsable de l'enunciació del relat que assumeix la direcció del discurs, el qual alhora, ja dins del narrat, podrà introduir tantes d'altres *veus* com calguen per a conformar el relat.

La segona premissa, que implica la temporalitat, és més complexa. Per una part, des del relat estant, el discurs, com a matèria lingüística que n'és, es realitza en el temps. Dir un enunciat té un cost en temps determinat, el qual ve exigit per l'estructura mateixa del llenguatge. Això, però, en el nostre

cas no és problemàtic perquè aqueixa exigència, en ser assumida per la nostra novel·la, és condició indefugible de la lectura de *Coll de Serps*. Allò que resulta conflictiu, tanmateix, per a la comprensió de la nostra novel·la és l'altra dimensió temporal implícita de la narrativitat com ara la relació entre els diferents temps *immaterial*s de la narració. Per una part tenim *el temps del relat*, és a dir, el temps lingüístics (verbals) dels enunciats que permeten avançar o retrocedir en l'exposició de la història narrada. Per una altra part, i en *conflicte*, tenim la presència *axiomàtica* del temps de la història, el qual per definició es considera un temps lineal i progressiu que encadena la successió dels esdeveniments, és a dir, un temps que podríem il·lustrar amb la forma d'un vector amb un origen, una direcció i un termini. El problema, però, no es troba tant en les diferents progressions temporals, del discurs, del relat i de la història, sinó en la condició peremptòria i absoluta del temps de la història i la seua consideració com a trivial i *natural*. No és ací el lloc per a fer un recorregut per les diferents concepcions de la temporalitat: ultrapassaria les nostres capacitats actuals i l'espai i l'objectiu d'aquest escrit. Considerem simplement ara, per a satisfer les nostres finalitats, que el temps de la història que la narratologia axiomatitza no és necessàriament l'única concepció possible i correspon al paradigma d'un període històric concret i determinat: el del desenvolupament de la modernitat occidental. La seua contingència no pot, doncs, barrar el pas a unes altres concepcions possibles de la temporalitat. I aquest és un problema de fons que planteja la lectura de *Coll de Serps*.

La concepció de la unitat de la història com un progrés peremptori i absolut és un principi ideològic concret, que s'enfronta amb altres *dissenys* possibles de la temporalitat. Aquesta concepció vectorial del temps històric —la *fletxa del temps*, que alguna proposta científica troba garantida per la segona llei de la termodinàmica (Prigogine: 1983)— ve imposada per una exigència teleològica de l'esdevenir, la qual ve al seu torn determinada per unes relacions de poder polítiques, econòmiques i culturals concretes. Evidentment, sostreure'ns al paradigma temporal de la modernitat és un esforç titànic, ideològicament i epistemològicament. Tota la nostra existència personal, social, intel·lectual, cultural, ve regida per aquesta representació vectorial de l'esdevenir-se dels successos, amb origen, direcció i finalitat. Qualsevol alteració d'aquest principi de racionalitat racionalista ens desorienta i anorrea la *realitat* del sentit comú que ens

regeix. Ens resulta impossible o molt i molt difícil pensar que no hi haja una de sola història que, a més a més, avance indefectiblement, i avance cap a l'abast de la seua finalitat. La conquesta americana negà la història dels pobles amerindis; la carrera colonialista del capitalisme imperialista, la dels pobles orientals i africans; la globalització nega, fins i tot, la de les mateixes nacions europees adés imperialistes. De fet, d'història, no n'hi ha, sinó els relats que se'n facen o la d'alguna ontologia *creativa* (Jaran: 2019). I aquesta senzilla objecci6 és *in nuce* l'aposta narrativa de *Coll de Serps*.

La Generaci6 dels 70

El concepte historiol6gic de *generaci6 literària* ha perdut a hores d'ara qualsevol rellevància per a la crítica literària catalana. I no sols catalana. El mateix Juan Goytisolo esmolava els ganivets de la seua prosa en el suplement cultural del diari *El País*, "Babelia", de 31 de març de 2021 (pàg. 12), on deia que "Si a ello [el fàcil recurs teòric i taxonòmic als grans cicles cultural abstractes: renaixement, barroc, neoclassicisme, etc.] a~adimos el rutinario comodín generacional, esto es, el agrupamiento de los creadores en funci6n de su edad que borra la individualidad del novelista o poeta respecto a sus coetáneos, la confusi6n originada por dicho esquematismo es todavía mayor." I acabava qualificant de "jibarismo" els resultats d'haver de considerar Goethe, per exemple, un membre destacat de la generaci6 de 1790.

Entre nosaltres, en els relats de la història de la literatura catalana, la utilitat del concepte historiol6gic de generaci6 havia estat ben migrada fins a l'aparici6 o, més ben dit, la producci6 promocional de la Generaci6 dels 70. Tanmateix, Marta Pessarodona, per exemple, ja digué aleshores, quan va ser enquestada per Pi de Cabanyes i per Granells, en el treball de camp fundacional: *La generaci6 literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*, que "no crec en les generacions; perquè sí; em semblen equips de futbol..." (Pi de Cabanyes i Graells, 1971: 111). En termes generals, els autors enquestats es manifestaven amb escepticisme davant de la proposta i no trobaven molts més lligams entre ells que els més marcadament sociol6gics. I això, fins i tot, amb molt poca cohesi6 entre els enquestats. Les preses de posici6 dels agents individuals, dels autors, podem considerar que

no s'havien desenvolupat encara conscientment en els termes de la complexitat de les implicacions sociològiques de l'ofici, però aleshores tampoc no en pressentien cap necessitat o cap exigència objectiva programàtica.

Pierre Bourdieu considera la *vida literària* —i la institució social que se'n deriva— com un camp de forces que interactuen entre si, que lluiten tot anul·lant-se les unes a les altres. Però, al seu torn, el camp literari com un tot està immers per una relació de subordinació en el camp de poder, el qual es troba en el pol dominant de l'espai social. L'experiència d'aquestes relacions socials, però, seria vivíssima en el cas de Joaquim Molas, a qui es refereixen Pi de Cabanyes i Graells en agrair-li els seus consells: “les tothora ben rebudes orientacions del senyor Joaquim Molas” (Pi de Cabanyes i Graells, 1971: 11), en la realització de les enquestes de *La generació literària dels 70*. Així, creiem que cal considerar el fet de l'*oportunitat* de postular una nova generació literària més com una acció tàctica, dins d'una estratègia per reconduir el discurs de la crítica catalana després de la irresolució del projecte de moviment literari presentat com a realisme històric o realisme compromès, que com la immanència o el sorgiment d'una contestació o un conflicte obert, antitètic, amb els escriptors establerts o consolidats. Pierre Bourdieu caracteritza el *conflicte literari* en els termes d'aquelles accions conscients i determinades que implementen

Las estrategias de los agentes y de las Instituciones inscritos en las luchas literarias, es decir, sus *tomas de posición* (específicas, es decir, estilísticas, por ejemplo, o no específicas, políticas, éticas, etc.), [les quals] dependen de la posición que ocupen en la estructura del campo, es decir, en la distribución del capital simbólico específico, institucionalizado o no (reconocimiento interno o notoriedad externa) y que, por mediación de las disposiciones constitutivas de sus *habitus* (y relativamente autónomas en relación con la posición), les impulsa ya sea a conservar ya sea a transformar la estructura de esta distribución, por lo tanto a perpetuar las reglas de juego en vigor o a subvertirlas.” (Bourdieu, 2007: 63-64)

Així doncs, el sorgiment d'una generació literària és simplement una d'aquestes estratègies conjuminades per a intervenir les regles de joc del

camp literari. L'èxit que obtingué aquesta etiqueta de *Generació dels 70*, però, cal atribuir-lo a la seua novetat dins del camp de la literatura catalana. *Generació*, com a nom propi per a un moviment, corrent o tendència literària no havia estat fet servir encara ni dins del relat històric ni del discurs crític de la literatura nostrada. En altres camps o tradicions literàries, tanmateix, havia esdevingut al llarg del segle XX un lloc comú: *Beat Generation*, *Lost Generation*, *Generación del 98*, *Generación del 27...*, per exemple, les quals responen, des de diferents agents o institucions, des dels mateixos autors o des de la crítica, a les lluites pel «capital simbòlic» que es plantegen al si dels seus camps literaris particulars.

Les eines pràctiques, tanmateix, tenen sempre bona acollida. Així, era útil i fàcil de fer-la servir; tallava, a més a més, en dues parts l'evolució de l'actualitat literària catalana d'aleshores, i recollia l'evidència de la diferència del jovent respecte de les grans figures canòniques del segle XX. No obstant això, la caracterització intensional del concepte que es féu no recollia sinó molt superficialment l'abast de la inflexió social, econòmica, política i cultural que experimentaven les societats del diferents territoris i, per tant, la literatura com una institució social més dels Països Catalans. Amb la perspectiva dels anys transcorreguts, però, cal modificar la comprensió de les condicions de tot plegat. La crítica literària també ho ha fet i ha posat el concepte *Generació dels 70* sota recel. La crítica del segle XXI no el troba adequat per a explicar l'evolució de la literatura catalana des d'aleshores ençà: el concepte de *generació literària*, en els termes en què la historiologia el defineix, no pot abastar l'esdevenir de la literatura catalana del període ni les pràctiques d'escriptura desenvolupades. Si ens fixem en les consideracions que fa algun crític actual, podrem comprendre les raons de l'avversió teòrica i pràctica que genera el concepte. Deixem-ho, per exemple, on ho duu Jordi Marrugat quan critica Àlex Broch:

Broch constata la crisi en què havien entrat el funcionament de la cultura moderna i els seus metarelats. Però ho considerava un canvi en un «factor extern» (pàg. 188) a l'art, una crisi d'idees que podia generar nous moviments, un nou esperit d'època. Avui sabem que la realitat fou una altra: la crisi del marxisme era un símptoma de la crisi dels grans relats, de la modernitat il·lustrada que pretenia parlar amb veu unificadora. L'augment de producció, la fragmentació, el

pluralisme, l'acceptació de les veus altres, es revelaren fets amb conseqüències immenses no només en l'àmbit de les idees, sinó també en la de la pràctica artística: totes les veus literàries passaven a ser igualment vàlides i quedaven automàticament legitimades pel simple fet d'existir. Per això podien ser infinitament i cadascuna insubstituïble. Cap poeta podia parlar per cap poeta o ciutadà. Per tant, cap escriptor podia erigir-se en representant de la seva generació. (Marrugat, 2013: 35)

En el nostre cas, un escriptor com Ferran Cremades esdevé molt més difícil encara de fer encabir en un possible *moviment* generacional. De fet, ni l'autor ni la seua obra, *Coll de Serps*, satisfà amb un mínim de completesa les notes intensionals de la definició de la pretesa *generació* que fixà Àlex Broch (Broch, 1991: 50,73), el qual esdevingué a la fi preceptor i promotor de la marca. Tant personalment com per la seua condició valenciana, la situació de Cremades i Arlandis podem considerar-la aleshores, als anys setanta del segle passat, com a perifèrica dins del camp literari català; no obstant això, la seua *presa de posició específica*, en el sentit de Bourdieu, és la característica d'un agent individual, d'un autor que és conscient dels termes en què està plantejada la lluita al si del camp literari i, més en general, al si del camp de poder. La subversió practicada en *Coll de Serps*, doncs, estigué per ella mateixa la veritable pràctica d'una estratègia de transformació de les relacions de força al si del camp i no tant l'adscripció al discurs d'una pretesa generació arbitrada des de Barcelona, amb la qual Ferran Cremades no podia tenir aleshores ni massa ni poca sintonia.

Malgrat tot, el concepte que vegem emergir en *Coll de Serps* no té res a veure amb tot açò. Potser podríem considerar que Ferran Cremades en faça un ús, del concepte de generació, a repeu de l'èxit i la difusió que tingué; però la veu en primera persona del plural del narrador primer no té res a veure amb el concepte historiològic de *generació literària*. La nostra opinió és que el concepte de generació cremadesià, sense perdre necessàriament de vista una possible referència al moment històric que hom vivia aleshores, té un sentit més, literalment, unificador. Ultra totes les contingències que l'autor, fill de la seua època, viu i copsa, l'ús de «generació» en *Coll de Serps* té el valor de la renovació epocal que el jovent del final de la dictadura franquista vol i exigeix al si d'aquella societat. Gianni Vattimo considera, en

els termes teòrics de la filosofia, aquesta qüestió quan reflexiona sobre l'exercici del poder polític a partir de l'autoritat de les veritats i dogmes instaurats:

Por esto a quien afirme —como Nietzsche i la hermenèutica radical— que «no hay hechos, solo interpretaciones», se le considera un terrorista. Y quizá, efectivamente lo es: es un rebelde que se rebela contra toda pretensión de estabilidad y legitimidad del orden existente, y reivindica el derecho a que se instituyan nuevos órdenes fundados sólo en la voluntad común. (Vattimo, 2013: 186)

Que això, en el context històric en què es redactà *Coll de Serps...* Evidentment. Però l'ús del mot «generació» que fa Cremades és, doncs, d'aquest *altre* abast més necessari, si hem de comprendre la seua novel·la en tot el seu poder semàntic. Ja hem dit alguna cosa de la pluralitat de sentits del concepte d'*història* en *Coll de Serps*; així, en aquesta polifonia de relats —individuals, històrics i mítics— de la Història: de les històries en plural, és on cal situar la «generació» cremadesiana com a pràctica hermenèutica radical que textualitza una interpretació alternativa de la realitat sociopolítica a la imposada per la dictadura genocida. Una nova interpretació, la novetat de la qual, com Vattimo ens acota, té el sentit general de

la novedad de las interpretaciones, así como de las aperturas epocales del Ser —que según Heidegger han de reconocerse principalmente en el acontecer de la obra de arte (apertura al mundo y, atentos, «exposición» de la tierra)—, no puede remontarse únicamente a la sucesión biológica de las generaciones: nacen nuevos seres humanos y llevan consigo una renovación de las interpretaciones histórico-destinales. (Vattimo, 2013: 186)

Els qui encara nasquérem a mitjans del segle XX i som conscients que fórem formats encara sota la bota i el pal·li de la dictadura, tenim una reticència atàvica a desprendre'ns d'un sentit teleològic de la Història que oposàvem com a veritats i esperances enfront de la misèria i l'opressió franquista. Tanmateix, cal assumir que ja no podem pas parlar de la Història com d'un universal al si del qual cal dirimir la negativitat dialèctica, amb la

certesa d'un destí indefugible protagonitzat per un concret i determinat subjecte històric. El subjecte del temps de la Història, o ha esclafit en una munió d'individus, de multituds multitudinàries, o ha perdut la seua geometrització esfèrica amb la idealitzada perfecció de l'equidistància d'un centre per a esdevenir-se un poliedre de delirants irregularitats, amb una turba de facetes. Siga com siga la imatge de la metàfora, això que copsem avui en l'experiència quotidiana és paradoxalment això que *Coll de Serps* venia a explicar-nos, això que encara ni en podíem intuir ni ser-ne conscients: de tot aquell canvi de paradigma, del qual, paradoxalment, érem també ja protagonistes.

Així doncs, el gran valor, a banda d'altres consideracions, de la novel·la de Ferran Cremades rau en el fet que en tan bon punt accedíem a la postmodernitat el nostre autor ens la servia en la seua interpretació del moment històric que vivíem. No és, tanmateix, que la crisi que aleshores es produïa fos *reflectida* per *Coll de Serps* —ni aquesta ni cap altra novel·la reflecteixen res: una novel·la no és pas un espill—, sinó que, ben altrament, la crisi que es produïa en l'esdevenir-se de la Història tenia la seua *analogia* en la crisi narrativa que investigava la textualitat cremadesiana. Aleshores potser no ho copsàvem; potser ens emocionava, però no ho racionalitzàvem encara. Potser només *ho* vivíem, per la qual cosa *Coll de Serps* és un llibre pròdrom:

Les nuvolades semblen ombres de boscatge, gruixudes onades de vent espantant ocells perduts, fugen vers la mar, piulen amb ses becs de silenci a tota la nit de la terra, piulen desenfrenadament i sols, ses potes semblen potes de déus, ses plomes i ses sines bateguen damunt la superfície blava dels llacs, gruixudes onades de vent espantant les ales vibrant de coratge. Adesiara el món sembla petit, un és un gegant que va esclafant la terra de llavors i murta, però, de vegades el món sembla una immensa bola d'acer on el nostre cos es perd en un reflex de soledat i tristor, [...] tota la passió del cos neix d'un continu rampell que ens atrau al món, als éssers, amb els quals volem dansar i volar el nostre temps. (Cremades, 1977: 44-45)

Tanmateix, pels qui coincidiren en aquell accés primer al nou parnàs valencià, les semblances s'hi evidenciaven, les passions i les afeccions

s'encomanaven mentre transitaven per paisatges coincidents en llurs desmesures còsmiques. Encara avui podem comparar, per exemple, el fragment cremadesià d'adés amb aquest altre de la prosa poètica "Moira", de Joan Navarro:

Vosaltres no podeu veure el foc de la meua mirada. M'han ferit, m'han ferit. Tinc el pitram brut de sang. La lluna em crema la pell, crema la llum. El carruatge s'enduu el fustam del meu cos. Per què ploreu? Camine per les ombres i toque el fred amb les nafres dels meus llavis. Albire el país dels planetes, l'enorme torre de les esferes, el càntic ancestral del vent quan creua el bosc, la destal que il·lumina, al si de la terra, les amples sales minerals. (Navarro, 2013: 10)

Potser no hi hagut en termes historiològics una «Generació dels 70», però entre alguns autors que nasqueren en uns mateixos anys, en unes mateixes contrades, que pujaren en una època... s'encomana necessàriament un cert *aire de família*. Si tornem a Vattimo, que hem pres com un nostre Virgili postmodern, i obviam alguna *contaminació*, potser podem capir el sentit d'aqueixa primer persona del plural que trobem narrant en l'inici i per llarg de *Coll de Serps*:

Dar la palabra a los excluidos es el único modo, no místico i tampoco mistificador, de escuchar la voz del Ser más allá de la metafísica que la confunde con el orden dado del ente. Un humanismo hermenéutico, como el que se nos propone que preparemos, debe construirse en el *Gespäch*, según la expresión de Hölderlin tantas veces repetida por Heidegger. Pero el dialogo, la conversación entre los humanos en la que, únicamente, acontece el Ser, exige escuchar el silencio —el silencio de ese Ser que la metafísica y la sociedad del dominio han ocultado y hecho callar—... (Vattimo, 2013: 190-191)

Coincidències, doncs? Segur. També divergències.

INTRODUCCIÓ

Premi, edició i recepció de *Coll de Serps*

La recepció immediata de *Coll de Serps* fou en un primer moment animada i polèmica. Era la primera novel·la de Ferran Cremades i guanyava res més que el premi Sant Jordi en el tot barceloní de la Nit de Santa Llúcia. Un èxit sorprenent per a un xicot valencià de vint-i-set anys. Sorprenent, si més no perquè l'any 1977, quan fou premiada la de Cremades, només s'havien publicat nou novel·les d'autors valencians durant tot el que es duia de dècada, segons l'inventari de Vicent Salvador i Adolf Piquer. (Salvador i Piquer, 1992: 295) No obstant això, el primer curs del flamant premi Sant Jordi no fou fàcil i les dificultats no trigaren a fer-se presents. L'editorial encarregada de la publicació —Selecta— es negà a incloure-la en el seu catàleg i la novel·la hagué de veure la llum sota el segell editorial d'Ucronia, col·lecció dirigida per Biel Mesquida. Podem seguir els esdeveniments ràpidament en la breu crònica que en fa na Margalida Pons:

El cas de la concessió del Premi Sant Jordi a *Coll de Serps* és molt significatiu i provoca una llarga controvèrsia que arriba a fregar la qüestió de la «lleialtat nacional». El 1977 un jurat format per Joan Oliver, Josep Faulí, Josep M. Llompart, Josep M. Castellet i Domènec Guansé atorga el premi a *Coll de Serps*, novel·la que la Selecta no vol publicar (tenint en compte el precedent del cas d'Els Joglars) per por a les represàlies per part de l'autoritat militar. L'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana protesta per la decisió de Selecta mitjançant dues cartes —la de Castellet i la de Jaume Fuster, president i secretari de l'AELC, respectivament—, a Òmnium Cultural, entitat copatrocinadora del premi. L'any següent Castellet és exclòs del jurat, i Jordi Castellanos declina integrar-se al nou jurat, i Jordi Llovet, que inicialment havia acceptat de formar-ne part, dimiteix. A partir d'ací la polèmica pren una altra orientació: Agustí Pons qüestiona la

catalanitat de Llovet, adduint que per a ell «donar classes de crítica literària catalana és romandre en un “cert exili”» i que per això la decisió de nomenar-lo membre del jurat havia sorprès determinats cercles literaris i culturals del país (1978b: 6). Llovet li contesta en una carta oberta: «Catalunya és una petita pàtria heroica, però les actituds rànquies hi broten tan sovint com en qualsevol lloc. [...] El temps dels silencis obligats o de complicitat queda enrere i ha arribat el moment de dir quin és l'estat *real* de les coses al nostre país, i ventilar, entre altres temes silenciats per una idolatria ja inexcusable, quin és l'estat de la nostra literatura nacional» (1978: 6). El professor Antoni Comas surt en defensa de Llovet. Finalment l'obra es publica a la col·lecció Ucronia, d'Iniciativas Editoriales” (Pons, 2007: 24-25).

Ultra les picabaralles barcelonines, la recepció entre els crítics d'arreu els Països Catalans de la novel·la de Cremades no fou, però, massa entusiasta, per no dir que l'experimentació literària en general, i *Coll de Serps* en particular, fou més aviat menystinguda i bandejada. Constatem tres de les veus reconegudes en la nòmina de referència: Josep Iborra diu que “Cremades i Arlandis amb *Coll de Serps* (1978) ha intentat escriure el poema de la seua generació, [...] En aquesta «partitura», a penes sí podem reconèixer els personatges i les seues peripècies, que només apareixen en la seua evocació i paràfrasi. A la novel·la «algú» parla, [...] La veu del narrador, però, oscil·la, excèntrica, en l'espai i el temps, sense una identitat definida. Diu «jo» o «nosaltres» o «ell».” (Iborra 1995: 88) La *reacció* d'Iborra no ens ha d'estranyar si atenem la seua concepció del fet narratiu: “Ací, *no creure* en la novel·la, voler-la subvertir, ¿no és, al capdavall, una manera de no encarar-se amb ella o d'esquivar-la? ¿I açò no significa també, en el fons, defugir la *realitat*? La sospita, que va formular ja Fuster a propòsit d'aquest punt de la història literària valenciana, d'una «por a la realitat», no continua vigent? Por —encara— a la realitat? Por a la novel·la?” (Iborra 1995: 105)

Por? Sí, i tant! L'any 1977, tot i que ja havia mort el dictador i genocida, general i *generalísimo*, ni la democràcia formal parlamentària s'havia restablert a l'Estat espanyol ni els exèrcits ni les policies nacionales havien estat reestructurades. La dictadura encara era una llosa pesadíssima que acumulava la por de quaranta anys de tirania, censura i repressió, per no parlar d'altres pors més endanyades, més atàviques, a les quals també podria

referir-se Fuster. Però, l'article d'Iborra que citem: «La novel·la valenciana contemporània», fet i fet, és de l'any 1986 (Iborra 1995: 13), quan les coses ja havien canviat prou. Iborra, doncs, deu fer referència a una *altra* realitat: aquella que els espills stendhaltians passejats pels camins han de reflectir. El problema, tanmateix, d'aquesta peripatètica rau en el fet d'aclarir de bestreta quins camins i com els transita cadascú. Seguim, però, amb la citació d'Iborra, perquè palesa dues coses: la naturalesa del seu *realisme* i la voluntat conscient de no voler entendre res de ben real que conta *Coll de Serps*: “He dit abans —continua Josep Iborra— que la *novel·la* contemporània valenciana és una narrativa de la crisi del nostre temps, dels canvis que s'han produït. Ara bé, s'hi relaciona més com un *síntoma* que no pas com un *testimoni*.” (Iborra 1995: 105)

Una altra veu crítica autoritzada és la del mallorquí Joan Oleza, el qual emmarca immediatament la represa valenciana dins de la pràctica post-existencialista i experimentalista europea de la novel·la:

Encara que podem trobar-ne els precedents (des de Diderot i L. Sterne, fonamentalment), és la novel·la del segle XX, de Beckett a Sollers, de C. Simon i Robbe-Grillet a Benet, la que ha explorat un nou tipus de relat: aquell en què la història és foragitada del món de la narració, i el discurs es gira sobre ell mateix, es fa discurs sobre el discurs, es defineix com un acte de reflexivitat. La història ja no és la lluita de cap heroi contra les forces del mal, perquè l'heroi, l'autor mateix i les forces del mal no són altre que les reluctàncies del llenguatge, per la qual cosa l'única aventura possible hi és la conquesta de la significació. La novel·la esdevé l'espai d'un ritual, el del mateix acte de l'escriptura.” (Oleza 1992: 75-76)

Oleza, però, tot i considerar aquest marc general de tota la nova producció novel·lística valenciana dels anys setanta, fa una partició en dos grups: d'un costat, el format per Fabregat, Seguí i Gandia Casimiro, “que fan de la novel·la una «cerimònia de l'ameba» (prenc l'expressió —aclareix Oleza— del mateix Fabregat). De l'altre, en major o menor mida, se situa la resta.” (Oleza 1992: 75) Així doncs, el primer grup restaria més pròxim a la *híper-autoreflexivitat* telquelista, en la qual, com ens fa saber en Manuel Asensi, ja “No ocurre como en Cervantes donde la reflexión parece tener la

función de cuestionar el vínculo texto-referente, sino que la reflexión desenmascara la ilusión representativa mediante una focalización en las condiciones materiales del acto de escribir.” (Asensi 2006: 283) Segons Oleza, en el cas valencià “l’acte d’escriure és el ritual suprem de la subjectivitat, el seu alliberament i la proclamació de l’arbitrari. Hom escriu encapçalat per l’obsessió, i hom escriu per tal d’alliberar-se’n: «T’escric, t’escric i m’autodevoro, com una ameba replegant-se sobre si mateixa».” (Oleza 1992: 77)

En el segon grup col·loca Oleza la resta dels autors i de les seues novel·les publicades en els anys setanta. Aquestes novel·les “se situen al costat de les que fan un discurs sobre la història, bé que sovint aprofiten la història contada per a reflexionar sobre l’acte mateix de l’escriptura o, en general, de la narració. [...] Però totes elles es remeten a una història exterior al discurs mateix, la basteixen amb uns personatges (molts pocs de vegades, és cert) i amb coordenades d’espai i temps coherents, i tracten d’elaborar al seu través un projecte d’explicitació de tal o tal aspecte de la realitat. La història de referència pot ser mínima, com en el cas de *Coll de Serps*, on és tan sols una excusa per a vomitar sobre el lector els irats mots de l’autor.” (Oleza 1992: 80)

Una altra consideració que atendrem és la produïda pel Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València. Vicent Simbor, en el seu estudi general sobre la literatura actual al País Valencià, elaborat conjuntament amb el professor Ferran Carbó, afirma que “*Coll de Serps* és [...] la novel·la valenciana de lectura més àrida per a un lector indiscriminat.” I continua considerant que “El joc de subvertir el model novel·lístic afecta de tal manera el discurs i la història que fa obligada una lectura reposada, atenta i fins i tot repetida, per poder penetrar-hi” (Simbor i Carbó 1993: 132). A més d’aquest bon consell —la necessitat del qual es fa òbvia per a qualsevol lector que s’endinse en les pàgines de *Coll de Serps*—, en Vicent Simbor ens traça i anota un esquema narratològic ben pràctic per a accedir a la intel·ligència de la novel·la. Així, el crític valencià repassa sistemàticament, encara que de manera molt sumària, els ítems de l’anàlisi: de la *història* diu que “com hem comprovat en altres novel·les de la subversió, és reduïda en benefici absolut del discurs” (Simbor i Carbó 1993: 132). En ella, la *temàtica* és caracteritzada per Simbor com “un clam a la llibertat de l’individu i [una] denúncia del sistema repressiu social, centrat

en la crítica del servei militar” (Simbor i Carbó 1993: 132), i dels personatges afirma que “lluny dels herois de la novel·la tradicional, queden relegats al paper de simples suports de la història, de la lleu història que hi descansa” (Simbor i Carbó 1993: 133).

Pel que fa al discurs, Vicent Simbor troba que Cremades “esventra els dos pilars bàsics: el narrador i el temps” (Simbor i Carbó 1993: 133). Considera que cal parlar de dues veus narratives: una d’homodiegètica, “que parla tant en singular, *jo*, com en plural, *nosaltres*” (Simbor i Carbó 1993: 133), i una altra d’heterodiegètica o narrador en tercera persona. Aquestes dues veus, però —i això en què Simbor ens hi fa parar esment és fonamental per a comprendre *Coll de Serps*—, són l’expressió d’un dels personatges de la *història*: el soldat evocador que en fer expressió del seu *corrent de consciència*, com l’anomenava en William James, fa el relat de la *història*. Així, aquest, el *relat*, esdevé segons Vicent Simbor, un “soliloqui”, mitjançant el qual el narrador hi resta “tècnicament alliberat des de l’inici de qualsevol personatge narratiu, i, doncs, identificable com un monòleg autònom” (Simbor i Carbó 1993: 133). Pel que fa al *temps del discurs*, el crític valencià proposa que el considerem, tot seguint la concepció genettiana, “una mena de sil·lepsi [...] : un focus al voltant del qual el narrador va contant sense ordre cronològic els esdeveniments” (Simbor i Carbó 1993: 133-134). Sense ordre cronològic, ja que les veus narratives són les del corrent de consciència o monòleg del narrador —o “narradors”, diu Simbor trobar més escaient—, la qual cosa fa que en el temps del relat no hi haja “ordre lineal [de la temporalitat], sinó associacions temporals caòtiques, fruit de l’atzar de la memòria” (Simbor i Carbó 1993: (133). Un altre tret que caracteritza *Coll de Serps*, i sorprèn el lector que s’hi acostava és, com recorda el crític valencià, que alhora ens remet a les consideracions que en el seu moment féu Àlex Broch, i que també hem vist abans en el judici d’Iborra, l’estil de l’autor, o siga, “l’ús d’una llengua farcida de recursos poètics — retòrics, cadira dir-ne?— (sinestèsies, metàfores, comparacions, repeticions...) que provoquen una comunicació indirecta, i de vegades hermètica, de tal manera que entrebanquen el fil continu de la història” (Simbor i Carbó 1993: 134).

Podem concloure, doncs, que la recepció valenciana de *Coll de Serps*, per les diferents raons de cadascun dels crítics que s’hi interessaren, no fou molt entusiasta. Pel que fa almenys a la caracterització adjectival i

qualificativa que feren servir, la recepció no fou molt engrescadora. Segons les opinions ateses, podem dir que la novel·la de Ferran Cremades li semblà “àrida”, a Vicent Simbor; que pretenia “vomitar sobre els lectors els irats mots de l’autor”, per a Joan Oleza, o que consistia, per al senyor Josep Iborra, en un enfit indigest, impaible, on “trobem l’objecció de consciència contra el servei militar i la fugida de la llar, el desig de violència «contra totes les ídoles que atrapen la nostra generació» i la nostàlgia de la infantesa o del Paradís futur. O l’impuls per cercar-se en la bohèmia de l’artista del barri del Carme —«el meu propi escenari, la meua principal atmosfera d’existència, de realització»—, amb teatres i bars, l’alcohol, l’amor i la droga. L’enclau, a València, de la «modernitat» ha trobat en aquesta novel·la una imatge.” (Iborra 1995: 88-89)

Com podem veure la distància generacional i ideològica, potser també d’estatus, en alguns casos no permetia una comunicació fluïda. La recepció, doncs, fou de vegades poc acollidora. Així, hi ha posicions que dubten de l’eficàcia o de la conveniència, o, en suma, dels mateixos resultats de la subversió literària en general i de la narrativa en particular. Per exemple, na Maria Aurèlia Capmany, aleshores ja patum catalana de l’humanisme existencial i marxista, ironitza amb distanciament i acidesa en el moment immediat de la seua recepció. En l’article «Ferran Cremades. *Coll de serps*: text o discurs textual», publicat en el diari *Avui*, el 23 de juliol de 1978, diu: “Si algú, tot llegint aquell text que l’editor i l’escriptor li ofereixen es pensa que llegeix una novel·la formalment construïda segons les noves fórmules en voga, allà ell amb la seua ignorància. Queda ben clar que allò que li ofereixen és un text, és a dir, és el producte d’una nova tècnica que no ens podem atrevir a anomenar narrativa perquè la seua finalitat no és narrar res”. (Capmany 1978: 22)

Tota una altra serà, però, l’actitud de qui esdevingué el crític de referència de la nova generació literària —*nova* dels anys setanta, però ja *vella* dels anys vuitanta—, Àlex Broch, el qual, en el seu article acadèmic: «Coll de Serps: vitalisme i destrucció» (Broch 1988), glossa preuant animadament el relat de Cremades, tot ressaltant aquella dimensió estilística i simbòlica del discurs, sobre la pista de la qual ja ens havia posat Simbor. La investigació d’en Broch, segons ens explica en l’article, analitza l’estratègia cremadesiana de recolzar-se en la paraula per fer anar els discursos temàtics de la novel·la. Així doncs, ja no era pas la *història*, la

història que conta la novel·la, aquell primer motor immòbil del discurs que reclamava la crítica valenciana? O potser el *motor* era l'experiència vital de l'autor real, com volia reivindicar Josep-Lluís Seguí —tot oposant-se al poder de la paraula considerat per Broch— en el paratext de la contracoberta del llibre de l'edició d'Ucronia quan qualificava *Coll de Serps* com a “relat biogràfic”, però de la biografia personal de Ferran Cremades: “en tant l'autor [Cremades] s'implica plenament en l'escriptura i apareix com subjecte mateix del text” (Seguí, 1978: contracoberta)?

Però tornant a Broch, cal ressenyar que el propòsit que enuncia és el “d'establir, malgrat la dificultat, una progressió significativa a partir de l'encreuament d'unitats de significació de cada un dels discursos temàtics. És una lectura —continua el mateix Broch, tot presentant la seua investigació— de temes tal com, cronològicament, apareixen a la novel·la” (Broch 1988: 66). Ara, aquesta analítica de l'estructura semàntica podríem postular-la —tot i que Broch no ho faça explícitament— enfront de la magrícia de la història de *Coll de Serps*, assumida per tothom. Malgrat tot, el mateix Àlex Broch ve a coincidir implícitament amb els crítics valencians quan justifica la seua opció: fet i fet, “l'única progressió que hi ha és la distància entre la vetlla i l'execució” (Broch 1988: 66). No és la nostra tasca, en aquest moment de l'exposició, d'analitzar l'estratègia semanticista de Broch. Només arreplegarem alguna pressuposició o alguna conclusió del crític barceloní per anar-hi acumulant dades contrastives entre les diferents anàlisis i la que nosaltres mateixos puguem assajar. Així, Broch es contraposa amb els valencians, sobretot amb Simbor, en afirmar “la linealitat dominant del llibre” (Broch 1988: 66) com a resultat de l'intent de “deduir la idea dominant, el nucli de significació que creiem explicava aquella part del text [cada capítol]. D'aquesta operació d'abstracció temàtica ha sorgit una possible estructura significativa de *Coll de Serps*”, és a dir, continua més avant el crític barceloní, que “la progressió temàtica segueix l'ordre lineal del text. La definició de cada tema s'ajusta al seu ordre narratiu d'exposició” (Broch 1988: 66).

No obstant això, Broch es cura en salut amb dues profilaxis. La primera, que pel seu sentit teòric no podem més que aplaudir, és l'essencial condició de possibilitat probabilística de la interpretació. Així, Àlex Broch diu tantes vegades com pot que “Certament un altre lector podria establir una altra relació; la dispersió temàtica del llibre ho permet” (Broch 1988: 66).

Però més amunt ja havia dit que “Una lectura d’aquest tipus està subjecta a diverses interpretacions. Malgrat el risc , però, presentem una lectura possible, una articulació temàtica de *Coll de Serps*” (Broch, 1988: 66). I més amunt encara, en introduir l’article, hi posava cotons i benes per tothom: “Fer, però, el traspàs de l’argument a la paraula, a la frase, a la llengua, certament no és fàcil i explica i justifica algunes de les reaccions que motivà, en el seu moment, la lectura del llibre. *Coll de Serps* és un llibre de lectura lenta, no difícil però sí dura i atenta” (Broch, 1988: 65). Cosa que ja hem vist dir en Simbor i sobre la qual encara podem afegir una altra citació del catedràtic valencià: “Si més no, aquesta em sembla la interpretació més raonable —diu, tot referint-se a la seua, evidentment, en parlar de la veu narrativa, encara que la podem extrapolar en el sentit de l’hermenèutica literària en general —però donada la dificultat, tampoc no amaguem que pot haver-hi discrepàncies” (Simbor i Carbó, 1993: 133). La segona profilaxi d’en Broch és l’apel·lació a la intenció o l’opinió de l’autor: “El coneixement que tenim del text ens aconsella, però, establir aquesta [linealitat dominant del llibre] amb la suposició que és una de les estructures-articulacions temàtiques que més s’acosta a la voluntat de l’autor quan pensà i redactà *Coll de Serps*” (Broch, 1988: 66). Fet i fet, la de l’autor ja n’és una de les possibles interpretacions, tot i que no siga mai determinant per a una hermenèutica literària, malgrat que, tot s’ha de dir, sense la intencionalitat de l’autor no hauríem tingut cap *Coll de Serps*. Caldrà, doncs, atendre els seus suggeriments.

Deixem, però, la cosa ací —més avant farem per arrodonir la nostra posició— i acabem d’extraure les propostes brochianes que ens interessin. En primer lloc, diu el crític barceloní que “En llibre de Ferran Cremades les forces en conflicte relacionen i oposen tres jo de la veu narradora amb el poder institucionalitzat que arriba a actuar com a força de destrucció.” (Broch, 1988: 67) Malgrat que no desenvolupa gens la seua elecció i sols més avant, en el seu article, n’identifica dues, però més en funció de l’ús del pronom que respecte a la veu narrativa: “Aquest darrer [el Pati de Marbre] és l’escenari de la mort, de les principals morts que apareixen en el llibre: el jo-monòleg del comandant i el jo-nosaltres del piquet” (Broch, 1988: 73). Dissentim, de moment i ràpidament, en una qüestió: el mode narratiu o la veu narrativa, per exemple, com a instàncies analítiques no poden pas morir, com diem d’un personatge que mor; les focalitzacions, per exemple, només

poden canviar o no haver-n'hi, i les veus només s'entenen en funció de la relació que mantenen amb la diegesi i els seus nivells. La veu, doncs, no mor, simplement calla en finir el relat. En segon lloc, volem anotar i retenir positivament, malgrat la seua ambigüïtat, la seqüència temporal en què es conta la *història*, segons Àlex Broch: “El llibre és essencialment l'espai, el temps de reflexió d'un insomni que oposant la nit al dia, es produeix entre la vetla i l'execució d'un condemnat” (Broch 1988: 67). Evidentment, caldria haver-hi aclarit quin personatge té l'insomni i quin personatge passa de la nit al dia, i quan i on, és clar.

En termes generals, però, l'aportació crítica d'en Àlex Broch palesa una valoració positiva i aferent de *Coll de Serps*, la qual cosa es fa evident en el seu esforç per arribar “a la comprensió i la interpretació de la novel·la de Ferran Cremades” (Broch 1988: 65). Aquesta predisposició amatent la comparteix també José Carol, gairebé una dècada més tard, encara que és molt més expansiu i expressiu, però molt menys analític que Broch, en la manifestació de la seua experiència estètica i intel·lectual: “Empero, también vibra, palpita, hiera la vida en esta impresionante y densa narración, donde el sexo, la rebeldía y la violencia estallan en mil formas distintas” (Carol 1996: 105-106). Aquest crític, que també prové de Barcelona, no troba cap impediment allí on els altres crítics es manifestaven unànimes, però dissenteix amb Broch en la qüestió de la linealitat, encara que coincideix amb tots en la magrícia de la història, en la dificultat de la lectura i, amb Iborra, Simbor i Broch, en la rellevància de la forma lírica del llenguatge: “Y todo envuelto en una aura de misterio, en una lectura difícil y enrevesada, puesto que ni el argumento es lineal ni casi se orchestra un argumento. Los personajes y las situaciones surgen difuminados, como envueltos en niebla. La niebla que los esfuma es, por un lado, la deliberada maestría de Ferran Cremades en convertir el asunto en una vaga idea, como enigmática y delicuescente es la vida: un soplo, un sueño, una ficción —que aquesta sí que és, volem afegir-hi, la veritable dimensió barroca i hiperrealista del text cremadesià. Por otro lado, el argumento se hunde, se pulveriza bajo el esplendor mágico de las palabras, bajo el discurso narrativo, bajo la exultante explosión del verbo” (Carol, 1996: 106).

Ultra uns altres extrems, ens interessa ara ressaltar la referència a la contradicció i al contrasentit com a interpretació lògica del text i com a eina lògica per a la interpretació completa de la novel·la: “«Tota novel·la impresa

és un cadàver». Con esto aparece diáfano el pensamiento del autor, un hombre que no cree en la letra impresa y, sin embargo, escribe una novela y triunfa con ella. ¿Contrasentido? En efecto. [...] Antes hablábamos de la contradicción entre la cadavérica letra impresa y el logro de una magnífica novela, al igual que señalábamos el contrasentido entre el predominio de la muerte y el triunfo de la vida. Ahora nos topamos con la abundancia del estilo y la consistencia del contenido, con la hegemonía de lo verbal y la rotundidad de lo real” (Carol, 1996: 105, 107). Ara caldria, doncs, fer un altre memento en la «rotundidad de lo real», que Carol troba en la seua lectura de *Coll de Serps*, ja que hem de dir que la realitat és alguna cosa del *món de la vida*, de la lògica de les coses i de la del llenguatge que ultrapassa en totes les direccions una concepció estètica *realista* de la literatura creativa i d’una praxi —més o menys *compromesa*— de la novel·la, com a gènere literari, dominada i controlada per la necessitat tècnica, ideològica i estètica d’aqueix moviment, corrent o tendència literària.

La conclusió d’en José Carol és contundent en el seu entusiasme, encara que poc analítica: “La estructura de la novela es perfecta, sin titubeos ni desbordamientos. El autor lleva el ritmo de la obra con pulso firme y seguro. Nada sobra ni nada falta, pese a la apariencia de sobreabundancia formal” (Carol, 1996: 108). Tot i que, cap a la fi del seu treball, s’expresse en uns termes que no podem pas compartir: “Por la vida más que por el estilo, las técnicas, el experimentalismo o la personal visión del autor. Novela es sinónimo de vida. Entre muchas razones, porque la vida es la novela de cada uno de nosotros” (Carol, 1996: 109). No. Cal corregir-ho: perquè la vida és com si fos la novel·la de cadascun de nosaltres, potser. O a l’inrevés. És a dir, o una metàfora o una altra metàfora. Metàfores sempre, evidentment. Perquè una novel·la és sinònim del relat d’una *història*, i la resta és literatura.

ANÀLISI NARRATOLÒGICA

Margalida Pons, malgrat tot, considera que “*Coll de Serps*, de Ferran Cremades, es manté dins dels límits de la narrativa fins al final” (Pons, 2007: 62), encara que, diu la mateixa investigadora, “la dissolució del gènere és paral·lela a la constatació de la inestabilitat del significat. La idea que el sentit emergeix i tot seguit s’esborra al·ludeix a una fixació impossible, però també qüestiona la pervivència temporal del text, que s’entén sobretot com una activitat en present. Segons la citació inicial de *Coll de Serps*, de Ferran Cremades, «Tota novel·la impresa és un cadàver»...” (Pons, 2007: 50). No obstant això, si hi ha una narració fixada escripturalment i, a més a més, un hom pot seguir la seqüència d’una lectura completa: intuïtiva, reflexiva i analítica, que, si permeteu la broma, *ressuscite* el cadàver, el faïment *presentista* de l’acte narratiu i la donació de sentit concomitant, que na Pons infereix del paratext cremadesià, pot traslladar-se a l’acte lector per a dotarlo de facultat creativa en la tasca hermenèutica. Aquesta possibilitat *epifànica* no és un desideràtum, sinó que el nostre treball es un intent per a fonamentarla mitjançant la mateixa *Coll de Serps*, en esdevenir el seu text el signe d’un mite.

Tanmateix, anem a pams, Ara, de bell antuvi, cal que ens apliquem a fer i exposar la nostra analítica de la novel·la que és *Coll de Serps*. Fem, doncs, *una* lectura de les teòricament infinites lectures que se’n podrien fer. De manera que, fins i tot, nosaltres mateixos ens la podríem rebatre. Podríem, així, proposar unes altres definicions diferents dels *ítems* analítics que cal satisfer. Un lector pot fer, i de fet en fa, tantes lectures com la seua capacitat intel·lectual, la seua formació cultural, la seua intenció ideològica, la seua voluntat lúdica o el seu pluralisme o eclecticisme estètic li permeten. No obstant això, en proposarem una de sola, amb l’esperança que la nostra raó objectiva siga capaç d’abastar un màxim de possibilitats interpretatives coherents amb el text narratiu.

Ràpidament i sumària, volem, doncs, definir cinc *ítems* bàsics de l’anàlisi narratològica com a elements sintàctics que determinen els límits

categorials i funcionals en què fonamentar i desenvolupar la nostra interpretació. Així, definim

- a) la sinopsi de la *història** que Ferran Cremades conta en *Coll de Serps*, la qual cosa dota de significat el signe lingüístic que és el relat, com la història (segona) d'un soldat que evoca insomne la història (primera) d'un altre soldat, amic i company seu —Miquel, que caldrà considerar com a *protagonista*—, que ha estat afusellat com a execució d'una sentència de la jurisdicció militar per la mort d'un general.
- b) El temps de la història segona com el que transcorre entre el toc de *retreta* i el toc de *diana* de l'horari casernari; temps d'una nit posterior, però indeterminada,** a l'afusellament del soldat de la història primera, i el temps de la història primera com el de tota la vida del soldat afusellat.
- c) El temps del relat com la manipulació estratègica del temps de les dues grans seqüències històriques, cosa que obliga al narrador —o soldat evocador— a fer tota mena d'analepsis que recuperen tot el temps de la història primera, mentre que alhora relata el temps de l'evocació, en la durada de la qual evoca la vida del soldat afusellat.
- d) La veu narrativa, homodiegètica extradiegètica, que es manté constant al llarg del relat sota la forma de la primera persona, tot i que alterna entre el plural «generacional» i el singular, com en els casos que refereix Miquel, el protagonista.
- e) I la focalització dominant com a interna, pròpia de l'evocació de la història primera.

(*) La polisèmia del mot 'història' ha esdevingut prodigiosa. Per aclarir el significat concret de cada ocurrència caldria determinar-ne, encara que siga ben sumàriament, tres usos concrets —per a proveir les nostres necessitats—, que especifiquen de què parlem cada vegada que els fem servir en aquest context nostre. 1) 'Història', com a ens o cosa universal; 2) 'històries', com a entitats o coses particulars, 3) i '*història*', com a terme tècnic narratològic, teòric, que remet a la matèria narrativa com un *work in progress*, és a dir, com aquella realitat que no existeix mentre el relat no la relate, i ve

caracteritzat de manera estrictament lingüística, en una linealitat formal regida per la causació implícita a la temporalitat (passat, present i futur) que defineix el temps del *sentit comú*.

(**) La història del soldat segon, val a dir, l'evocació de la història del soldat primer, l'afusellat, que constitueix el *récit* de la novel·la, ocorre o comença com diem en una nit posterior a l'afusellament com ens fa saber el mateix narrador primer tot iniciant el seu discurs, en la segona edició —València, 1989— de la novel·la: “Ningú no podia imaginar a aquesta hora fosca el que s'esdevindria l'endemà, quan la llum del sol comence a donar vida a les formes del món.” (Cremades, 1989: 10) Així, podem considerar que el relat comença *in media res* de la *història* de la novel·la on coincideixen les històries de cada soldat, és a dir, on acaba la del soldat evocat i on comença la de la seua evocació pel narrador primer.

Nivell paratextual

La lectura és un procés lineal i progressiu —en principi— que ve determinat per la relació dialògica entre el text lector —text del lector— i el text narratiu —text objecte—, i mena cap a la confecció de la interpretació del lector, és a dir, cap a *una* lectura possible del lector, cap a un *altre* text. Com a procés lineal, la lectura de *Coll de Serps*, cosa que és el nostre cas, comença amb la recepció de l'objecte llibre, el qual conté el text narratiu a més de diferents textos i elements perifèrics: els *paratextos*, previs a l'accés al text objecte. Els paratextos, doncs, aporten tota una sèries d'informacions al lector que cal que analitzem també, *prèviament* a l'anàlisi del text novel·lesc pròpiament dit. Així, dels diferents paratextos que ofereix el llibre editat el 1978, en la col·lecció Ucronia, per Iniciativas Editoriales, SA, a Barcelona, només en parlarem de tres: el títol, la dedicatòria i l'epígraf segon.

El títol

I malgrat la por, el silenci absolut i els raigs del núgols encunyats als murs blancs, creiem en déu com creiem en les vibres verinoses i en els escorpins, com creiem que hi ha que matar els escorpins, tallar les serps en mil bocins de sang, foradar el ventre de la terra i soterrar déu soterrant l'oblit de la mort, prop de la font de marbre, al mateix Coll de Serps. (Cremades 1978: 19-20)

Coll de Serps, com a títol del text que denota i identifica, és de caràcter temàtic, ja que pren un element del microcosmos simbòlic i mític de la novel·la, i metonímic, perquè el pren per a designar la novel·la en la seua totalitat. Fet i fet, 'Coll de Serps' és un topònim del país ficcional del qual són originaris els personatges dels dos soldats de la *història* i al qual la narració recorre recursivament com a correlat antitètic de l'espai casernari de la mateixa *història*. Encara que siga entrar ja en la lectura del text narratiu mateix, trobem que pot ser escaient comentar les dimensions d'aqueix valor míticosimbòlic del topònim que fa de títol i de la resta de la toponímia de la contrada utòpica en què els personatges principals de la *història* han desenvolupat la infantesa i l'adolescència. Aquell *lloc* —de la ficció—, que ve delimitat paisatgísticament per una muntanya, l'Ull Negre, en la qual cal localitzar el mateix Coll de Serps; una vall creuada pel riu Mitjalluna, i una conca anomenada Aura, que s'aboca a la mar immediata. Etcètera. És, doncs, un espai mític on els personatges han estat entronitzats pel valor semàntic veritatiu d'una llegenda, (Cremades, 1978: 155-156, 167) la qual, al seu torn, en existir míticament, si més no, s'ha d'oposar necessàriament a unes altres comunitats o societats que pretenen integrar i assimilar els personatges contra la voluntat llur, tot envaint el país i imposant-se a la realitat i el mite originaris que, consegüentment, anihilen. Contra aquesta dominació i destrucció, els protagonistes de la novel·la es rebel·len: "I a dalt dels lloms dels nostres cavalls marxem cavalcant cap a la vall, a la conca Aura, a la muntanya de l'Ull Negre, al Coll de Serps per celebrar la Festa de la Tardor, encara que siga hivern o estiu, o primavera o tardor. I després de fugir a la nostra terra anorrearem el Pati de Marbre i la Masia Blanca amb lo foc de la

nostra llibertat. Anorrearem aquella caserna plena de misèria i ombres, de llàgrimes i tancs de guerra.” (Cremades 1978: 126)

Així doncs, el títol mateix ja denota i ressalta el valor de l’emoció cosmogònica cremadesiana i l’exigència per al lector de considerar la informació que lliura com a central semànticament. Encara que Josep-Lluís Seguí en parlàs, com ja hem vist, de tret o de valor biogràfic de l’autor ultra els referents concrets de les històries —sempre serà bo o fins i tot necessari, òbviament, que “l’autor [estig] implicat plenament en l’escriptura”, tot i que això no el farà esdevenir mai “subjecte mateix del text”—, això es fa irrellevant i insignificant, resta anul·lat davant de l’erecció del país mític de la ficció: la vall del Mitjalluna, la conca Aura, la muntanya de l’Ull Negre, i sobretot el Coll de Serps, com a indrets on tenien lloc els rituals iniciàtics, els quals no existeixen enlloc fora del relat novel·lesc i és on i com el món dels personatges ha principiats i on pren sentit la vida llur o no, si en són privats:

La nit bull com bull l’aigua de la pluja en aquesta terra maleïda. La sang també arrenca el bull. Escoltem de lluny els crits dels becs negres que voltegen al llindar de la cova de la muntanya de l’Ull Negre. Una cova en forma d’ull, fosca com els becs dels voltors. Baten d’ales volent cobrir la llum que suara en la conca Aura, els dies que al bell mig del cim del Coll de Serps hi són sacrificats els caps de bestiar, els bocs emissaris, la mascla cabrada, els dies de la Festa de Tardor, on els nounats són batejats amb la sang de les bèsties, vora la font d’aigua cristal·lina que neix entre les roques esmolades, el brollador de llum i puresa. La font on els infants són submergits després d’èsser batejats per adolescents nus per estalviar un destí fatídic. Un sacrifici expiatori per a esborrar dels seus cossos el silenci, la por, la mort (Cremades 1978: 145).

Però el ritual no sols té un sentit mític i ritual, de retorn i congraciament amb la natura i d’iniciació en la condició de la col·lectivitat, sinó també, simbòlicament, un *significat* traslladat a la contingència històrica, és a dir, un *sentit* que hom comprèn en la immediatesa de l’experiència vital, però també volitiva i desiderativa, diürna i onírica, present i passada:

Era necessari quan érem als llargs camins dels somnis trencar el mur blanc de la tempesta, necessari el cos lluent i ràbia, lo foc alçant la fredor de la destrucció i la misèria, com ara, però la calç dels ossos de carn, quan tots els cossos eren dormits, ben dormits, vora un riu on ja el temps no passava ballarí ni jugarrí, sinó que les portes de la mar eren tancades com eren tancades les portes de la font on naixia la puresa de l'aigua, a dalt del Coll de Serps, vora l'altar de la Festa de Tardor. Ara davalla un riu d'aigua bruta i brusca i estancada, on sols quatre brutes gavines amb la fam de la mort sobrenadaven cercant peixos de fang i greix, quan eren totes les hores mortes per a la generació més maleïda del cel i de la terra, la generació que continuà el silenci d'una matança, una generació de fratricides i d'assassins i de lladrucs i de tanta violència (Cremades 1978: 54).

Ara el mite es transforma en la pèrdua de la puresa, de la qual cosa és culpable una generació anterior a la dels personatges, la qual ha traït el bateig i que ha deixat a la generació nova en la màcula, ja que ni ha estat consagrada en la sang ni purificada amb l'aigua i, així, en resten bruts i bèsties, posseïts pel pecat de natura, com els bocs, sense poder accedir a la civilitat col·lectiva, i han de ser sacrificats per a expiar la taca i la matança: “Infants que no varen ser batejats al Coll de Serps, ara bruts de sang innocent, llur pròpia sang, ara cercats com a víctimes expiatòries, bocs emissaris, sense rancúnia als ulls, la gola cremada de crits i els dits sense urpes” (Cremades 1978: 145).

Però no sols la generació anterior és culpable i encomana la culpa a la generació nova, sinó, sobretot, el poder d'aquells que la dominen i que prohibeixen l'indret on el ritual de la purificació de la brutesa de natura i el trànsit a la vida plena, social, s'acomplia i que ara sacrifica com a l'ase dels colps la nova generació: “Aleshores encara érem adolescents. Érem forts, malgrat no haver estat batejats al Coll de Serps. La meua generació no ha estat batejada al Coll de Serps, perquè els tirans posaren ombres verdes vigilant l'alçada del vent” (Cremades 1978: 175). Malgrat tot, com ja hem vist, cal tornar-hi: retornar-hi. Malgrat la tirania que prohibeix el ritual d'iniciació en la vida humana, cal tornar al Coll de Serps i una llegenda ho diu i, així, ho verifica, tant en la possibilitat com en la necessitat del *retorn*,

de l'*etern* retorn indefugible a la vida, al món de la vida, val a dir, a la puresa de l'aigua, del foc, del vent, de la mar, de les oronetes, dels propis cossos plens d'existència exuberant i compartida, com a nou ritual d'iniciació, que pot ser efectuat per l'epifania d'un ésser sense màcula, que pertany i no pertany a la col·lectivitat:

La tirania fou un jorn llei i encegà la terra de fang. I diu la llegenda que ahir un cos, un adolescent va muntar el Coll de Serps pel camí del Barranc de l'Infern, el camí més difícil, i vora el brollador de la llum, on l'aigua és talment neta i cristal·lina que sembla la llum del sol, vora l'altar de la Festa de la Tardor, damunt de la planor de pedra de roca, marbre sense cop de cisell, va descobrir un cau de serps, diu la llegenda, catorze serps gruixudes com el seu braç, abaltides pel rou roent del migjorn, el rou roent del migjorn, ell, innocent davant de la grandesa de la terra, ell, cos nu adolescent, s'agenollà per a jugar amb elles, ell, el cos un lluent de beutat i candor, [...] que no sabia si era cos d'home o de dona, [...] i diu la llegenda que quan agarrà amb sa mà dolça una de les serps, aquesta enfellonida, s'enroscà al puny de la mà dreta, ell va sentir por d'espant davant l'insospitat escometiment, les altres serps, diu la llegenda, començaren a despuntar-se, [...] però els seus ulls negres de cos adolescent nu amb cabells bruns clavaren la seua salvació en una pedra llarga esmolada que sobresortia del brollador de la llum, [...] diu la llegenda, i començaren a caure colps secs de punyals, colps secs de punyals de pedra esmolada sobre aquelles serps abaltides, [...] i diu la llegenda que caigueren colps i colps de pedra i esclatà una sang roja, una sang roja semblant a la sang roja dels bocs emissaris a l'hora de la Festa de la Tardor, l'hora del sacrifici (Cremades 1978: 155-156).

Recuperar, doncs, el ritual tot actualitzant-lo en el sacrifici de les soterrànies i infernals forces malèfiques de la terra. Simbolitzar, així, en les serpents la brutícia de la culpa i de l'opressió, de l'anihilament que causa la bèstia humana estrangera i aliena. La llegenda glossa la *vinguda* i l'*epifania*, que ve i retorna en l'indret sacre del *poble* i, en fer del victimari víctima, *salva* de la destrucció del Pati de Marbre i de la Masia Blanca la nova generació d'*autòctons*, dels nascuts de la *terra* de la vall que l'aigua del Coll

de Serps purifica i, ara, la sang dels serpents consagra. Aquesta llegenda, doncs, és el fonament ideològic o l'axioma de *Coll de Serps*: el mite d'una llegenda soteriològica, la qual trobem inspirada i influenciada en un primer moment pel gruix de la teologia cristiana, ja que aquell qui no ha estat netejat de la brutícia de la culpa natural ha d'esperar la vinguda d'un heroi ignot i paradigmàtic, divinal, que arbitre el *passatge* de l'estat natural a la condició humana mitjançant la *salvació redemptora*. L'esquema mític que posa en circulació Cremades és molt més vell, evidentment, que la versió cristiana, però de moment considerem que aquesta actualització poetitzada que ens ofereix la novel·la cal contextualitzar-la en la nostra immediatesa cultural, tot i que la soteriologia cristiana siga un cas més d'un paradigma general que abasta tantes altres realitzacions, com ara aquesta que desplega Ferran Cremades.

Dedicatòria

La dedicatòria és un dels altres paratextos que prologuen la lectura i que ofereixen al lector informacions que poden arribar a ser molt importants per a la interpretació d'una novel·la. Així, en *Coll de Serps* trobem en la pàgina cinc de l'edició de 1978 l'endreuca secreta d'unes inicials: "a G.B., J.J., G. I al R. de M." No obstant això, en tombar la pàgina trobem el desplegament dels noms propis que revelen les identitats del invocats. Dos escriptors, un pintor i una composició musical: "a G (ottfried) B (enn), J (ames) J (oyce), G (oya) i al Rèquiem de Mozart." No entrarem en el codi del joc . Tampoc no trobem ni indicis ni suggeriments: els ignorem. Altrament, però, podem consignar que el Rèquiem, de Mozart, apareix en el text del narrat en la pàgina 44. La música hi emfasitza l'espai reclòs i entotsolat, l'ambient carcerari de l'espai casernari, premonitori, pesant i fúnebre: "ja no hi ha oronelles o gavines de la mar, sentim la necessitat de la fugida del Rèquiem de Mozart colpejant els quatre murs ara de nou negres, els quatre murs foscos amb el nostre silenci, amb la calefacció a gas butano, damunt de la bromera blanca de la por escampada en els solcs dels taulells lluents al terra, música de Mozart, tot és gelor i la soledat congela els nostres cossos, [...] creuar la vall fins a l'estació del tren, impossible restar-hi, música sacra, el Rèquiem de Mozart... —El dia que em doneu les espatlles haureu

mort! —ens digué fugint de la Masia Blanca del general. Estem desvetllats, encara que siga de nit...” (Cremades 1978: 44), diu en narrador homodiegètic extradiegètic, que narra en discurs directe les paraules del soldat afusellat i barreja totes les seqüències temporals de la història en un petit fragment del discurs.

Goya està referit en la pàgina 111 per a suggerir la mateixa plasticitat lúgubre i sinistra del cas anterior. Ara, però, l'espai és més terrible, més reclus encara i més entotsolat. Més terrible encara, més que la vigilància que viola i anul·la la intimitat i la identitat; és la violència del càstig morbós i incontrolat de l'erotisme de Tànatos: la tortura física del cos. El text descriu els procediments d'aqueixa reducció material i moral del soldat condemnat:

“«A la cara no —va dir el tinent—, no hi ha que deixar cap senyal». Aleshores agafen el cos com si fos una soca... I els punys semblen estaques desfent l'estómac. Amb la porra de goma acaronen les plantes dels peus. [...] Després un tub de fusta forrat de cinta aïlladora d'uns 35 cm. de llarg. Després la descàrrega elèctrica. Les oïdes. La boca. Els llavis. El semblant enllorat per la impotència, [...] Aquella negra llum de Goya davant d'una lluna pàl·lida. [...] El cap contra un mur blanc que reflectia la foscor de la cambra i l'aigua. Aquella negra llum de Goya davant de la lluna pàl·lida. [...] Fer el «pato» minuts i minuts al llarg d'un passadís sense fugida. Després la nit elèctrica de la soledat i l'esgotament. Una amenaça d'injecció de *Pentotal*. El cos ple d'hematomes. Aquella negra llum de Goya. Sang roja i calenta com flamerades vives que encenen la mort d'un poble” (Cremades 1978: 111)

Les altres dues endreces són les de dos escriptors: el poeta expressionista alemany Gottfried Benn i el narrador irlandès James Joyce. D'aquest dos no trobem cap referència directa o literal en el text de la narració, però és ben convenient que el lector els tinga en molta consideració perquè la influència en la *praxi* literària de *Coll de Serps* és determinant. D'això, però, en parlarem en el següent apartat d'aquest treball (2.2 La confusió benniana i 2.3 La sorpresa joyceana).

L'epígraf

...la persona del narrador, que no puede estar en su relato, como todo sujeto de la enunciación, sino en primera persona... (Genette 1989: 298)

El tercer element paratextual que volem comentar, ja que ens permetrà conformar la veu narrativa, és l'epígraf de la pàgina nou, el qual sembla que il·lustre el frontispici d'entrada al temple de la mort i la vida, de la violència, de l'horror, del somni o d'una esperança perduda, de *Coll de Serps*. No és, però, altra cosa que un fragment del temple mateix, el qual estranyat del propi cos, reproduït, es precedeix a si mateix com a representació que guie el neòfit en el seu accés a l'espai laberíntic —sacre— del relat.

No pensem, però, que els laberints siguen representacions del caos; són simplement el desplegament de la mateixa raó: una unitat bàsica s'itera un nombre determinat de vegades per a construir la linealitat cargolada del decurs. Considerem, és un exemple clàssic dels laberints, la seqüència bàsica unitària de la composició d'una greca; si la corbem, la iterem i la disposem en cercles podem dibuixar el laberint de la catedral d'Amiens, posem-hi per cas. Així mateix, l'epígraf que presideix l'entrada al text narratiu de la novel·la de Ferran Cremades és la unitat bàsica o emblema que iterada tanca tot el laberíntic discurs de la novel·la. L'epígraf que fa de preàmbul el tornem a trobar, doncs, reproduït en el capítol «Diana», fragment 15, en la pàgina 159, de l'edició barcelonina de 1978. En el text de l'epígraf i del fragment del text narratiu, que són literalment idèntics, sentim paraules agreujades i recriminatòries:

—Tu, escolta, vares niar al teu cor oronelles, oronelles de la llum de la rosada, oronelles aletejant el silenci de les campanes dels pobles perduts i oblidats més enllà de l'albada d'aquesta terra roja de rajola. Però ara volen voltors, volen voltors. Tu no ho recordes? Jo vaig pronosticar: un jorn tornaràs a mi arrossegant-te com una serp, com una serp. Aleshores et transformaràs en una fera ferotge que

esberlaràs les onades d'una mar llunyana. I tu em digueres: “n'estic fart” quan jo et vaig dir que vigilares ben bé la porta dels teus somnis, quan jo et vaig dir que ells tenien tentacles molt llargs i que aviat t'atraparien. Llavors escoltàrem uns colps com de pedra, però eren punys de ferro que colpejaren la porta per a desafiar-nos. “No tingues por, ho aconseguiré. I tu cura't ben bé la ferida, es pot infectar, és molt profunda”, em digueres ja lluny del canyar del pou, on el sol espuntava la fredor del pati de marbre. (pàg. 9)

Hi trobem expressat —narrat— un diàleg; si el reduïm esquemàticament, hi ha la presència d'un *tu*, d'un *jo*, la llavor d'un *nosaltres*. *Tu* i *jo*, que són els components determinants de qualsevol relació comunicativa. Però el *nosaltres*, que pot referir-se tant a una companyia de soldats com a tota una generació, també pot transformar-se en una hipòstasi del *jo*, i que al seu torn, en absència del seu interlocutor, pot integrar exclusivament el *tu* del diàleg o de la seua representació *teatral* en el *soliloqui* a què reduïa Vicent Simbor el discurs narratiu evocador del soldat primer.

De fet, la resta del discurs implica aquestes relacions. La resta és, com tan ràpidament ho copsa Broch, el signe lingüístic que travessa tot el text. Un relat simbòlic: la reunió, amb una sola hipòstasi de dues naturaleses: la del *jo* i la del *tu*. El *tu* és mut, per llei pragmàtica: només hi pot parlar el *jo* o la hipòstasi que es realitza en el *nosaltres*. Parlar en aquests termes pot ser, si més no, narratològicament inadequat. Però si la novel·la és un «cadàver» —“*Tota novel·la impresa és un cadàver*” (pàg. 10), segons Ferran Cremades—, és perquè, per analogia, és la presència del *tu*, mut i mort — que és també, en el text, *ell*, la no persona, marcada per l'absència— el qual només des del de fora en què la hipòstasi és o des del de dins en què el *jo* és, es pot expressar i recrear el *tu* o l'*ell* absents: “Ell, però es passejava mentre la pluja xopava els seus cabells, i començava a recordar, volia ésser com un nounat que, de sobte, ha arribat al món sense cap taca, sense pecats, sense prejudicis, sense rancúnia, sense malícia [...] —Un dia me n'aniré molt lluny— em deia com si mastegués les paraules—“ (Cremades, 1978: 63). Al cap i a la fi, segons la reflexió tècnica de Genette:

La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia” (Genette 1989: 289)

Nosaltres serà la forma gramatical amb què el narrador iniciarà el discurs primer. Aquest narrador no és, doncs, personatge de cap nivell anterior que encara no n’hi ha; com a entitat narrativa no pertany a la diegesi, no hi forma part ni és cap personatge. Com diu Gerard Genette: “la instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, etc.”(Genette 1989: 284) Així, com el mateix Genette posa per exemple: “el señor Renoncour, en cuanto «autor» de las Memorias és extradiegético: se dirige, pese a ser ficticio, al público real, igual que Rousseau o Michelet; el mismo marqués, en cuanto protagonista de las mismas memorias es diegético o intradiegético” (Genette 1989: 284) Aquesta és, doncs, la nostra situació, la mateixa que en l’exemple genetià. La veu que diu el discurs primer en primera persona del plural és extradiegètica i s’adreça a un receptor aliè a la diegesi: “Les llums blanques reflectides al sòl i als murs blancs s’apaguen després del toc de silenci, tancats, closos els ulls a la llum, la fredor toca la *nostra* passió...” (Cremades 1978: 13). I també, tot referint-se al narratori: “Potser que cap de *vosaltres* puga comprendre, abraçar el *nostre* conat d’horitzó, el *nostre* afany de vent...” (Cremades 1978: 15). No obstant això, aquesta veu narrativa és la d’una *estranya entitat plural*: no és sols «un nos més altres» etimològic, sinó també, segons les ocurrencies, una hipòstasi d’un *jo* i d’un *tu*. En aquest segon cas no hi ha una simple reunió com en el cas del *nos més altres*, sinó una integració que va *més enllà* de la simple descripció d’un acte comunicatiu.

Narratològicament, però, això que considerem no ha de suposar cap problema. El resultat de tot plegat és la presència d’una entitat perfectament determinada conceptualment com a veu narrativa homodiegètica extradiegètica. No obstant això, un dels esforços del nostre treball vol ser l’esclariment de la condició ontològica del referent d’aquesta veu extradiegètica. Preguntar-nos per quina mena d’entitat refereix la veu del narrador primer. El sentit d’aquesta primera persona del plural l’hem volgut trobar en la integració d’un *jo* i d’un *tu* pragmàtics, però el referent encara

no l'hem palesat. En la literatura de ficció —si n'hi ha cap d'altra— res no ha de malbaratar *a priori* la versemblança; si una cadira, per exemple, parla, el *pacte lector* pot funcionar-hi perfectament. Es a dir, funcionarà sempre que el lector hi pugui reconstruir les funcions lingüístiques i saturar-les amb els elements que li ofereix el text. La cadira, doncs, on ara em sec pot ser tranquil·lament en un relat la meua interlocutora, o jo el seu interlocutor —per fer-ho d'allò més fantàstic, podríem dir que un frare nigromàntic l'ha dotada de les facultats medievals de memòria, enteniment i voluntat—, perquè allò que és *real* literàriament, val a dir, *significatiu*, no és la naturalesa extralingüística: de moble, de la interlocutora, sinó, ben altrament, la seua *ubicació* en la polarització comunicativa i, per tant, en l'ús del poder enunciator. Així, la cadira pot, sense que ens escarotem, iniciar el discurs primer d'un relat o esdevenir un personatge narrat que participa de la *història*. Ara bé, quan interpretem el relat, és a dir, quan assignem valors semàntics al signe lingüístic que és el relat, allò que no podem exigir són valors veritatius a la cadira o al seu discurs: fóra grotesc i desbaratat. El *pacte lector* no es fonamenta entre el narrador i el narratari, evidentment, i no podem pas, ingènuament, traslladar a la realitat del món la realitat del relat sense cap mediació. El relat està pres en la gàbia del llenguatge, i en aquesta distància, en aquesta diferència respecte del llenguatge natural rau el *misteri* de la literatura.

Així, podem ara dir que la primera persona del plural que narra l'inici del discurs és una veu narrativa en el nivell extradiegètic, cosa que no té res a veure amb el seu estatut ontològic, amb la realitat del món que el signe referencia. És a dir, si a la fi aquesta veu, en un joc simbòlic d'ampliació concèntrica que integre tots els personatges de la *història* relatada, resta assimilada al nombre gramatical i aquest, per extensió, al concepte de generació sociobiològica, serà només per la voluntat o la intenció de l'autor i, per tant, en les condicions que definisca i amb la informació textual suficient perquè ho pugem inferir. Clar i ras, les generacions no van xerrant pel carrer o des de les lliures casernàries, com tampoc no ho fan les cadires, tot i que les podríem trobar ben llengudes contant-nos les malifetes novel·lesques. El valor teòric, virtual d'aquest narrador primer homodiegètic extradiegètic, en totes les seues ocurrences pronominals, és, doncs, el d'un símbol mític que relata la *història* narrativa: els fets ficcionats, tot i essent alhora un personatge de la mateixa ficció. A més a més, el pas de les funcions

i de les categories lingüístiques, les solucions sintàctiques o les marques morfològiques que fa servir el discurs narratiu en les caracteritzacions conceptuais i en el sentit de la *història* ja és un fet estrictament lingüístic i literari, i fer una passa *més enllà*, assignar una traça hermenèutica que transcendisca l'autoreferencialitat literària per cercar una correspondència amb el món real, és, cal saber-ho, un reduccionisme ideològic. La literatura: el relat, crea *significat* i no pas *realitat* que ultrapasse la que és pròpia del significat mateix. Aquests són els termes del *pacte literari* entre l'autor i el lector.

Aleshores què és el que ocorre *realment* en *Coll de Serps*, com l'entitat literària que és? Ocorre, doncs, alguna cosa de la qual ja es queixaven els logicistes: la capacitat del llenguatge natural per a generar ambigüitats i contradiccions. El llenguatge natural exigeix assignar valors veritatius en un camp referencial, la vastitud indeterminada del qual i la ignorància dels límits pels parlants poden generar tota mena d'absurds. Així les aplicacions entre els signes lingüístics i les coses del món no poden ser bijectives com les dels llenguatges formals i formalitzats; cal que siguin aplicacions més entròpiques —si em permeteu el qualificatiu—, més indeterminades i aleatòries per poder satisfer les necessitats lingüístiques. Altrament, si el discurs narratiu assigna una existència, ningú no ens autoritza a traslladar-la al món real, la qual cosa més que una ingenuïtat fóra un veritable desbarat. És a dir, res no exigeix que les *coses* —els signes lingüístics— de la literatura hagen d'establir una correspondència amb les coses del món real, com sí que es troba obligat a fer el relat científic o el quotidià, per exemple. Podem, com *Coll de Serps* pot, produir *lingüísticament* l'efecte de realitat —el significat— i que una generació, un personatge de personatges, siga mitjançant una veu narrativa homodiegètica extradiegètica, és a dir, que siga actor i testimoni, que ens la relate, però no podem pas inferir-ne olímpicament que en el món real hi haja generacions socioliteràries o historicobiològiques ni que aquestes parlen i diguen. La condició extradiegètica del narrador primer en primera persona del plural de *Coll de Serps* és —i per definició— un fet narratiu, que no pas mai un fet *pelat*. Sí, la literatura no pot abastar el real perquè *només* és llenguatge, i per això mateix l'ultrapassa. Sí, la literatura sempre és ficció, perquè el *llenguatge literari* consisteix en el fet que el llenguatge només es remet a si mateix,

sense *transcendències* significants metafísiques. En la literatura no hi ha més realitat que la dels mots!

Una vegada comentat aquest extrem, caldrà que mostrem el mecanisme lingüístic mitjançant el qual *Coll de Serps* construeix la versemblança que sosté la veu homodiegètica extradiegètica que hi relata. El realisme, doncs, és aquest mecanisme a què al·ludim: el realisme, tanmateix, dels mecanismes lingüístics i comunicacionals. Així doncs, el *realisme* de *Coll de Serps* és concloent i trivial: ningú que no siga un *jo* no pot narrar. Tots els pronoms que participen en una narració estan sotmesos a l'imperi de la primera persona. L'emissor és, metafòricament, és clar, un *tirà* que sostrau la paraula a tots i a cadascú, i la dóna sota el seu criteri, caprici i discerniment. Fins i tot, proclama els protagonistes quan ho considera escaient: "...i ell, el nostre protagonista entre les bromeres blanques..." (Cremades 1978: 65). Aquesta vella saviesa s'esdevé, però, autoconsciència en *Coll de Serps*. La novel·la és, a més de tantes altres coses que també n'és, la síntesi o el cant d'una corallitat muda: el cor dels qui no podem dir res, esdevinguts en una nova entitat impensada que des de fora de la diegesi és la veu de tots: del *jo*, del *tu*, de l'*ell*, de l'*ells* i, fins i tot, de les apel·lacions al narratori: "Potser que cap de nosaltres pugua comprendre, abraçar el nostre conat d'horitzó, el nostre afany de vent..." (Cremades 1978: 15).

El mecanisme és ben elemental: "Batega dintre el seu cor un foc que ningú podrà esmoreir, extingir, la seua valor, la seua corrent, la seua rebel·lia no està en la victòria o en la desfeta, sinó en la lluita, quotidiana, contínua. Ens fem déus al negar amb la nostra lluita el determinisme, la relativitat, l'absurd" (Cremades 1978: 69). Sense solució de continuïtat, d'*ell*, se n'esdevenim tots perquè el *jo* que hi ha en el *nosaltres* pot parlar per ell i per tots. La confusió, doncs, entre el singular i el plural de la primera persona és la possibilitat que la gramàtica ofereix per a fer-nos la suggestió de la *presència* de distintes referències, encara que l'enunciació narrativa redueix les possibilitats a una de sola: el *jo* enunciadador-emissor, tant fa que siga en la primera persona del singular o en el *jo* integrat en la primera persona del plural:

"Ara tinc que fer alguna cosa, trencar les xarxes del destí i absorbir amb les meues agalles l'aigua de la mar, nedar amb el cos

lliures, la història lliure, potser un somni afusellat per la rojor de la lluna.

Oh! Soledat! Estem somiant però aviat sona el telèfon...” (Cremades 1978: 36)

Però, narratològicament, cada *persona* narrativa és cada veu, sense confusió possible, encara que sense reducció necessària, exercint la pròpia funció narrativa i enunciant inconfusiblement el discurs. Aquesta ambigüitat ben administrada permet la *subversió* cremadesiana, la seua experimentació, que no és tant l’embull de la categoria del temps ni l’esvaïment de la història, ni el col·lapse de la referencialitat ni el remenament dels pronoms personals, tot i que també. *Coll de Serps* fa tots aquests *exercicis*, però s’acosta més a l’autoreflexivitat textualista perquè sobretot assumeix de manera més objectiva i sistemàtica una de les conclusions fonamentals del més ranci estructuralisme. Genette ha fet veure que la importància que s’havia donat a la *persona* narrativa no tenia un fonament consistent, ja que “la persona del narrador no puede estar en su relato, como todo sujeto de la enunciación en su enunciado, sino en «primera persona»” (Genette 1989: 298). La qual cosa implica que el narrador només pot ser en la narració que fa una primera persona, malgrat que qualsevol enunciat que no fos així sempre pot ser-hi present mitjançant un jo recurrent:

(1) “Pep passeja pel parc.”

(2) “Jo dic: «Pep passeja pel parc.»”

Així, qualsevol enunciació que un parlant fa, jo mateix, per exemple, (1), pot ser reduïda mitjançant una recurrència trivial, (2), al fet que l’expressió de l’enunciació correspon sempre a la primera persona gramatical que refereix a aquell parlant que la fa. Aleshores això implica que l’elecció que l’autor faça respecte la veu narrativa és irrellevant en els termes de l’elecció entre la primera i la tercera persona del singular, ja que la segona opció sempre pot ser reduïda a la primera (1). Així, els fragments que hi ha en *Coll de Serps* que narren la tercera persona: “Ara recorda l’hort, els tarongers, les ombres de la lluna, les teranyines que s’enganxaven als seus cossos, els cossos nus, i Empar, la dolça Empar, plorant d’una emoció divina, ho recorda ell que té poc temps per a recordar” (Cremades 1978: 164), ben

bé podem reduir-los a la primera persona de l'enunciació tot considerant que un *jo dic* precedeix implícitament el fragment que acabem de citar. Canvia la focalització, però no pas la veu narrativa. Si el *nosaltres* extradiegètic el considerem com la veu d'una generació, és a dir, la figura d'un canvi social i d'una lluita que s'arroga el jovent, capaç d'abastar totes les temporalitats, expressió de la qual són els actors de la narració, d'alguna manera el narrador primer és un narrador homodiegètic, el qual coneix de primera mà el desenvolupament de les històries narrades. Aquesta ambigüitat calculada, hem de creure, per part de l'autor, ens suggereix com a model aquesta consideració homodiegètica del narrador primer.

El nivell textual

S'evidencia amb el canvi de nombre del pronom personal de primera persona, si passa del plural extradiegètic al singular, quan el narrador ha de referir el soldat de la història primera, val a dir, el protagonista de la *història* que diu el relat. Açò ho constatem en la pàgina 19: “Vaig veure en els seus ulls una mirada de commiseració...” És sols un moment, car la narració torna de seguida, en la mateixa pàgina, a ser dita pel narrador primer, en plural: “creiem en un déu com creiem en les vibres verinoses...”. Aquesta alternança entre el *nosaltres*, estrany a la diegesi i el *jo* enunciat del personatge narrador, que evoca l'afusellament del seu amic i company, la tornarem a trobar en diferents ocurrencies al llarg del text de la novel·la: “ens amagàvem tan sols per tindre després el plaer espantós de trobar-nos-en. De tots aquells jorns no queda res. Algun dia em trobe...” (pàg. 26); “sembla que ens dormim en una altra terra, [...] Encara estime... (pàg. 28); “Ara tinc [...] Oh soledat estem...” (pàg. 36); “No podem crear-nos un món [...] Tracte d'estimar...” (pàg. 130). Tanmateix aquesta alternança en la forma de l'enunciat no trasllada al discurs cap exigència o condició de la *història*. Aquesta “elecció del novel·lista”, com diu Genette, respon més a un interès literari i ideològic que a un interès o necessitat narrativa. La *història*, segons la nostra reconstrucció, també presenta, però, un caràcter dual: la de la subordinació d'una història primera continguda, *evocada*, que no pas *encastada*, en una altra història segona que l'evoca i que el discurs del relat alternarà constantment, entrecreuant-les alhora amb la veu en plural del narrador

primer, per a crear aquella sensació «boirosa», com en deia José Carol. La recepció estètica, doncs, d'una experiència de confusió, de desordre o de caos lector. Els canvis de nombre de la *persona* narrativa, que remetria a un sentit col·lectiu i de canvi d'època amb el *plural*, i l'encreuament en el relat del personatge evocador de les dues històries coadjuven a generar aquesta boirina, aquesta desorientació, tot i que l'estratègia que serveix siga tota una altra, molt més diàfana.

La *història*, doncs, no està gratuïtament minimitzada no és sols una excusa per a desenvolupar excel·lències estilístiques, sinó que és en la seua complexitat on es fonamenta l'envit narratiu i textual; són la necessitat de la complicació i la dificultat de la producció d'un text les que fan capaç el relat d'expressar els extrems de la tragèdia. En ser la història segona la d'una *evocació* d'una història primera s'hi superposen paral·lelament dues seqüències: la d'una història que és la del temps que dura l'evocació que fa el personatge narrador i la de l'altra història, l'evocada, les quals es relaten alhora: l'evocada en l'evocació. Així doncs, la història que es relata, o segona, és la que dura una nit casernària, des del toc de retreta fins al toc de diana, durant la qual un soldat evoca: *narra*, la història primera d'un altre soldat afusellat en compliment d'una sentència militar per l'atemptat i la mort d'un general. Val a dir, *és la història de la narració d'una història*, per la qual cosa els temps i els esdeveniments de les dues històries han de travar-se i alternar-se en la progressió del relat. Complexitat, doncs volguda i elaborada per l'autor a la recerca dels suggeriments ideològics, polítics, culturals i literaris a fer al lector. *La textualització de totes les històries possibles*, doncs, ha de ser el nus gordià d'aquesta cruïlla en el progrés simultani del dos processos històrics, que al seu torn és la narració que fa una *veu simbòlica* (pel plural *conceptual*) que emmarca els esdeveniments de les històries dels personatges en la totalitat circular del mite. La complexitat del relat no és, així, un joc esteticista, sinó l'exigència material de la mateixa discursivitat que ha de donar raó de les representacions d'unes durades que es trenen en l'intercanviador mental del personatge narrador, en l'evocació com a assumpció esforçada i impossible d'una determinació que ultrapassa el protagonista. Així doncs, el textualisme literari d'en Ferran Cremades és ben irònic, car, més que minimitzar el valor de la *història* —de la narrativa i de la no narrativa o real— s'afanya a investigar els límits del sentit i la condició ideològica i metafísica de la *història* en si; s'esforça, doncs, a

palesar la frustració de no poder-la abastar en totes les seues *veritables* dimensions, ja que la història només té el valor de la virtualitat conceptual.

Caldrà, però, que justifiquem la nostra elecció. Òbviament, l'argument negligent de la *història* no es pot altrament que inferir del mateix relat; així, la linealitat del temps *natural* de la *història*, que exigeix la narratologia, cal reconstruir-lo a partir de les dades que ens ofereix l'ordre —o el desordre— del temps del discurs. Aquest, i més encara en el cas de *Coll de Serps*, pot estar fragmentat en seqüències que es cargolen en moviments prospectius i retrospectius complexos, val a dir, en analepsis i prolepsis que distorsionen la necessària causalitat lineal dels esdeveniments de la *història*. Concretament, el relat de la nostra novel·la al bell mig de la nit evocadora, és a dir, l'inici del discurs primer té la forma del tòpic retòric anomenat *in media res*: “Les llums blanques reflectides al sòl i als murs blancs s'apaguen després del toc de silenci —senyal acústic que marca l'inici de les hores que la tropa ha de dedicar a dormir, en les quals està prohibida la conversa i qualsevol altra activitat als dormitoris de la caserna—, tancats, closos els ulls a la llum, la fredor toca la nostra passió, la suor dels fronts desvetllats, encara que siga silenci, encara en somnis, sempre esperant el toc, l'altre toc...” (Cremades, 1978: 13). És a dir, «esperant» el toc de diana, amb el qual hom desperta a la tropa i comença l'activitat quotidiana de la caserna, que en aquest cas, com indicaria el text de «l'ordre del dia» inclouria l'afusellament d'un soldat.

Així, podem constatar, ja en el primer paràgraf de la novel·la, que el narrador extradiegètic homodiegètic narra que el personatge narrador es troba gitat al dormitori de la caserna, insomne, entre el toc de silenci i el de diana. Amb ben poques paraules, doncs, el relat ens ha acotat el temps, l'espai i les condicions vitals on i com es desenvolupa la *història*. No obstant això, hem dit que la història que es novel·la no és tant la quotidianitat del soldat narrador com la seua activitat evocadora d'uns altres esdeveniments que tenen com a protagonista un altre soldat primer que ha estat afusellat i, del qual, el soldat que evoca era amic i company. Per tant, el relat de la *història* consisteix a contar, en un *alhora* ben complex narrativament, una altra història primera que ha ocorregut en un *altre* temps, necessàriament passat, respecte de la història segona: “La veritat és que ja no hi ha res que... Ens digué ell, i ara cada vegada és més forta la tensió dels cossos, [...] ara ja ningú no es mou, ningú parla, ningú alena, ningú batega, sona la veu

revinguda, com de plom, la veu de plom de la imaginària —la «imaginària», se'n diu de la vetla que fa un soldat mentre la resta dels soldats d'una companyia dorm—, la veu de plom de la nit” (Cremades, 1978: 14). Malgrat que el sentit recte del fragment de text que acabem de citar és el de la seua literalitat: la descripció subjectiva de l'ambient d'un dormitori casernari sota el toc de silenci, hi copsem necessàriament un altre sentit oblic. Aleshores, “ningú no es mou ni parla, ni alena ni es batega; sona una veu amb la característica d'*imaginària*, però que és “de plom”, es a dir, feta del mateix material amb el qual es fan les bales que disparen els fusells la mateixa veu imaginant. Amb aquests suggeriments el lector ha d'inferir el sentit, o almenys retenir-los, per als moments de ressementització, després del desenllaç final de la història evocada, quan el soldat afusellat ja és mort i que el soldat viu està *imaginant* o recordant: evocant, en el temps de silenci de la caserna (de la història segona), els esdeveniments d'aquella mort (de la història primera).

A més a més, copsem la literalitat del temps verbal de passat amb el qual el narrador extradiegètic dóna la paraula en estil directe a «ell», pronom que la lectura ens ha fet descobrir que en tota la sèrie de les seues ocurrencies remet al soldat afusellat i, encara més, si botem cap al final de la novel·la, hi podem llegir en l'apartat set, del capítol «Oronelles», pàg. 177, un fragment descrit en tercera persona, que ens fa saber que els del piquet d'execució “Eren a vint metres de distància i les armes posades al punt de dalt”, i que a més a més “els seus companys, el piquet d'execució i els soldats presents, cecs com és cec el foc, disparen”. És a dir, el soldat narrador evoca, conta o relata, dins del silenci casernari, els fets de la història del soldat afusellat perquè ja s'han esdevingut i els ha presenciats o hi ha participat.

Pel que respecta a l'ordre del temps de la narració de l'evocació, podem concloure que la seua progressió és imperceptible, ja que el seu relat es fa *alhora* que el relat de la història evocada, on sí que es realitza la progressió necessària mitjançant, però, constants analepsis de diferents abasts i amplituds que s'entrecreuen segons els fets narrats siguen els de tota la vida dels personatges o els que afecten a la mort del general i l'afusellament del soldat. De fet, les relacions de l'ordre de disposició dels esdeveniments o segments temporals en el discurs narratiu són tots analèptics perquè la història evocada ja ha ocorregut, tot i que es manté en el relat durant tota la difusa presència del temps de la història de l'evocació. De fet, aquesta

no progressa discursivament, si no és el cas que la seua progressió és el relat mateix de la història evocada. Si a aquesta complexitat de la relació d'ordre entre els esdeveniments de la història de l'evocació i els de la història evocada en la seua disposició discursiva, hi afegim la barreja constant dels nivells narratius, el joc de pronoms personals i les constants narracions de paraules, no ens podem estranyar de la perplexitat en què *Coll de Serps* aboca el lector.

No obstant això, aquesta mateixa complexitat és, com la recursivitat estilística: “ara ja ningú no es mou, ningú parla, ningú alena, ningú batega, sona la veu revinguda, com de plom, la veu de plom de la imaginària, la veu de plom de la nit”, en la pàgina 14, i “De colp, ningú no es mou, ningú parla ningú alena, ningú batega, sona la veu revinguda, com de plom, la veu de plom de la imaginària”, en la pàgina 19, per exemple, un valor buscat per l'autor de la novel·la. Fins i tot, la desorientació i la dificultat de la lectura immediata i intuïtiva és una estratègia perseguida per l'emissor que permet causar en el receptor un *com si* fos una sensació d'absolut —de la qual cosa Ferran Cremades se'n reclama mitjançant la dedicatòria a Gottfried Benn i que nosaltres trobem inexcusable per a la comprensió i la interpretació de la novel·la. Cal, doncs, aquesta *sensació* de desconcert i de confusió que ha de patir estèticament el lector, perquè a partir de la qual cal que sentim, que comprenem, que copsem, que experimentem el *pathos* de la tragèdia humana que la novel·la relata: la contradicció insoluble i indefugible en què la vida s'expressa.

L'AVENTURA TEÒRICA: À BOUT DE SOUFFLE

Coll de Serps, que tot just identificava i iniciava, amb un grapat de títols més durant la dècada dels setanta, la investigació i la subversió en la narrativa valenciana, és alhora, tanmateix, un final de trajecte personal i col·lectiu. Per les dates en què apareixia la novel·la de Ferran Cremades, tota l'esperonada ona experimental europea s'apaivagava; encara que les seues troballes fossen més o menys assimilades per la pràctica de la narrativa comercial. Si alguna vegada la investigació narrativa havia gaudit del favor del públic lector, a partir dels anys vuitanta la investigació i la novació narrativa esdevenien integrades i trivialitzades per la indústria de la representació del món. Anunciada i postulada, la mort de l'autor es converteix, més aviat, en la proletarització dels narradors, en l'heteronomia de l'autor, en la pèrdua de l'imperatiu categòric il·lustrat o de l'autonomia del camp literari, com l'anomena Bourdieu. El fet, sense ser nou, té conseqüències noves sobre tota la investigació i el coneixement acumulats per les diferents avantguardes i rebel·lions narratives, les quals, malgrat l'entrada en el cànon dels diferents autors que les protagonitzaren, perden, per a la massa comercial que consumeix narració d'autor, tot l'atractiu. La producció de les diferents subversions esdevé una literatura confusa, difícil, avorrida, tediosa i intel·lectualista: «àrida», com resumia en un mot Vicent Simbor. La lectura de les novel·les —i de les *antinovel·les*, segons Sartre— del *Nouveau Roman*, de Sollers i, fins i tot de la *Lost Generation* americana o del mateix James Joyce, resta reclosa en els àmbits universitaris, els quals acabaran dipositant-les en el museu dels centaures.

La recepció de *Coll de Serps*, doncs, més enllà de l'anècdota antimilitarista que excità la pusil·lanimitat de la societat literària catalana més condescendent amb la reactiva transició a la democràcia espanyola i temorenca del brogit de sabres que no callava —i de l'anècdota valenciana—, ve marcada per les disputes i paüres polítiques de les tribus culturals barcelonines i no gaudirà, tret d'alguna excepció *generacionalment* militant, d'una lectura literària. No obstant això, el text novel·lístic de Ferran Cremades, entre altres diferents provatures de la narrativa catalana del

moment, havia aconseguit d'assimilar en clau valenciana i d'assenyalar el dur esforç teòric i pràctic dut avant per la narrativa del convuls segle XX occidental per contar allò que no es pot contar, per establir una comunicació que no es pot establir ni abans ni ara, ni en la societat de masses ni en la societat multitudinària.

La prestidigitació cartesiana

De bell antuvi, ja en les primeres alenades de l'època moderna, es fa palès la impossibilitat de traslladar l'essencialisme de l'antiguitat clàssica a la nova construcció d'un home fonamentat en el seu pensament individual, personal i intransferible, en la idea que es fa de si mateix i del món. Aquesta facultat nova que l'individu modern —el subjecte abstracte, però pres en els objectes—, que diu maldar per deseixir-se de les *foscors* medievals, inventa i inaugura; aquesta autonomia subjectiva és i té, però, la forma d'una esfera opaca —d'una *mònada*, en diria Leibniz— ricament farcida en el seu interior alhora que inexpugnable i inconeguda des de l'exterior. Així, defensada per un búnquer impenetrable, la nova facultat *cognitiva*, no podia manifestar-se sinó més que mitjançant la mateixa mediació de sempre: l'atàvic mecanisme lingüístic, el qual, tanmateix, no deixava traslluir la virolada riquesa interior i només permetia d'entreveure el besllum de la seua fulgència.

Així, la consciència i la seua incardinació en el pensament informarà també l'activitat narrativa immanent de l'individu modern. La narrativitat esdevindrà, doncs, fonamentalment, amb l'adveniment de la primera modernitat siscentista, que arrabassarà l'autoritat i la transcendència com a criteris de valors veritatius, en el fet de consciència del pensament del narrador. Aquest, doncs, ja no narrarà des de cap inspiració aliena, divinal o màgica; tampoc no serà ja el dipositari d'un saber col·lectiu i tradicional que es transmet immutable en el temps i en l'espai. La primera modernitat occidental facultarà el narrador a contar els seus pensaments, si això és possible, però. El mateix Descartes, assaltat tanmateix pel dubte metòdic, s'adonarà de les dificultats i ens farà sabedors, però esbiaixadament, que cal un petit truc, una petita argúcia, un mínim ardit, un stratagema per a la nova odissea. Així, la primera de les seues —o nostres, més aviat— *Méditations* és tot un curs accelerat de textualisme i de reflexió narrativa, alhora que

palesa, ja des del principi, els límits de la irreductible condició material: lingüística, del *nou* narrador.

L'autor de *La Méthode*, en la primera de les seues meditacions, comença tot exposant els fets i les causes d'una història que sembla la seua pròpia, la del subjecte de l'enunciació; així, assaja, encara, en primera persona del singular que “cette entreprise me semblait être fort grand, j'ai attendu que j'eusse atteint un âge qui fût si mûr, que je n'en pusse espérer d'autre après lui auquel je fusse plus propre à l'exécuter...” Però, com ens fa veure Michel Butor, “très rapidement on voit que l'histoire que nous racont Descartes n'est pas sa propre histoire, que c'est une aventure qu'il veut littéralement faire vivre au lecteur” (Butor, 1964: 84-85). Amb els mateixos mots cartesians:

Mais peut-être qu'encore que les sens nous trompent quelquefois touchant des choses fort peu sensibles et fort éloignées, il s'en rencontre néanmoins beaucoup d'autres desquelles on ne peut plus raisonnablement douter, quoique nous les connaissions par leur moyen: par exemple, que je suis ici, assis auprès du feu, vêtu d'un robe de chambre, ayant ce papier entre les mains, et autre choses de cette nature (Butor, 1964: 85).

Com podem veure, hi ha el pas de la primera persona del singular de l'inici de la *méditation* a aquesta primera persona del plural de la citació que acabem de fer, i fins ací ens trobaríem en l'assaig. Però, hi arribats en tan bon punt, podem considerar l'inici d'una relació dialògica amb un *tu* que està implícit en l'agrupació possible entre *jo* – *tu* que integra un *nosaltres*, a més a més de l'altra possibilitat hipostàtica del *nós amb altres*. En aquesta referència cartesiana és, però, més propi el primer cas; fet i fet, el fragment representa un diàleg entre l'emissor que redacta el text i un lector, nosaltres mateix, si més no. Immediatament, però, Descartes torna a fer servir un *jo* —“je suis ici, assis auprès du feu”—, el qual ja no pot ser el mateix primer *jo* de l'inici de la meditació, sinó una part esgarrada del complex *jo-tu* del *nosaltres*, ja que cal fer servir el principi de pertinència i suposar que cap ocurrència textual no és gratuïta. L'ús del *nosaltres* que Descartes fa en aquest fragment de la primera meditació no és necessari gramaticalment, ni sintàcticament ni semàntica i, a més a més, genèricament, és incoherent amb

la primera, l'elecció assagística del singular, si el considerem com a primera persona del plural d'un discurs molt formal. Així doncs, podem considerar que és més adequada la interpretació pragmàtica del *nosaltres*, la qual cosa ens obliga a observar que el darrer *jo* de la citació és, doncs, un ús metonímic del mateix *nosaltres*. Així, el *jo* de “je suis ici” no remet unívocament a la singularitat, cosa que produeix una ambigüitat —deliberadament buscada per Descartes—, que ens impedeix saber amb nitidesa si aqueix *jo* és un *jo* veritable o pot ser una representació d'un *tu* interlocutor, el lector, integrat en el *nosaltres* que compon els dos extrems de l'acte comunicatiu.

L'explicació del procedir cartesià que fa Butor opta per aquesta segona possibilitat. Retòricament es pregunta l'autor dels *Essais sur les romans*: “Qui est assis auprès du feu, vêtu d'un robe de chambre?”, i es respon tot seguit: “Descartes imagine la mise en scène, le décor dans lequel se trouvera le plus vraisemblablement son lecteur, et c'est dans ce décor ainsi imaginé qu'il l'installe (Butor, 1964: 85). No és, doncs, Descartes el protagonista de la meditació, sinó nosaltres mateixos, per exemple, els seus lectors. Així doncs, Descartes conta una història mitjançant el discurs de la qual “le conduira —al lector, que diu Butor— pas à pas, tout au long de ces *Méditations*, tel un ange gardien, un mentor” (Butor, 1964: 85). És a dir, “dans les *Méditations* il y a une fiction, un roman, et le «je» y est d'une nature toute différente [a la del *jo* del *Discours de la méthode*]. Il s'agit d'une seconde personne camouflée. (Butor, 1964: 84)

Alguna cosa molt important deu amagar-se en aquesta prestidigitació dels gèneres literaris. Així, s'hi palesa que, si cal fer una *meditació*, cadascú es troba obligat a fer-ne la pròpia i personal. Les meditacions no són intercanviables entre diferents individus, com si que ho són les monedes que portem a la butxaca. Les meditacions, doncs, que una persona faça són materialment impossibles de transmetre a una altra persona —se'n diu, d'això, la privacitat de la primera persona—; podem *contar-li-la*, però això ja és «un roman», que diu Butor, una narració, el relat d'una història, la d'una meditació, per exemple. Així, Descartes, o més ben dit, el narrador de les *Meditacions* cartesianes, ve a fer d'«ange gardien», de guia que conta al lector les passes que ha de fer per a realitzar la pròpia meditació, ja que el

relat de la meditació del mateix René Descartes al lector no li serveix; fet i fet, no és la seua, sinó la del filòsof racionalista. La subjectivitat, doncs, de l'individu modern, la direcció conscient del pensament, aquesta nova facultat, que segons la primera modernitat havia de permetre el coneixement, naix, tanmateix, incomunicable i deutora, per tant, de l'atàvic recurs lingüístic de la narració.

Aleshores és fa evident que l'autor modern, l'individu que és, té de bell antuvi barrada la comunicació directa amb el lector —amb l'individu que el lector és, al seu torn— i que només mitjançant la mediació del sistema formal narratiu, per exemple, es fa viable una objectivització dels continguts mentals de l'emissor, però a condició de perdre la seua naturalesa de continguts mentals d'un individu per esdevenir una altra cosa: una novel·la, per exemple. Així, l'única cosa que l'autor pot fer des de la demiúrgia del seu poder creador és encomanar-li, al lector, per passiva la mateixa activitat que ha fet ell. Una vegada que l'escriptor havia aconseguit deixar de ser el torsimany o el marmessor d'altri, déus o senyors, i havia trobat de parar negoci propi, hi descobreix que no hi havia cap altra manera de bescanviar el seu tresor que reproduint-lo antitèticament en la imatge especular del lector. La reproducció, però, no serà pas la iteració algorísmica d'un mecanisme i aleshores els actors de la comunicació es trobaran atrapats en l'inextricable i imperceptible laberint del ritual de l'acte narratiu. En pronunciar les paraules màgiques —performatives—, tothom deixa de ser allò que és i es precipita per un abís insensible on les mutacions, les transformacions i les metamorfosis a què el sotmet l'innocent i natural gest del llenguatge, li fa perdre la seguretat de la facultat tot just inaugurada. Només un manxec, Don Alonso Quijano, diuen, gosà de travessar al recte l'envitricoll, i no se n'eixí, és clar.

Com hem vist, Descartes copsà l'errada quixotesca i entrellucà la distància insalvable entre els mots i les coses. El sentit comú, malgrat tot, ens fa sabedors i conscients de l'abís entre el signe i la seua referència. No obstant això, paradoxalment, el món real que tenim a l'abast ens sembla tan breu i alhora tan difícil que ens delim per veure els nous horitzons de contrades ignotes, però senzilles i comprensibles, on es puguem projectar i viure en plenitud la nostra identitat, la nostra semblança. Tanmateix, la carn és feble i l'enteniment més encara. Aleshores el mateix Descartes ens ho adverteix, en una *méditation* segona, que hi ha un Seny Maligne que ens fa

la burla i se'ns trufa i que només podem restar certs i segurs d'una proposició: «jo sóc, jo existisc»; ah! però només en el temps sense temps del moment en què la dic o la concep. El Seny Maligne, però, sap escriure, i el temps de l'enunciació «jo sóc» és tan breu... I tu mateix, René, a més a més, ens has mostrat que si tu dius «jo» puc ser jo i no pas tu. I el Seny Maligne sap escriure i, així, aqueix «jo», que tu no ets, perdura i puc ser jo o ell, és a dir, un *tu*.

Ens movíem, doncs, en un terreny de marenys insegurs, de dubtes i pors, on res no era allò que deia ser, on l'amfibòlia ens corcava. Calia aleshores pactar amb el Seny Maligne, i el maligne, doncs, ens lliurava els contractes complerts. Hi guanyàvem tots: “el empleo del «él» novelístico [...] De todos modos, es el signo de un pacto inteligible entre la sociedad y el autor; pero es también para este último el primer modo de conformar el mundo como lo desea. Es algo más que una experiencia literaria: es un acto humano que liga la creación a la Historia y a la Existencia.” (Barthes, 2012: 26) I se n'eixí el Seny Maligne, fins al punt que “El «él» de Balzac no es el final de una gestación empezada en un «yo» transformado y generalizado; es el momento original y bruto de la novela, el material y no el fruto de la creación” (Barthes, 2012: 26)

La confusió benniana

Ferran Cremades se sabia aquesta història i per això posà *Coll de Serps* sota l'advocació de dos bons barons rebels: James Joyce i Gottfried Benn. El poder del Seny Maligne esdevingué omnímode arran del pacte i s'ensenyoria i es vantava de fer el món al seu parer amb la punta del seu càlam. La rebel·lió contra l'absurd del sol ull del Ciclop Maligne no trigà gens. Si la narrativa moderna vuitcentista consistia a encomanar al lector la mateixa activitat cognitiva i semiòtica de l'autor —encara que invertida—, calia, doncs, una nova modernitat que en atacar aquell reduccionisme *realista* oferís al lector l'obertura a totes les possibilitats materials: lingüístiques, de la prestidigitació literària, la qual cosa li permetés de transitar tots els marenys movedissos, a risc i tot d'ensorrar-s'hi. La rebel·lió contra l'ensarronada certa de l'idealisme i la metafísica del Seny Maligne només es pot dur a terme en els mateixos territoris de la restringida condició lingüística del relat.

Ajustar-hi, doncs, la narració permetrà palesar la condició fantasmagòrica del pensament com a fonament del relat i, per extensió, de l'individu que aparenta generar-lo cognitivament. El resultat d'aquesta nova modernitat innovada serà l'abandó sense recança de la novel·la «ben feta» o «*vrai roman*». Com diria Robbe-Grillet: “Louer un jeune écrivain d'aujourd'hui parce qu'il «écrit comme Stendhal» représente une double malhonnêteté. D'une part cette prouesse n'aurait rien d'admirable...: [en nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent]; d'autre part il s'agit là d'une chose parfaitement impossible: [...] un paradoxe que développait à ce propos J.-L. Borges dans Fictions: le romancier du XXe siècle qui recopierait mot pour mot le *Don Quichotte* écrirait une oeuvre totalement différent de celle de Cervantès” (Robbe-Grillet, 1963: 10).

Un «jeune écrivain», doncs, ha de palesar la impossibilitat d'un jo farcit d'*esprit* o de *Geist*, val a dir, la fantasmagoria d'un referent anímic, substancial, essencial i èlfic. Aquesta reflexió sobre la condició del propi jo, el nostre *jeune écrivain*, Ferran Cremades, la trobarà en Gottfried Benn, la traducció castellana d'un llibre del qual, *Doble vida y otros escritos autobiográficos*, mecanografiava quan treballava com a secretari del traductor Ramon Strack. Benn ho expressa amb contundència, encara que de vegades la seua terminologia no coincidisca amb la nostra. La dialèctica s'estableix entre diferents parelles de termes oposat: l'interior i l'exterior, el jo i el món, la realitat i el somni, etc. Cosa que cal que notem ara, car la síntesi narrativa d'aquestes polaritats és l'ordit temàtic i intel·lectual que fa progressar la narració cremadesiana. Citarem alguns fragments del metge i poeta expressionista alemany que il·lustren el conflicte, aquest que no sols permet desenvolupar el relat de *Coll de Serps*, sinó que es troba a la base de la nova narrativa moderna del segle XX.

Atenem, així, les reflexions que el mateix Benn fa sobre el seu personatge de ficció, Wert Rönne, “medico *alter ego* de Benn —diu Arturo Prada— y protagonista de diversas piezas de prosa, de entre las cuales *Gehirne* [*Cerebros*] es, sin duda la más conocida... (Prada, 2003: 24) “El problema que causaba estos problemas a Rönne —diu Benn— es, por lo tanto: ¿cómo se origina, qué significa, en realidad el yo? [...] Si el Yo está determinado fatalment, no tiene que abandonar nunca su forma, no sobrepasar nunca su círculo de obligaciones, no poner nunca en peligro su carácter, no descubrir tampoco su rostro...” (Benn, 1972: 30) I més avant

aprofundeix i concreta el valor semàntic de la síntesi: “¿Dónde termina la impresión y dónde comienza lo incognoscible, el ser? Vemos que la pregunta por la substancia antropológica se halla inmediatamente ante nosotros y es idéntica a la pregunta por la realidad. [...] *A veces durante una hora estás ahí; el resto es el acontecimiento. A veces ambos mundos se alzan en un sueño*, dice Rönne. ¿Qué dos mundos, por lo tanto? El yo y la naturaleza. ¿Qué resultan? A lo sumo un sueño. Es naturalment un principio de irrealidad este principio de Rönne, ¿y cuándo surtirá efecto, cuándo *susurrará? Cuando estés desecho*” (Benn, 1972: 33-34). És ben difícil no sentir en les paraules de *Coll de Serps* un eco de les de Benn: les crisis d’identitat en les reflexions de les veus narratives i de la narració de parlaments. En Benn, ser i natura s’han d’esgotar, s’han de determinar negativament en llur síntesi per a reiniciar el cicle: “Lo animal y el pensamiento que se sublima cada vez más desnudo: ¿hay un principio común para ambos?” (Benn, 1972: 34) La síntesi és en un primer moment una confusió, però a la fi pren *una* forma, una altra determinació que nega les altres. La síntesi és al seu torn un procés dialèctic: “¿Para el movimiento y el espíritu, para los estímulos y la profundidad, existe todavía una unión, una palpación, una felicidad? Sí, contesta Rönne, pero muy lejos, nada general, regiones extrañas, difíciles de suportar, que se experimentan en la sociedad: *en él susurraba un río. O si no era un río, una proyección de formas, un juego en fiebres, sin sentido y un fin en todo borde: percibía el arte*” (Benn, 1972: 34). No són aquests els trets estètics de *Coll de Serps*? Fer llegir al lector el caos i la confusió de la síntesi del ser i la natura en els límits marginals i solipsistes de la societat —gitat a una llitera en el silenci casernari—: la consciència i l’onirisme, tot plegat fent una unitat indestriable, la d’un discurs que s’esdevé obra de l’*art*. Val a dir, dur el lector a presenciar l’*art*, la pràctica de l’escriptura, des de l’actualitat de la seua immanència mental, que encara no ha estat ni transformada en oralitat.

En respondre a una entrevista feta per Francesc Castells, en *Serra d’Or*, arran de la concessió del Sant Jordi, Ferran Cremades marca les ratlles entre la realitat del món i la realitat del text:

Sense adonar-me’n, vaig haver d’anar a fer de recluta a València. Per desgràcia, aquella vida em proporcionà unes experiències ben tristes, realment lamentables, i que s’han convertit en

trossos del meu text literari. Vaig poder recollir el testimoni directe de l'afusellament d'un soldat, acusat d'homicidi. Aquest noi era d'un poble del costat de Gandia i, casualment, jo havia treballat amb el seu pare, a l'època de la serradora a Bellreguard. El fet succeí un més abans que jo m'incorporés a la *mili*. Encara vaig tenir ocasió de parlar amb els companys que havien format part del piquet d'execució, els quals pertanyien a la mateixa companyia de l'afusellat. (Castells, 1978: 33)

La proximitat o semblança entre la *història* que relata *Coll de Serps* i l'experiència personal del seu autor real, Ferran Cremades, no ens autoritza, però, a parlar de biografisme —ni de no sabem quina estranya «anti-biografia»—, com fa el paratext de la contracoberta de l'edició barcelonina de la novel·la (Seguí, 1978: contracoberta). Si *Coll de Serps* és una novel·la, la seua *història* és fictícia, encara que estigüés basada en fets reals. Si fos una biografia, els fet narrats haurien d'haver estat reals i, per tant, documentats o documentables positivament, amb dates i dades, referències i expedients esdevinguts no pas en la imaginació, sinó en la vida real dels homes. Així doncs, no té cap sentit anomenar com a «relat biogràfic» alguna cosa que pot ser postulada així o s'assembla llunyanament i imperfecta, però “no en els referents que utilitza, en els esdeveniments que narra”. Això és un absurd, perquè un relat biogràfic ho és justament per la condició dels referent que utilitza i els esdeveniments que narra. I tampoc no té cap sentit la part positiva de l'argumentació: “sinó en tant que l'autor s'implica plenament en l'escriptura”, ja que tots els autors que ho són s'impliquen plenament en l'escriptura, tant si són novel·listes com si són biògrafs. I, a més a més, diu el paratext, que l'autor “apareix com a subjecte del text”, la qual cosa no té com a raó de ser una *praxi* biogràfica, sinó en un cas assagística o en un altre cas metalèptica. Altrament, però, sí que trobem vàlid, d'un valor estètic i literari determinant, fer la ratlla que parteix la realitat i la ficció, malgrat la confusió que pot generar, com acabem de veure en el cas del text de la contracoberta; és a dir, partir l'aparent semblança entre l'experiència vital de l'autor real de l'experiència de la representació mitjançant el relat. L'escriptor alemany, Gottfried Benn, ja havia jugat aquest joc de l'equívoc entre la realitat i la ficció en superposar a la seua personalitat la d'un *alter*

ego literari, Rönne, caracteritzat com a metge militar, que era justament la mateixa activitat que durant un temps desenvolupà el mateix Benn.

Aquest desig, diguem-ne, de proximitat entre l'autor real i el personatge té, tanmateix, un sentit, una raó de ser, en el conflicte existencial que l'autor vol representar mitjançant el seu personatge i que l'home real, l'autor, viu en pròpia carn. Així, en un altre personatge bennià, on no podem trobar un paral·lelisme tan estret amb la personalitat social del seu autor, sí que tornem a trobar, però, la mateixa preocupació existencial i d'identitat que en el cas de Rönne. Aquest altre personatge s'anomena Pameelen i a diferència de l'anterior té un ofici literàriament kafkià: agrimensor. No obstant això, ràpidament hi podem trobar *paral·lelismes* de tota mena, ja que tant un agrimensor (el títol que li dóna Benn és més *actual*: tècnic en topologia) com un metge —com un narrador!—, segueixen la mateixa metodologia analítica de la mesura: el primer mesura la terra; el segon mesura el cos humà, el qual inclou la ment, i el tercer mesura en la *materialitat lingüística del relat les accions d'un personatge*. Tot plegat, doncs, *serva un sentit convergent*, encara que, com reflexiona Benn en el cas de Pameelen, “la cuestión de la realidad se presenta aún más directa, más cruel y más increíble.”

Aquí hay, en efecto, la descomposición de la época. En este cerebro [de Pameelen] se deshace algo que se consideraba como el Yo desde hace cuatrocientos años y que sostenía para aquella época —poco más o menos la de la primera modernidad que teorizaba Descartes—, de una manera verdaderamente legítima, el cosmos humano en formas hereditarias a través de generaciones. Ahora se ha acabado esta herencia. Al principio Pameelen espera absolutamente sacarse un mundo de estas formas podridas, individuos hasta la continuación y la elaboración: poder adquirir experiencia, estructuración interna, vivencia llena de sentimiento, es decir, *personalidad* en el sentido antiguo, *reconocimiento*. Revisa para ello lo más increíble, lo mide todo, por ello es director topográfico, pero todo se desvanece. Combate el desmoronamiento, que quiere algo positivo, quiere *acumulaciones*, pero sólo se presenta, llama esporádica y artificialmente. La línea que empezó tan magníficamente en el *cogito ergo sum* como vida soberana, que sólo estaba segura de su existencia

en el pensamiento, acaba horrorosamente en esta figura” (Benn, 1972: 34-35).

La citació és llarga, però profitosa. A través d’ella es retalla el perfil del sentit de *Coll de Serps*. No hem d’oblidar que Ferran Cremades està mecanografiant aquests texts bennians, o feia poc temps que els havia mecanografiats, mentre escrivia la novel·la. Així, aquest «acabar horrorosamente», aquest “morir [i] todo se vuelve espasmo, contracción, densificación, pasaje impedido...”, que diu més avall el mateix Benn (1972: 35), és al seu torn, la investigació narrativa cremadesiana: l’evocació d’un mort, ajusticiat, afusellat, mitjançant l’espasme i la densificació de la *prosa absoluta* (postulada pel mateix Benn) que diu la ment espasmada, contracta i densa d’un personatge en l’obscur casernari. Però, més enllà de la tematització de la mort, és la preocupació per la dissolució de la consciència del *jo-nosaltres*, arrabassada per la incoherència i l’absurd, per la immensitat del tot de la *prosa absoluta* que la fagocita: el veritable assumpte de la novel·la en la seua unitat, en la seua esfericitat d’*estructura en taronja*, closa i sencera; conceptes aquests, de «prosa absoluta» i de «estructura en taronja», sobre els que tornarem més endavant. Així mateix, podem trobar l’antecedent de *Coll de Serps* en, com fa notar Enrique Ocaña, “La preocupación de Benn por el «yo» [que] se encuentra presente a lo largo de toda su obra, como ya indica una primera ojeada a algunos de sus títulos en poesía: *Das spät Ich* (1921), en prosa: *Das letzte Ich* (1921), en sus escritos autobiográficos: *Epilog und lyrisches Ich* (1927) [...] Gottfried Benn ejemplifica ese trueque de la novela de formación en novela de disolución de la subjetividad.” (Ocaña, 1999: 16, nota 18) Cosa aquesta, el «trueque» d’Ocaña, que podria suggerir algun comentari sobre la novel·lística catalana dels anys setanta, que tanmateix no farem ací perquè dilatària excessivament aquest treball.

La sorpresa joyceana

James Joyce, pels mateixos anys vint del segle passat, seguirà, però, el mateix camí, tot i que en direcció contrària. Aquell *jo*, que de fet era un *tu*, de les *Méditations* cartesianes i que en Benn es dissol, en Joyce brilla amb

tot el seu esplendor literari quan el narrador fingeix un impàs en un diàleg entre dos personatges i emergeix el monòleg íntim d'un d'ells. Aquest, aparentment alliberat del seu «ange gardien» o «mentor», com deia Michel Butor del *jo – tu* narrat de les *Méditations*, sembla que fluisca des del seu *interior* amb una consciència prístina i immaculada:

—Ara que me'n recordo—digué Mr Deasy—. Em pot fer un favor, Mr Dedalus, vostè que té amics en el món literari. Aquí tinc una carta per a la premsa. Segui un moment. Només em falta copiar l'acabament. [...] Stephen s'assegué davant de l'augusta presència. [...]

—Punt —dictà Mr Deasy a les tecles—. *Només ventilant amb diligència aquesta important qüestió...*

On el Cranly em va portar per fer-me ric de pressa, on ensumava els guanyadors per entre els becs esquitxats de fang, entre els glapits dels corredors d'apostes als seus pavellons, i amb el baf de la cantina per damunt del bigarrat mullader. *Noble Rebel! Noble Rebel!* A la par el favorit; deu a u els competidors. Per davant de jugadors de daus i especuladors corriem darrere els unglots, les gorres i les bruses de competició, i per davant d'una dona galtaplana, la senyora d'un carnisser, amb un grilló de taronja als nassos assedegats. [...]

—Bé, doncs, —digué Mr Deasy aixecant-se. (Joyce, 2004: 36-37)

La manipulació narrativa de Joyce té una semblança amb la de Descartes: la imperceptible epifania. El narrador de l'*Ulysses*, sense solució de continuïtat, fa *com si*, de sobte, al bell mig d'un diàleg en discurs citat, deixàs anar *entremig* el discurs immediat del monòleg autònom d'un dels personatges, Stephen Dedalus, el qual res no té a veure amb el diàleg que mantenia amb Mr Deasy. Així, el narrador, en l'instant en què Mr Deasy interromp momentàniament l'entrevista amb Mr Dedalus, hi amolla lliure l'*stream of consciousness* d'aquest, el flux mental en què divaga per les seues experiències el personatge: el record d'un animat hipòdrom on es feien travesses i altres menes de jocs, mentre l'acció de la *història* relatada continua sense la veu narrativa omniscient fins que Mr Deasy enllesteix el dictat «a les tecles» de la seua carta. A banda de l'innegable contrast humorístic que produeix el narrat de la consciència de Dedalus, el narrador ens la refereix *com si* n'hi tingués accés de franc. D'aquesta mena de gosadia,

no en tindrà Cremades, encara que reivindique el dublinès: la veu plural del narrador extradiegètic cremadesià no donarà mai la veu al soldat afusellat, sinó que serà sempre el narrador de tot plegat: el *jo* enunciator, el *tu* receptor i l'*ell* afusellat, en el primer cas, o de la narració de parlaments, en el segon cas, dita sempre pel narrador evocador, la que controle sempre el relat. Aquesta, en *Coll de Serps*, estarà sempre marcada nítidament pel simulacre de la donació de paraula i no sorprendrà mai el lector, com altrament li agrada de fer a James Joyce.

Però això que ara volem ressaltar és la condició òbviament fictícia i paradoxal —i a la fi humorística— de l'accés del narrador a la privacitat de la primera persona tot i que aparentment el discurs flueix de l'interior del personatge sense cap entrebanc ni manipulació. En James Joyce es rebel·lava contra l'omnisciència divinal de la perspectiva zero de la narrativitat vuitcentista i la falsària pretensió *realista* de la consciència del narrador que coneix perfectament els estats mentals d'un personatge, per la qual cosa potser amagava discretament, però maliciosament, amb la mà un somrís d'ironia entremaliada, com se'ns mostra en un retrat fotogràfic que il·lustra la coberta de l'edició catalana de l'*Ulysses*, de 2004. Joyce, com el mateix Descartes, ja ho sabia, evidentment. Sap que l'accés al pensament d'altri, per més personatge de novel·la que siga, és un desideràtum absurd, i que la mostra del qual com a ficció és una de les gran fetes i festes de la literatura —i potser del llenguatge en general, en el qual es basa la nostra inveterada capacitat de mentir. Aleshores qui més aviat es pot sorprendre a si mateix fent volantins metafísics no és pas l'autor, que se'n riu burleta, sinó el lector, el qual, si no manté la disciplina, pot ser traslladat inopinadament des del *més enllà* del món del relat cap al més ençà del món real, si és el cas que accepta ingenu i de bon grat, el joc de mans discursiu. Però aquesta suggestió narrativa no és cap divertiment, malgrat la seua ironia implícita, sinó que suposa tota una acció de rebel·lia contra el cànon novel·lístic *tradicional*. Segons Umberto Eco,

Mientras la novela tradicional está dominada por el punto de vista de un autor omnisciente que penetra en el alma de los personajes, los explica, los define y los juzga, [...] la técnica dramática elimina esta presencia continua del autor y substituye su punto de vista por el de los personajes i los acontecimientos. [...]

El autor, tras este tipo de obra, no está entretenido arreglándose las uñas, puesto que, de hecho, se convierte en el punto de vista ajeno, se traduce en la forma objetiva (Flaubert afirma que en *Madame Bovary* no ha puesto nada de sus sentimientos y de su existencia, *pero luego afirma «Madame Bovary, c'est moi»*). En realidad, después de Flaubert y después de James, y definitivamente después de Joyce, cada vez que en la narrativa contemporánea se realiza este ideal impersonal-dramático, el autor no habla ya él mismo ni se limita a hacer hablar a los personajes: hace hablar, hace expresiva la manera en que hablan los personajes y se presentan las cosas. (Eco, 2011: 76)

La primera rebel·lió, doncs, és formal —de la formalització del sistema narratiu: focal, en aquest cas—, però no sols formal. La subversió del sistema narratiu tradicional —el del realisme i el naturalisme vuitcentista— duu aparellada una subversió contra tota una *Weltanschauung*—o, més encara, contra la possibilitat mateixa d'una *Weltanschauung*, com a concepte— i les relacions morals, pràctiques i epistemològiques que la determinen: és, doncs, una subversió de l'escriptura. Aquesta *indisciplina* suposa l'abdicació de l'autor i del seu encobriment ja inconfessable, en la narració de parlaments que fa el narrador. La crítica de la *consciència narrativa* i la seua formalització narratològica no podia sorgir en un món on la funció narrativa es justificàs metafísicament: el narrador era encara una *presència efectiva*, i, si es justificava, es fonamentava en un *més enllà* divinal, senyorial o espiritual. El narrador, òbviament, no deixava de ser res més que una funció a saturar per una veu, funció també, al seu torn; però, si volia existir positivament i veritativament: realment, val a dir, li calia un trasllat metafísic, una transcendència. Així, la formalització radical de la narrativitat de la darrera modernitat implica una transgressió sense retorn de l'escriptura i de la seua *representativitat*, en buidar de sentit la metàfora moderna del *llibre*, la qual inverteix l'ordre de la significació com en la màxima de Galileu: «El món està escrit en llenguatge...», en un *tour de force* semblant al que suposà traure-li, a Déu el protagonisme de l'autoria i la presència en el llibre sagrat. Aquesta reducció formal contemporània, que anul·la també qualsevol valor fonamental de l'*esperit* que postulaven els romàntics, permet ahora relativitzar el *jo* mitjançant la coartada de la ficció. Coartada del sentit que, tanmateix, és el mecanisme lingüístic mitjançant el

qual la narració trenca definitivament els lligams semàntics, òntics, amb el món de la *realitat* i descobreix el món nou de la ficció, d'una literatura autònoma que ja no es troba sotmesa als tripijocs dels trasllats metafísics: a partir de la nostra contemporaneïtat literària el *realisme* ha esdevingut un anacronisme literari: un enganyatall.

Així doncs, si l'autor vuitcentista representava el sotmetiment del món real a un ordre literari on la *realitat* restava fixada i determinada mitjançant el poder omnímode d'una consciència absoluta i personal —obviem a hores d'ara la perplexitat de la paradoxa—, ben altrament, l'*Ulysses*, per exemple, es presenta, segons Eco, com “el inquietante crisol en el que se está verificando algo inédito: la destrucción de las relaciones objetivas dictadas por una tradición milenaria. Atención: no se trata ya de la destrucción de las relaciones que vinculan un acontecimiento individual con su contexto originario, para volverlo a fundir en un nuevo contexto en virtud de la visión lírico-subjetiva del joven artista... Aquí el objeto de la destrucción es más vasto, es el universo de la cultura y —a través de él— el universo *tout court*. Pero esta operación no se lleva a cabo sobre las cosas: se realiza *en* el lenguaje, *con* el lenguaje y *sobre* el lenguaje (sobre las cosas vistas a través del lenguaje)” (Eco, 2011: 69). Altrament dit, en un segon ordre lògicoformal que ja és estrictament literari.

La primera rebel·lió, doncs, contra la consciència de la consciència autorial duu com a conseqüència l'estricta restricció del *récit* en la seua materialitat lingüística, la qual abasta fins i tot el narrador-emissor que deixa de ser homologable a l'autor real i se sintetitza reductivament en l'estricta formalització de la funció narrativa. Aleshores, instal·lada la narrativitat *en*, *amb* i *sobre* el llenguatge, la resta de rebel·lions narratives, pertanyents ja a la segona meitat del segle XX, es realitzaran tot investigant les determinacions lingüístiques del fet narratiu. Així, un segon moment d'aquestes hostilitats contra el Conscient Absolut el protagonitzarà, per exemple, el *Nouveau Roman*.

La presència de les coses nouveauromanesques

Aquest moviment parisenc de les arts escrites i més —més o menys, o poc cohesionat, però, segons l'opinió dels mateixos autors que s'hi

aplegaven— definirà expressament i notòria una problemàtica bàsica que els impel·leix literàriament. Un nom propi de la literatura francesa i universal: Balzac, i un nom taxonòmic de la historiologia literària: el realisme vuitcentista, seran proposats com a referència antitètica del discurs teòric i de la pràctica escriptural que els caracteritzarà. Alain Robbe-Grillet, que exercirà de capdavanter teòric i publicista d'aquesta rebel·lió nouveauromanesca, plantejava la necessitat de superar l'*impasse* creatiu de la novel·la de la segona meitat del segle XX, la qual es basava, segons ell, en l'error “de croire que le «vrai roman» se figé une fois pour toutes, à l'époque balzacienne, en des règles strictes et définitives. Non seulement l'évolution a été considérable depuis le milieu du XXe siècle, mais elle a commencé tout de suite, à l'époque de Balzac lui-même” (Robbe-Grillet, 1963: 146). Serà, doncs, una renovació, una diferència que no qüestionarà pas el gènere; tot i que, altrament, el Nouveau Roman es plantejarà i voldrà plantejar a “un public assez large (et sans cesse grandissant) d'une évolution général du genre, alors qu'on persistait à la nier, reléguant par principe Kafka, Faulkner et tous les autres dans de douteuses zones marginales, quand ils sont simplement les grands romanciers du début de ce siècle” (Robbe-Grillet, 1963: 146-147). Però, a més de postular un cànon nou: “Flaubert, Dostoïevsky, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett...”, l'autor de *Le voyeur* alerta d'una qüestió que afecta a l'ADN del gènere: “définir la direction d'une recherche romanesque encore hésitante, [en què] j'admettais comme une point acquis «la destitution des vieux mythes de la profondeur»” (Robbe-Grillet, 1963: 55). Pren, doncs, el teòric francès, la metàfora com a paradigma del trasllat metafísic a què està sotmès el lector de la novel·listica que opera amb els “systèmes traditionnels de la représentation, fondés sur une conception dualiste d'un monde constitué d'un apparence et d'un essence —conception d'origine platonicienne— contraignent l'écrivain à traverser les apparences pour faire surgir une vérité d'ordre psychologique, moral ou métaphysique” (Murcia, 1998: 81). Travessar les aparences només està a l'abast, però, d'aquell qui en sap, de reconèixer-les; de la qual cosa, tanmateix, l'única garantia la té la divinitat o algú que en sàpiga fer, de divinitat. El narrador omniscient, doncs, és aquella *técne* capaç d'adoptar la ciència i el capteniment de l'ull de Déu en el món fictici de la narració i parodiar el capbussament a través de les aparences fins a arribar al pregon sòl rocós de les essències i fer, així, emergir la veritat. La metàfora, en la

concepció lògica de la retòrica tradicional, participa també d'aquesta recerca de les essències en ser capaç mitjançant el seu trasllat semàntic, d'*humanitzar* les coses del món real que es duen al món literari i dotar-les del sentit vertader —de l'essència— que el *récit* reclama perquè s'esdevinguin intel·ligibles. La conclusió d'Alain Robbe-Grillet és, però, al nostre parer, del tot desafortunada i ja hi palesa la contradicció que durà la rebel·lió nouveauromanesca a un atzucac teòric. “La métaphore —diu Robbe-Grillet—, qui est censée n'exprime qu'un comparaison sans arrière-pensée, introduit en fait une communication souterraine, un mouvement de sympathie (ou d'antipathie) qui est sa véritable raison d'être. Car, en tant que comparaison, elle est presque toujours une comparaison inutile, qui n'apporte rien de nouveau à la description” (Robbe-Grillet, 1963: 60).

La raó de la contradicció que esmentàvem rau, com també la importància donada pels autors nouveauromanescs a la descripció i, fins i tot, a l'inventari dels objectes duts al món literari des del món real per a moblar aquell amb un *realisme nou*, en el fet d'assumir un fonament epistèmic husserlià per part del col·lectiu d'escriptors aplegats sota el segell de les Éditions de Minuit: “Nous sommes ici en présence d'une démarche biaisée de l'humanisme contemporain, qui risque de nous abuser. L'effort de la récupération ne portant plus sur les choses elles-mêmes, on pourrait croire à première vue que la rupture entre celles-ci et l'homme est en tout cas consommée.” (Robbe-Grillet, 1963: 68) Perquè aquest és el gran abast desitjat, en el qual la literatura hi és sols un *mitjà*, de la rebel·lió nouveauromanesca. Una ambició una miqueta adelerada i petulant —hereva d'aquella absurda pretensió de promoure la revolució social des de l'art: una vella fantasia de l'avantguarda— que mou el propagador de la nova virtut —virtualitat— literària, ja que “le terme de *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens; il n'y a là qu'un appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme” (Robbe-Grillet, 1963: 9). És cert que formes noves podran transformar l'escriptura de les novel·les i generar sentits nous que un hom puga posar en correspondència amb la realitat en què viuen l'autor i el lector, però el que és absurd és que aquestes noves formes narratives, ultra les

novel·les, puguen crear veritables noves relacions *reals* entre l'home i el món o, àdhuc, «inventer l'homme», cosa que fóra al seu torn una refundació de la metafísica de l'humanisme. Les novetats *reals* de les successives modernitats burgeses, des de les primeres *querelles* del classicisme francès, per exemple, rauen en el fet de les transformacions de les condicions materials i socials de producció i reproducció de la vida, que és on es troben els referents necessaris per a la producció i reproducció del sentit, en els seus diferents ordres de relacions referencials, dels objectes culturals, filosòfics, o literaris. La creativitat humana, fins a hores d'ara, no ha après a produir *ex nihilo*.

El *Nouveau Roman*, almenys en la versió de Robbe-Grillet, no atengué la ironia de Joyce ni l'hàbil estratagema cartesià i, per tant, no tingué accés al les conclusions que se'n deriven. La rebel·lió nouveauromanesca contra l'omnisciència de la consciència del narrador de la novel·lística balzaquiana és simplement circular, no pas revolucionària; car després de la seua negació retorna en la mateixa estructura semiòtica. La qüestió, doncs, no és sols la subversió formal: la devaluació de la *intriga*, l'anonimat dels personatges, la invasió de la descripció, l'enunciació desconcertant o la confusió del temps en l'ordre del relat, segons mostra Francine Dugast-Portes (2001: 63,120). La subversió de la forma narrativa tradicional ha de recórrer necessàriament a la modificació d'aquestes i d'altres instàncies de la lògica formal de la narració, la qual cosa permet modificar estèticament la novel·la i, per tant, la ideologia de la seua recepció; però el seu *efecte* serà simplement esteticista, si no abasta la totalitat del signe lingüístic i afecta el sentit de l'obra, és a dir, el mateix concepte o principi de realitat, la seua crítica mitjançant la mostra del canvi del *nivell d'ordre lingüístic*: el pas de l'ordre primer del llenguatge natural a l'ordre segon del llenguatge literari. És evident que un signe lingüístic —una novel·la, per exemple— no pot *re-presentar-nos* el real — tornar-lo a present i en presència en el text— com si res no hi hagués ocorregut en produir-se la mediació lingüística. La realitat i el signe són dues coses de naturalesa radicalment diferent, les qual no podem intercanviar impunement. Però, encara més, la realitat a la que pot fer referència un signe no és necessàriament la mateixa a la que pot fer-ne un altre. La realitat no és una cosa ni està en les coses; la realitat és un dels extrems d'una relació. La paraula o l'oració del llenguatge natural, per exemple, atén el món del sentit

comú; la novel·la, com a signe del llenguatge literari, atén el món del llenguatge. Dues *realitats* ben diferents.

Per una banda, la literatura, ho hem de tenir sempre present, no és reduïble a la seua forma lògica, com els llenguatges formals i formalitzats. La literatura viu de la seua condició semiòtica: semàntica i pragmàtica, és a dir, desiderativa. Per una altra banda, a diferència de la ciència que reclama la unitat i la unicitat del real, la literatura les refusa. Això ja restà clar amb els grans realistes antics. Tant Plató, que expulsa el poeta de la república perquè és incapaç de dir la veritat de les Formes, com Aristòtil, que exigia l'adequació causal de l'acció que diu el discurs a la causalitat —postulada i consensuada col·lectivament— del món real, restringeixen el real a una de sola realitat, encara que siguen ben diferents cadascuna de les que proposen un filòsof i l'altre. Aquest és el *necessari* principi dogmàtic de correspondència —idealista o empirista, tan se fa— de la ciència i de les arts fins a la segona meitat del segle XIX, si més no. Així, Robbe-Grillet es rebel·la, certament, però no supera dialècticament Balzac quan afirma que la *realitat* de la rebel·lió nouveauromanesca “ne serait plus sans cesse située ailleurs, mais *ici et maintenant*, sans ambiguïté. Le monde ne trouverait plus sa justification dans un sens caché, quel qu'il soit, son existence ne résiderait plus que dans sa présence concrète, solide, matérielle ; au-delà de ce que nous voyons (de ce que nous percevons par nos sens) il n'y aurait désormais plus rien.” (Robbe-Grillet, 1963: 44)

Aquesta «présence» n'és de mena husserliana: “«Fenomen» vol dir precisament «el que es mostra» i «fenomenologia» és aquell procediment que es regeix pel fenomen com «la cosa mateixa», resumeix Francesc Perenya (1999: 9), el qual serà estigmatitzat per Derrida. Aquesta «presència» de la «la cosa mateixa» no pot tenir, però, *sens* literari. Descartes n'era ben conscient, que la *méditation* del lector l'havia de fer indefectiblement el lector, perquè una meditació i el relat d'una meditació no són pas mai la mateixa cosa. De la mateixa manera, doncs, hem de procedir amb l'*epochè* husserliana, “que vol heretar el millor de Descartes (la indubtabilitat del *cogito*) i de Kant (la subjectivitat «constituent»)” (Perenya 1999: 12), la qual en posar el món entre parèntesis per fer emergir «la cosa mateixa» que el «fenomen» és, n'és l'activitat perceptiva d'una subjectivitat; la seua mostra discursiva, però, no té ja res a veure amb aquella *cosa mateixa* percebuda com a realitat, si no és com a referència del signe;

cosa que el receptor ignorarà, desconixerà necessàriament, perquè pertany a l' *epochè* subjectiva del narrador-emissor —o de la persona o màquina física que en darrera instància haja produït el *récit*. Si volem seguir els consells fenomenològics, aleshores caldrà considerar la mateixa *presència discursiva* com a realitat a sotmetre a l'*epochè*, el resultat de la qual haurà de ser l'emergència en la consciència de qui la faça de la *cosa mateixa* que el fenomen del discurs n'és!, i no pas de les coses primeres immediates del món del sentit comú que referencia el llenguatge natural amb què es diu o s'escriu el discurs literari.

La qüestió, però, és encara més complexa i ara només podem deixar-la anotada. La versemblança en general, i la literària en particular, no estableix la correspondència veritativa amb la realitat de la «cosa mateixa», sinó amb la *doxa* o la creença del lector —o de qualsevol *tu* receptor en l'acte comunicatiu (Barthes, 2009: 219). Això ens ha de fer suposar que el realisme que postula Robbe-Grillet no tinga res a veure amb el realisme tradicional, el qual salva l'inconvenient implícit que presenta el realisme del teòric del *Nouveau Roman* mitjançant el mateix mecanisme metalingüístic de substitució de l'objecte de la denotació que posa en funcionament la metàfora: «las perlas de tu boca» no són pas perles, sinó dents, així com la *necessitat* causal en *Èdip rei*, per exemple, no ve determinada per cap altra realitat que la de la *doxa* mitològica grega.

Aquest és l'atzucac teòric on arriba la rebel·lió noveauromanesca que postula Robbe-Grillet. Així doncs, el caos o “la ruine de l'histoire au labyrinthe du sens”, que considera Roger-Michel Allemand (1996: 40) és més el resultat de no haver superat el dogmatisme del realisme epistemològic i negar així, com fa Robbe-Grillet, els valors veritatius de la metàfora: la condició desiderativa de la saviesa literària.

L'autoreflexió narrativa telquelista

Una altra rebel·lió és la promoguda per la revista *Tel Quel* durant els anys seixanta del segle passat. Coetània i pròxima en un primer moment al *Nouveau Roman*, aviat marcarà distàncies amb la gent de les Éditions de Minuit. Tanmateix, abans i tot, ja s'adonà en Roland Barthes de la qüestió crucial:

Ya es sabido que la obra de Robbe-Grillet trata de este problema del objeto literario; las cosas ¿son inductores de sentido, o son, por el contrario, «opacas»? ¿Puede y debe el escritor describir un objeto sin remitirlo a ninguna transcendencia humana? Significantes o insignificantes, ¿cuál es la función de los objetos en un relato novelesco? (Barthes, 1983: 238).

Una novel·la com *Le voyeur*, de Robbe-Grillet, mostra pràcticament l'estratègia del *Nouveau Roman*. En paraules de Manuel Asensi: “El mirón es el sujeto de la enunciación. Con ello, la novela, desde el primer momento, desde un paratexto como es el título, ya no nombra nada referido al contenido del texto, el título no condensa ni resume nada de dicho contenido, sino que denota el lugar desde el que se va a llevar a cabo la narración. El foco deja de ser la anècdota y se desplaza al acto narrativo” (Asensi, 2006: 250). Així, els personatges no estan emmarcats en un context tan ampli com calga, en oposició al narrador omniscient que pot abastar qualsevol dimensió espaciotemporal. Ara l'acte narratiu imita la suspensió del judici husserlià i es duu a terme, per exemple, des del punt de vista d'un narrador, que ultra una percepció singular i reduïda a un individu, assumeix les característiques noemàtiques d'un jo enunciator formal. Així, el temps i l'espai esdevenen els de la consciència noemàtica de l'enunciator narratiu, el qual per la seua condició formal, de la lògica narrativa, no aconsegueix d'establir la correlació amb el component subjectiu o noètic, però real, de la *vivència*. L'enunciator només es pot expressar en la seua parcialitat ideal: tot hi resta, doncs, en un mateix pla, tant el personatge protagonista com l'aigua de la mar, l'escullera, el vaixell... Realisme, sí, però el de la percepció d'una màquina sense *vivència*, que deia Husserl, sense experiència. Aleshores el lector s'hi troba impel·lit a preguntar per la rellevància d'uns fenòmens, la radicalitat de l'objectivitat dels quals li impedeix d'assignar-los un sentit, malgrat copsar llur concreció. La lectura ja no està indefugiblement guiada per una consciència aliena —com en el cas de Descartes o de Balzac—, però tampoc no hi troba un objectiu o finalitat vivencial, una raó existencial on realitzar-se, on significar.

No obstant això, els teòrics de la revista *Tel Quel* troben en la possibilitat de manipular el sistema narratiu l'oportunitat d'obrir-hi una via

cap a l'autorreflexivitat narrativa. La ubicació del punt de convergència narratiu ja no es voldria en la consciència fenomenològica del jo enunciator, sinó en l'enunciat mateix. *Tel Quel* entreguava, doncs, la possibilitat de renunciar a la metàfora *theorètica*: ja no era determinant el punt de vista o, més ben dit, el sentit del relat, que es dissipava en les descripcions nouveauromanesques, podia trobar-se en el sol fet de relatar, en la sola materialitat formal de la lingüística —acceptem l'oxímoron— del relat. Després de totes les manipulacions de la formalitat narrativa, possibilitades per la hiperobjectivitat de l'enunciació nouveauromanesca, el sentit podia trobar-se en el fet d'haver-hi d'escriure aqueixes mateixes manipulacions formals. Calia ser conscient de la inconsciència implícita al mateix fet d'escriure. La reacció telquelista esdevé isarda en una frase de Philippe Sollers, la segona de les «Sept Propositions sur Alain Robbe-Grillet», publicades en el número dos de la revista *Tel Quel*: “On n'échappe à la banalité absurde de la description que par la composition.” Sobre la qual observa Manuel Asensi que “pone de relieve que, en el fondo, la sensación del objeto es un efecto de la escritura y no una consecuencia de la transparencia del lenguaje” (Asensi, 2006: 257). Així doncs, el telquelisme troba, per una part, el camí per a la superació de la banalitat descriptivista, és a dir, de l'assimilació parcial i distorsionada de la correlació noeticonoemàtica que fonamenta la reducció transcendental husserliana, en l'autoreflexivitat de l'escriptura; ja que, malgrat la manipulació formal i l'objectivització ideal, el lector havia de rastrejar la història narrada —o, si es vol, la *vivència* husserliana capaç de generar la consciència subjectiva del temps: la transcendentalitat— pels amagatalls de les enunciacions descriptives. Aquesta, però, no podia ser la manera de realitzar una autoreflexió literària en què la *història* narrada fos el mateix fet d'escriure la narració de la història: de la construcció, del ritme, de la gramàtica, de la mateixa manipulació discursiva, com en el cas de *Coll de Serps*.

L'experiència ara ja, per una banda, no era tant la vivència subjectiva perduda en el *Nouveau Roman*, sinó la consciència nítida del treball textual. I, per una altra banda, l'experiència narrativa aprenia que l'autoreflexió esdevenia d'una importància bàsica per a la supervivència de la literatura i dels seus escriptors. Com es pregunta en Manel Asensi: “¿Por qué eso [l'autoreflexivitat escriptural] era tan importante para *Tel Quel*?” I tot seguit respon: “Porque era el modo mediante el que la literatura pasaba a ocuparse

de sí misma, de sus poderes y de su pasión. Sin auto-reflexividad no puede haber poder literario, situación que deja libre el camino para que la literatura se vea sobredeterminada por un lugar ajeno a ella (por los grandes ideólogos)” (Asensi, 2006: 255-256).

LA HISTÒRIA DEL RELAT. EL RELAT DE LA HISTÒRIA

Subversió narrativa

Coll de Serps és una novel·la. És a dir, el relat d'una *història* fictícia. O, altrament dit, és una novel·la perquè relata una *història* que no és pas històrica. *Coll de Serps*, doncs, no relata fets biogràfics ni fets històrics, ja que no aporta la positivitat dels fets reals. Encara que, com ja hem vist en la pàgina quaranta-tres d'aquest treball, l'autor tingué notícia i d'alguna manera visqué uns fets reals que s'assemblen a la història primera que relata la novel·la; això no obstant, aquesta *semblança*, malgrat que puga ser molt important vivencialment per a l'autor, és irrellevant per a la novel·la i per al lector. El fet de contar, i, més encara, d'escriure la contalla suposa sotmetre els fets, tinga això la referència que tinga, a una mediació lingüística que els desnaturalitza. Quan un hom narra el fet que ocorre, l'esdeveniment, és el fet mateix de narrar, cosa que ens pot semblar una obvietat, fins i tot una *boutade*, però que no ho és pas. Entre un fet o, àdhuc, una cosa i la seua conceptualització o, també, l'expressió lingüística del concepte amb què es pensa, s'obre un abís sense solució de continuïtat. Aquest *buit* obert és allò que mou el *pathos* del filòsof: l'angoixa del filòsof, la seua responsabilitat; però també la del narrador, la del lletraferit: la secreta i culpable *transgressió de l'ordre del món*, cosa que, per una altra banda, perpetra inconscientment i ingènuament tothora qualsevol parlant en general.

Dins dels estudis literaris, en narratologia, per exemple podem parlar de «història», i ho fem, òbviamment, però sempre hem de tenir ben present que quan ens referim a la *història* d'un relat estem fent un ús tècnic del mot, ja que ens hi estem referint al significat del signe lingüístic que una novel·la és. Aquesta mena d'*història*, doncs, és axiomàticament lineal i la seua progressió ve regida per una causalitat cartesiana. Això és una rèmora de l'idealisme racionalista o del determinisme vuitcentista? Potser, encara que també és un efecte del principi de realitat del sentit comú. Però, la novel·la, com a gènere literari de la modernitat que impulsà la burgesia occidental,

naix pels voltants de l'idealisme racionalista del segle XVII i madura amb el determinisme positivista del segle XIX. I, si fos altrament, no seria pas l'evolució de la novel·la; la qual, però, es troba immersa i propicia alhora tota la transformació del pensament occidental. Essent, doncs, una de les formes d'expressió i de lluita ideològica i cultural d'una classe social, el seu destí ha d'anar lligat necessàriament també a la progressió del conflicte social. Per exemple, el socorregut «pacte de lectura» consisteix, en paraules de Robbe-Grillet, en el fet que no sols la *història* que el narrador relata siga “plaisante, ou extraordinaire, ou captivante; pour avoir son poids de vérité humaine, il faut encore réussir à persuader le lecteur que les aventures dont on lui parle sont arrivées vraiment à des personnages réels, et que le romancier se borne à reporter, à transmettre, des événements dont il a été le témoin. Une convention tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur : celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé...” (Robbe-Grillet 1963 : 35). Aquest *pacte* de la veritat es fonamenta epistemològicament en la primera regla del mètode cartesià, la dita de l'«evidència»: “no acceptar mai cap cosa com a vertadera sense conèixer evidentment que ho fos” (Descartes, 1999: 98). Aquest «conèixer», però, segons la lectura de Pere Lluís Font és “*evident* (per oposició a «fals», a «dubtós», a «versemblant» o a «probable») allò que es presenta a l'esperit de manera immediata com a vertader i com a indubtable. La percepció evident s'anomena *intuïció*” (Descartes, 1999: 98-99). Descartes sotmetrà, tanmateix, a crítica i a dubte aquesta «intuïció» tot apel·lant a un «geni maligne», a una demoneïtat, a un dèmon trabucador. Però com el narrador balzaquià, paradigma de mateix pacte lector, el Bon Déu cristià cartesià no ens haurà de deixar de la Seua Mà. La mort de Déu a la segona meitat del segle XIX, tanmateix, no podia deixar indemne la teologia secular de la novel·la i hi hagué necessàriament d'entrar en crisi juntament amb la primera regla del mètode cartesià i tot el reguitzell que l'acompanya.

Si la novel·la consistia, com diu Roland Barthes, a “dar a lo imaginario la sensación formal de lo real” (Barthes, 2012: 25), la *història* que la novel·la contava calia que fos evident: intuïtiva, i no sols versemblant. Inventada o no, encara que sempre fictícia, la *història* novel·lesca eren fets, esdeveniments, que per analogia amb la Història, amb majúscula, podien ser creguts intuïtivament. La *història* novel·lesca, doncs, es convertia, com diu Robbe-Grillet en “le fond du roman, [en] sa raison d'être, [en] ce qu'il y a

dedans” i “l’écriture ne serait plus qu’un moyen, une manière” (Robbe-Grillet, 1963: 34). Aleshores, si calia, perquè la lluita social ho exigia: capgirar l’estat del món, no ens pot estranyar que la poètica de la novel·la fos trabucada i els valors semàntics veritatius s’invertissen: l’evidència espiritual del fets es bandejava i la materialitat de l’escriptura es postulava com a nou valor de veritat. Així, complementàriament, si, com diu Barthes, “la escritura novelesca. Tiene por misión colocar la máscara y al propio tiempo designarla” (Barthes, 2012: 25), no sols el lector es troba impel·lit, conscientment i tot, al pacte, sinó també l’escriptor —a causa de “El pretérito indefinido y la tercera persona de la Novela, [que] no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva” (Barthes, 2012: 28)— es troba abocat a una simulació grotesca, en no poder dissimular que la seua intenció és fer passar com a real el que s’acaba d’inventar. No ens hem d’estranyar gens, doncs, que aquell novel·lista que comprèn aquesta ensarronada, i que la relaciona amb tot el complex ideològic del conflicte social, vulga deseixir-se’n i opte per marginar o minimitzar la història novel·lesca i rescatar l’acte narratiu o l’escriptura (cosa que, agrada a uns i no agrada a uns altres, no posa en perill l’axiomàtica formal del gènere: narrar o escriure són accions, és a dir, les unitats bàsiques estructurals de la història), la qual cosa pot apaivagar-li el sentiment de *culpabilitat del llenguatge*, si l’escriptura pot ser, com diu Barthes, “esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje” (Barthes, 2012: 16).

La *història* d’una narració, però —tant de la Història com de la història d’una novel·la—, no pot existir si no es relata. Qualsevol història no pot existir més que en el discurs que la diu. Aquesta és la seua condició de ser. Les històries, encara que siguin d’actes factuais o d’actes escriturals, cal que siguin relatades perquè existisquen. Però alhora i anant també en el sentit contrari d’una coimplicació, sense atendre als actes humans esdevinguts —i contextualitzats en un temps i un espai—, un hom descriu, inventaria, nota, però no pas narra. El relat reclama un interès humà per uns esdeveniments ocorreguts en un temps i en un espai, unes *vivències*. La forma lògica elemental, doncs de la narrativitat és la complicació —el sentit formal d’aquesta lògica ja el trobàvem en la correlació noeticonoemàtica husserliana—, per la qual cosa, si en manca alguna de les dues direccions de la doble fletxa, podem tenir qualsevol cosa, però mai un producte narratiu.

Això, en termes lògics, suposa que l'activitat analítica a què sotmetem una novel·la, per exemple, s'ha d'aturar necessàriament en aquest nivell que la presenta com una unitat indestruïble d'*història* i relat: vet ací la completesa del signe lingüístic novel·lístic. La forma lingüística o el disseny estructural, per exemple, poden ressaltar una direcció de la complicació, obscurint-ne l'altra, però les *traces* de les dues *puntes* no es poden esborrar, si l'escriptura genèrica, i tota escriptura novel·lesca n'és, ha de ser intel·ligible.

El cas valencià

Altrament, podríem preguntar-nos si és la mateixa *història* novel·lesca la recensió sumaríssima o la sinopsi que hem fet més amunt de la *història* que relata *Coll de Serps*: «un soldat evoca en un silenci casernari l'execució per afusellament d'un altre soldat company i amic seu», que les 182 pàgines de text imprès de la primera edició barcelonina de la novel·la. La resposta és molt maligna, perquè la recensió sumarial que nosaltres fem és, fins i tot, un altre gènere literari i tota una altra textualitat. Aleshores, si ens deixem anar pel devessall dels demanats, haurem de fer-nos-en d'aquells que toquen molla: què és això, doncs, que fa que una novel·la siga una novel·la? És el text del discurs o és la *història*? Podria estar el cas que hi hagués un repertori d'*històries* on un autor o, fins i tot, un lector pogués d'anar-hi a triar-ne cap? Àdhuc, l'autor *se sap* la *història* que relata abans que no haja conclòs el text que la diu? Aquests demanats no són pas gratuïts ni poca-solta, determinen la nostra vida d'autors o de lectors, si més no. I, a més a més, determinen la nostra intel·ligència del fet literari.

El 1998, en la revista *Serra d'Or*, Vicent Simbor ofería arrodonida i enllestida la periodificació i la classificació de la producció novel·lística valenciana des de l'any 1973: “Partint de l'elecció de l'any 1980 com a fita divisòria, propose que considerem dues etapes en l'evolució de la novel·la valenciana actual: 1973-1980 i 1981-1997” (Simbor, 1998: 25). La raó que fa servir és incontestable, ja que és estrictament literària: “L'oportunitat de la tria de 1980 em sembla justificada si tenim en compte que el corrent de la novel·la de la subversió s'esgota a la fi de la dècada dels anys setanta” (Simbor, 1998: 25). I més avall, en el mateix article, l'historiador valencià s'aplica a caracteritzar els trets del corrent subversiu i a inventariar les obres

corresponents: “és una alternativa revolucionària que pretén l’enderroc del model novel·lístic bastit damunt de la tríada acte narratiu, relat o discurs i *història* —el subratllat és nostre. Per a aquestes novel·les alternatives aquests tres components queden reduïts a dos: acte narratiu i relat o discurs, en perjudici de la *història* —ídem—, gairebé eliminada o absolutament menysvalorada. El resultat és que no hi ha intriga —o és reduïda al mínim—, ni un món ficcional basat en l’atractiu dels personatges, ans al contrari el discurs remet contínuament envers el discurs mateix, envers el llenguatge que el constitueix o envers l’acte narratiu, els quals esdevenen el vertader tema de les obres” (Simbor, 1998: 25). És innegable, això que diu en Vicent Simbor; l’estratègia de la subversió narrativa del *Nouveau Roman* i del textualisme telquelista consisteix a ressaltar el text com a treball de l’escriptura enfront de l’estratègia d’invisibilitzar-lo mitjançant un llenguatge literari *neutre* que destaca i dote de sentit els esdeveniments i les accions dels actors o personatges de la *història*.

No podem negar que aquest és el cas de *Coll de Serps*, i per això Simbor la inventaria en el primer grup d’«alternativa revolucionària», segons la seua terminologia. No obstant això, cal matisar i concretar els termes generals al cas específic que ens ocupa. *Coll de Serps*, evidentment, redueix i aprima la dimensió de la *presència* de la *història* en la novel·la; fins i tot, l’elaborat treball textual embulla i embolica el sistema de seqüències narratives i eixata la presència dels personatges. Malgrat tot, però, *Coll de Serps* no deixa de ser una novel·la, per la qual cosa no pot renunciar a la *història* novel·lesca, ni als esdeveniments ni als valors dels actes dels seus personatges: a tot allò que genera la ficció; encara que, més enllà del valor genèric novel·lístic, la textualitat de *Coll de Serps* serveix els interessos d’una altra estratègia, la qual cosa justifica les seues eleccions en unes necessitats expressives concretes a la recerca de les quals elabora el text del relat. Aquesta és, doncs, l’especificitat de *Coll de Serps*: la distància respecte d’una militància apriorística en la subversió, de la qual cosa, contràriament, se serveix per a assolir les pròpies finalitats.

Si hem de creure Ferran Cremades, en l’entrevista publicada en *Serra d’Or* arran de la concessió del premi Sant Jordi i que hem esmentat més amunt, alguns dels esdeveniments que després formaran part de la *història* que relata la novel·la els recull de les seues vivències vitals i personals. Com ja sabem per boca de l’autor, Cremades escriu *Coll de Serps* després de tornar

de fer la *mili* en una caserna de València on coneix uns fets que s'hi havien esdevingut; sumàriament o per extens —caldria preguntar-li, al mateix Cremades— s'hi assabenta de l'afusellament, a aquell mateix lloc, d'un soldat, el pare del qual, a més a més, havia estat company del novel·lista a un serrador de la seua comarca, on havia treballat en un temps passat. Evidentment, aquesta anècdota, o vivència —com vulgueu considerar-ho—, de la vida personal de l'autor és irrellevant novel·lísticament, no pot anar més enllà de la semblança d'una aparença. Però hi és, encara que el nostre problema com a lector en siga tot un altre.

Ferran Cremades, l'autor, té informació d'uns fets reals i és perfectament lícit que pugua tenir el desig de contar-los. Aleshores el narrador sap què contar: quina *cosa*, quins fets reals. Però allò que no sap, i no pot saber-ho fins que no done per enllestit el discurs, és quina serà la *història* ni com la contarà. La qüestió, doncs, en la gènesi de *Coll de Serps* no és defugir, refusar o eliminar la *història* que il·lustra la novel·la, cosa que ja s'ha esdevingut —fins i tot *a priori*— i l'autor la coneix en el seu desenllaç per la correspondència que ha establert amb la història real, sinó arbitrar la forma de contar-la—de fer-la existir com a *història*—; és a dir, de sostreure-la de la realitat del real: ficcionar-la. Aleshores el treball consisteix a mostrar, a fer palès el procés de conformació del discurs. Així doncs, com diu Simbor, cal oferir al lector com «el discurs remet contínuament envers el discurs mateix, envers el llenguatge que el constitueix o envers l'acte narratiu»; però, en aquest cas nostre, no perquè els personatges no tinguen atractiu ni perquè «desapareix l'interès per la intriga», sinó perquè el significat de la novel·la és la seua *història* i no pas la història real. És la *història* del relat el significat del relat, per la qual cosa cal construir un espai i un temps específics: una textualitat, tan complexa com calga per poder expressar la transcendència semiòtica dels esdeveniments de la *història*.

En *Coll de Serps*, tots dos, cadascú en la seua funció tècnica, autor i narrador, estan, per una banda, veritablement seduïts pel personatge afusellat i pel munt d'implicacions, morals, culturals, polítiques i socials que els esdeveniments doten al signe novel·lístic. Però, per una altra banda, essent autor i narrador, estan impel·lits a contar la història esdevinguda. Excuseu el pleonasme, encara que aquesta és la troballa de *Coll de Serps*: l'absoluta consciència que els esdeveniments ja s'han esdevingut. Les consciències de l'autor real i del narrador, cadascú des de la seua condició i especificació

tècnica i formal, coincideixen en el fet que tant la història com la *història* ja s'han esdevingut, ja han finit —que ja s'ha fet de nit i l'òbila de Minerva ja pot alçar el vol—, i que la consciència que en tenen ja n'és d'alguna cosa que ja no ho és pas. Tots dos saben —com poden saber les coses dos conceptes analítics: dos subjectes tan diferents, un d'empíric i un altre de formal—, doncs, que la creativitat no pot ser la facultat divinal de ressuscitar un passat mort: passat!, sinó l'obra tan humana d'imaginar i de reconstruir simbòlicament, en un altre espai i en un altre temps els esdeveniments esdevinguts; paral·lels, si volem, a la referencialitat de la història primera, però sense entrecreuar-se mai. La *intriga*, així, no està ni pot trobar-se en la disposició de segments factuais que coadjuven progressivament un desenllaç segons un ordre de causalitat lineal i successiva —per més envitricolladament que ens la presente el relat— que ens sembla pertinent i coherent, sinó en la dificultat de comprendre com es causen sintàcticament i semànticament els diferents fragments discursius que ens donen experiència i coneixement d'una *història* que ja sabem *revelada* en el seu *fatum*. L'autor i el narrador obtenen el desenllaç a la caserna; nosaltres, els lectors, el podem obtenir paratextualment, per exemple —una altra possibilitat és llegir el text, evidentment. La història és fatal, el soldat ha estat afusellat, i això conforma el significat del signe novel·líctic. Aleshores la història aconsegueix de bestreta la seua funció semiòtica i com a bona història ja s'ha enllestit per a poder arribar a ser significativa. Les *històries* de debò —hi insistim, perquè aquest és un dels encerts de l'aportació cremadesiana— no poden tenir intriga, ja que, si tenen la naturalesa de la història, ja han ocorregut i el pacte de lectura no s'ha d'establir en els termes de voler fer-nos creure que assistim des de la primera fila a la causalitat factual. Un narrador creïble, que no ensarrona el lector amb poders sobrehumans, no pot accedir a les coses que ja no són. Aleshores contar la temporalitat de la contalla, no és que potser no siga, sinó que *no pot ser mai* la de la història i, òbviament, no ho és narratològicament sinó la seua pròpia: la del fet de contar, el qual progressa i transcorre: intriga, intrinca, embolica... els mots que diuen els fets que van ocórrer, però que no són pas els fets ocorreguts, sinó els seus propis fets de mots dient-se.

Estructura narrativa de Coll de Serps

Ferran Cremades, en l'entrevista que ja hem referit altres vegades, conta seqüències de la seua vida personal. En un moment donat, una mica empès per l'entrevistador, arriba a un referit, el qual ens l'ha confirmat personalment el nostre autor amb motiu de la redacció d'aquest treball, d'importància cabdal per a la comprensió de la gènesi literària de *Coll de Serps*:

—Vaig trobar, finalment una feina que em va ajudar, d'alguna manera, a seguir el camí que m'interessava. Escriure. Vaig fer de secretari d'un lingüista alemany que treballava per a diverses editorials d'ací. Fou llavors, passant a màquina la traducció castellana de Gottfried Benn (*Doble vida y otros escritos autobiográficos*), que vaig entrar més en el món de l'expressionisme narratiu (Castells, 1978: 33)

Així, sense atendre les reflexions autobiogràfiques del gran poeta alemany és molt més difícil comprendre la solució estructural i estilística que Cremades arbitra per a poder disposar i expressar el desdoblament analític de la *història* narrativa que la consciència de l'esdeveniment esdevingut causa. Gottfried Benn ens parla, respecte de la poètica narrativa investigada en la seua *Novel·la del Fenotip*, de «prosa absoluta», cosa que concep estilísticament com

Una prosa fuera del espacio y del tiempo, construida en lo imaginario, en lo momentáneo, dispuesta en superficie, su contra es la psicología y la evolución. [...] Encontré las primeras huellas en Pascal, que habla de crear belleza mediante la distancia, ritmo y entonación; «mediante la repetición de vocal y consonante», «el número de oscilaciones de la belleza», dice él y: «perfección mediante el orden de las palabras». Después esta situación la hizo célebre Flaubert... (Benn, 1972: 118).

Cosa que suposa en el cas de *Coll de Serps*, com ja hem suggerit, la producció d'un espai simbòlic i llegendari, elaborat paral·lelament a un altre

espai més primari, referencial, que remet, aquest darrer, a la linealitat causal del temps històric novel·lesc. Més avant, en considerar una seua novel·la, el mateix Benn ens dóna les claus estructurals en què pot desenvolupar-se aquesta poètica expressionista de la «prosa absoluta»:

Consideremos ahora mi trabajo. La novela, ruego que tengan en cuenta la expresión siguiente, está estructurada en forma de naranja. Una naranja consta de numerosos sectores, de diferentes partes de la fruta, de los gajos, todos iguales, todos uno al lado del otro, del mismo valor, un gajo contiene quizás alguna pepita más, el otro menos, pero todos no tienden a la lejanía, al espacio, tienden hacia el centro, hacia la blanca raíz dura que quitamos al deshacer la fruta. Esta raíz dura es el fenotipo, el existencial, nada como él, sólo él, no hay otra conexión de las partes.

Por lo tanto el existencial está aquí, en nuestro caso en un cuartel, va viviendo, *va pensando, se desdobra en pensamientos y en observaciones interiores, se reconcentra*, sin embargo, al mismo tiempo, para realizar intentos de expresión, acciones creadoras. (Benn, 1972: 119)

Benn parla de si mateix, fa la seua autobiografia. Cremades quan ho llegí degué restar colpit. No obstant això, la regla, la disciplina expressionista de l'existència, no ha de restar reduïda a la funció de l'autor real, que ben bé pot ser assumida també per la variable que satura la funció del narrador novel·líctic: un personatge o la veu narrativa. El fenotip, més enllà de la metàfora crítica i cítrica del cordó blanquinós i cotonós que travessa la taronja, és el resultat del lligam de la necessitat o la determinació de l'atzar del medi: de la realització material i singular, el resultat visible d'aquesta interacció: el narrador narrant, la veu dient que integra el discurs, que relata, que té i palesa l'experiència narrativa. És, doncs, el relat visible, llegidor, del text. El *fenotext*, de Julia Kristeva (Kristeva 1978: 95, 216. Vol.2), la superfície textual, com la *prosa absoluta* benniana: «dispuesta en superficie», que pressuposen el subjecte, que tant el *genotex* kristevià com el genotip bennia ignoren.

En el cas de Benn, que professionalment era metge, la metàfora es fa en el camp de la biologia. En els cas de Kristeva, ella mateixa reconeix que

el seu deute amb Xaumian (Kristeva 1978: 102. Vol.2), el lingüista rus que concep un *fenotip lingüístic* com a realització en la parla d'un objecte sintàctic abstracte. Aleshores podem dir que només és llegidor el discurs que s'esdevé com saturació subjectiva i singular: existencial, de la forma funcional. Siga com siga això, vol dir que algú, persona o personatge, viu o que és realment o virtualment, és a dir, que actua, diu el discurs —perquè ben bé un personatge, mort o viu, pot actuar perfectament en la diegesi, però també des de l'extradiegesi. Així, una eliminació *absoluta* de l'esdeveniment com a vivència i com existència, en la realitat o en la ficció, faria intel·ligible el relat. La lògica formal i formalitzada: la fèrria lògica de la sintaxi, que tant ens tranquil·litza, la forma pura, no va més enllà de l'estultícia de la tautologia.

La metàfora estructurant, doncs, és la de la taronja. La novel·la, com hem vist dir en Gottfried Benn, «está estructurada en forma de naranja». Podem imaginar que, evidentment, aqueixa revelació va il·luminar els ulls d'un saforenc, com el mateix Cremades, els hàbits fenomènics del qual havien d'estar profundament condicionats per l'omnipresència dels tarongers i dels seus fruits. Quina cosa més òbvia! Que el món, ni que siga el d'un discurs narratiu, estigués estructurat com una taronja! I fins i tot a nosaltres mateixos ens sorprèn que aquesta metàfora haja estat postulada per un alemany. Suposem que Ferran Cremades també se'n sorprendria, i de fet la féu seua, com ens ho ha fet saber personalment. I això mateix, doncs, hem de fer nosaltres per a argumentar la nostra lectura. Aleshores podem considerar que els *gallons* bennians poden se en principi les set parts en què resta partit i presentat el text de *Coll de Serps*: «Mitjalluna», «Espantalls», «Febre», «Malson», «Diana», «Oronelles» i «El pati de Marbre».

Els gallons d'una taronja són, però, unitats complexes o compostes, però completes i tancades, de l'estructura general del fruit d'aquest cítric. No obstant això, si partim un galló, hi podem constatar que al seu torn està format per unitats més bàsiques, més petites, però també completes i tancades —ens referim a les petites bosses on s'acumula el suc, que semblarien *microgallons*—, les qual arrodonirien l'estructura del galló. A més a més, tot considerant l'estructura de tota l'esfera que la fruita n'és, com ens feia veure Benn, cadascun dels gallons es troba relacionat amb la resta mitjançant una mena de goix blanc que com un eix travessa de pol a pol tot l'interior de l'esfera hesperídica. Així, si identifiquem les parts en què es

presenta *Coll de Serps* com a *gallons* estructurals, caldrà aleshores partir-los per a identificar els petits cartutxos que componen l'estructura particular de cada galló. Així doncs, si intervenim el primer galló: «Mitjalluna», podem arriscar que en tinga vuit, d'aquestes petites *càpsules*, la primera de les quals, inici del discurs primer in media res, fa de bell antuvi remissió a un passat immediat en la mateixa nit de l'evocació del soldat narrador que s'erigeix en veu pública, plural i col·lectiva: generacional. D'entrada el narrador ja ens n'assabenta, del caràcter orgiàstic, dionisiac de tot plegat, és a dir, de tots els nivells estructurals, els quals, recurrentment, tindran un caràcter sols aparentment desordenat o asinèrgic: l'evocació a què es lliura el narrador, el llenguatge de la narració, el temps del relat, l'elaboració del concepte o significació del signe mític *generació*. Altrament dit, els fet narrats es repeteixen: les grotesques carnestoltades que viu el narrador han estat *abans* viscudes pel personatge afusellat i, així, el recurs tècnic de l'analepsi pren un valor més, simbòlic, que converteix el temps i l'espai del relat en un temps i un espai que «està fora de l'espai i del temps», com era el cas que Benn volia. La tècnica, la forma, doncs, del discurs esdevé signe d'un altre llenguatge i l'espai i el temps referencials esdevenen alhora un espai i un temps simbòlics, sense dimensions, *a priori* o de la imaginació. I, tanmateix, «en l'imaginari, però, alhora, d'allò viscut», com deia que volia el poeta de Mansfeld.

Aquest recargolar la literalitat mateixa del text («la veu de plom de la imaginària»: pàgines 14 i 19 de la novel·la), el temps i l'espai del relat: no saber ben bé en un moment donat quina carnestoltada està narrant-se, la de l'evocador o la de l'evocat, implica que l'experiència de la vivència del personatge narrador es confonga en els mateixos extrems amb la del personatge narrat, cosa que permet suggestionar el lector i fer-li inferir la hipòtesi de lectura d'una de sola i mateixa experiència en un temps i en un espai total i absolut. La qual cosa, tanmateix, no és certa narrativament, sinó una aparença causada per la repetició inadvertida de les diferents accions de diferents personatges, els quals guanyen en confondre's en una presentació contigua, com els cartutxos de suc del galló, un mateix sentit, el del *galló* estructural, com si fos alguna cosa més que el sumatori de totes i cadascuna de les *càpsules*: paraules, oracions, frases, paràgrafs, epígrafs de capítol, capítols... Talment, com l'embolic d'una orgia, si ens ho permet el lector.

La *càpsula* dita 1a, del *galló* «Mitjalluna», narrada en temps verbal de present: “després de l’orgia psíquica, de l’orgia dels somnis” (pàg. 13), introdueix un “ell” en temps verbal de passat (pàg. 14). Aquesta primera i fonamental analepsi ja permet distingir entre el temps de l’evocació i el temps evocat.

La *càpsula* dita 2a, del mateix *galló*, narrada en present, és, independentment de la *càpsula* 1a, la narració de la història evocada que relata una carnestoltada, amb missa bufa i tot, que *se superposa* a “l’orgia psíquica” i a “l’orgia del somnis” del relat de la *càpsula* 1a. Així doncs, cadascuna de les carnestoltades orgiàstiques és diferent i té la seua referència pròpia i distinta: “l’orgia” de la *càpsula* 1a correspon a la narració de la història de l’evocació i la carnestoltada de la *càpsula* 2a correspon a la història evocada. Hi ha evidentment una intensa ambigüïtat semàntica, intensificada per la coincidència del temps verbal i de l’espai narratiu del dormitori de la caserna. I encara més, l’ambigüïtat i la confusió s’intensifica pel paral·lelisme entre 1a i 2a, en fer servir un temps de passat en ambdues *càpsules* per a evocar la *presència* d’*ell*. Les transicions entre el moment textual que narra l’evocació i el moment textual que narra la història evocada no tenen tampoc solució de continuïtat, la qual cosa encara augmenta més, si això és possible, l’ambigüïtat del sentit de la narració, cosa que acaba produint estructuralment una sensació de totalitat i d’atemporalitat en la lectura intuïtiva. El resultat és aqueixa «prosa absoluta», expressionista, que reclamava Gottfried Benn, i que és també l’efecte a causar sobre el lector que cerca Ferran Cremades. A això cal afegir l’efecte del llenguatge poeticsimbòlic, més connotatiu que denotatiu, el qual lluny de mantenir la presència aparent del referent, que el llenguatge natural, de primer ordre, suscita en el lector i que coadjuva a aqueixa sensació de *realitat*, de claredat i distinció cartesiana, de la novel·la tradicional realista o psicològica, l’emboira i el dissipa. Aquest llenguatge poètic, simbòlic, de segon ordre, fet servir en *Coll de Serps*, la referència del qual és el nou sentit donat a les paraules, no pas el referent objectiu, se suma a la confusió del temps i de l’espai del relat i a la constant repetició de les mateixes paraules, símbols, oracions i, fins i tot, paràgrafs sencers. Tot plegat, doncs, genera aqueix efecte de totalitat plena, indestruïble, de «prosa absoluta», ucrònica i utòpica, que situa el lector intuïtiu en l’aparença d’assistir-hi a una realitat literària abassegadora, abundosa i saturada, confusa, espletada.

La *càpsula* 3a, però, trenca les marques temporals assignades de present per al discurs evocador i de passat per a l'evocat. Cal considerar que al final de la *càpsula* 2a ja s'ha produït un canvi en l'ús del pronom personal del narrador, que passa de la primera persona del plural a la primera del singular: "Vaig veure en els seus ulls una mirada de condemnaió, quelcom que em deia..." (pàg. 19) No obstant això, no hi hem de veure, crec, un canvi de nivell narratiu ni de veu narrativa, sinó, simplement, un canvi en la forma de la discursivitat, una dramatització de la constant evocació del mateix personatge que diu tot el relat. Canvia simplement la focalització, que deixa de ser interna per a passar a una focalització externa, descriptiva, on el personatge del soldat primer, l'afusellat, l'evocat, esdevé una mena d'enigma per al narrador. Així el relat de l'evocació fa una analepsi sobre el temps de la *història* i construeix una narració de paraules en estil directe: "—Han aconseguit doblegar-te. / No entenia res, de sobte, m'havia entrat un somni fort, em resultava desagradable la seua mirada, ell mateix m'ho havia dit: / —No podràs mantenir el ritme. No et moguis massa... / Cada vegada més alta la bromera rogenca dels somnis, desplaçats del tauler dels escacs, una partida d'escacs... (pàg. 19) Tot s'esdevé, així, en el relat, confús, però estranyament complet, mentre progressivament la focalització s'esvaeix i el narrador accedeix a una clarividència que fins a tan bon punt no havia palesat encara: "Esguarda la lluna i els núgols negres i blancs [...] com si esperés el so de l'oratge al mateix ventre, [...] el mateix sol que tantes vegades l'havia fet somiar [...] Ell ho recorda i pensa que aquest present s'apropa..." (pàg. 21, 23). Aquest carrusel de canvis de temps, d'històries i de perspectives, han de crear necessàriament una gran confusió en el lector, ni que vulga armar-se amb les eines analítiques, el qual tindrà veritables dificultats per a descriure el virolat progrés del relat.

No obstant això, en la *càpsula* 4a, el narrador primer torna a la seua inicial focalització interna que evoca la història del soldat afusellat. Tornem al temps de passat per a l'evocació de la infantesa, que el plural de la veu narrativa sembla voler fer extensiva tant al personatge evocat com també al personatge evocador, que enuncia aquest fragment de la narració, i també a altres personatges esmentats amb nom propi. Aquests personatges secundaris són poca cosa més que els mateixos noms, sense una concreció ni presentació definides i dut a presència només, probablement, per a il·lustrar i reforçar el valor de plural de la veu narrativa extradiegètica. Això, no sols és un tret de

la subversió narrativa del *Nouveau Roman*, sinó que en *Coll de Serps* té també la funció de coadjuvar a la construcció del concepte ideològic de generació, destinat a dotar de significat el mite que construeix el relat de la novel·la.

En 5ena, però, tornen els canvis. Del temps de passat evocador de la *càpsula* anterior passem a un temps de present que actualitza l'origen en què es fonamentava en 4a el concepte de generació, tot fent-lo operatiu en el present de l'evocació: "Ara, quan el silenci és una tomba de vidre i sols podem somiar el passat innocent i joiós..." (pàg. 28), encara que el narrador es permet allunyaments reflexius plens d'ironia: "No sabem si hem nascut per a encarnar el personatge de l'argument d'un déu, d'un tòtem immaterial" (pàg. 29). Però aquest temps de present de l'evocació és la seua manifestació, la seua realització en l'enunciació: "Açò és tan sols una insinuació del present, un foc que ja s'encenia a la infantesa, però que ara desfoga sa força" (pàg. 29). Immediatesa temporal d'una enunciació que a més d'evocar produeix també un discurs ideològic mitificador: "Hom té por de lluitar contra una generació que desitja son èxit, hom té por del futur dels seus parents, [...] de la mort de Miquelet, el fill del jutge, el més bandoler de tots nosaltres..." (pàg.29). Però una altra vegada la narració torna al temps de passat per a dir la història evocada en el seu temps de la infantesa miticoreligiosa que fonamenta, justifica, legitima i absolutitza el concepte de generació postulat en el relat: "érem al cel en aquella fruitosa primavera" (pàg. 30).

La *càpsula* 6ena és el report narratiu d'un diàleg que acrònicament i atòpicament dona notícia del fet cabdal de la història primera evocada: l'atemptat contra el general.

La *càpsula* 7ena suposa ja dir el passatge de la fonamentació original i de l'autoctonia de la generació —i, en aquesta fonamentació, la justificació de la història evocada— en el passat infantil i adolescent, i en l'assumpció del destí que fatalment li està reservat, cosa que es realitza abandonant la vall originària i simbòlica en un tren, al seu torn simbòlic també, que els ha de dur, personatge evocador i personatge evocat, tots dos com a símbols de tota una generació, des d'una "circumstància crítica" a una aventura en la qual, però, diu el narrador, "ens veiem sols" (pàg. 34) La frase, doncs, es resol en un temps passat com si hagués de justificar una altra cosa: "Sortíem d'una circumstància estàtica...", que remet al temps de la infantesa de la història

evocada, i que en un temps de present conclou que “...ens veiem sols davant una nova aventura, plena de perills i joies, baix les llums artificials d’uns vagons solitaris” (pàg. 34). Òbviament, aquest temps de present no és el mateix temps de present que el del dormitori casernari que ara mateix hem referit en la *càpsula* cinquena on “les llums artificials” són allò que semblen els ulls dels soldats (un exemple entre els innumerables de la constant *voluta* reiterativa com a tret d’estil de la prosa de la novel·la): és, doncs, el temps del relat de la història evocada, el qual no pot ser mai el temps de present de l’enunciació del relat. Aquest darrer, però, no retorna amb el seu present característic a la fi de la *càpsula* per a retornar-nos en el moment de l’enunciació de l’evocació i dels “ulls dels soldats que semblen llums artificials” (pàg. 29): “Corre de boca en boca un hàlit fètid, s’escorre aquesta cortina de pluja, s’amaga l’ahir, els cossos de la nostra generació als trapezidis d’una febre sense sentit, [...] el Rèquiem de Mozart colpejant els quatre murs...” (pàg. 44), és un fals present en “l’orgia psíquica” evocadora, que duu a la consciència de la memòria del personatge narrador a la nit prèvia a l’execució del soldat afusellat de la història evocada.

La darrera *càpsula*, 8ena, del primer *galló* «Mitjalluna» continua la lògica del contrast al si de la història evocada entre la vall del riu Mitjalluna, que és el símbol de l’autenticitat autòctona i la necessitat d’alliberar-se’n, tanmateix. Car, si un hom no s’alliberà de la pròpia identitat, l’individu i la generació restarien presoners de la infantesa: en una mar empenyorada que serva, però, també els mals averanys que hom sent irracionalment en una coïssor i un frenesí inconcrets. Tots aquests deures contradictoris del destí clouen la *càpsula* i tanquen el *galló* estavellant-se sense solució possible contra el paroxisme i la histèria alcohòlica de l’horrible nit evocadora en què l’amic i company del narrador resta en capella.

Hem volgut resseguir amb algun detall el primer capítol, o *galló*, de l’esfera hesperídica titulada *Coll de Serps*, perquè encara que es clou en una unitat de sentit, o per això mateix, esdevé paradigmàtic de la investigació literària cremadesiana. Com hem pogut copsar, «Mitjalluna» tematitza el sentit del destí indefugible, atzarós i cec: tràgic. Les penyores de la vida que floreixen es malmetran contra el món, el mur, petri, aliè, impassible d’una raó reductiva i esbojarrada, perversa, que sotmet la vida a l’absurd formal de l’ensinistrament repressor i l’angoixa del tancament reglat, vigilat i classificat, tot anul·lant la singularitat vital i l’afany col·lectiu generacional.

Així, els *gallons* que segueixen: «Espantalls», que tematitza la follia, i «Febre», que tematitza la família, són mostres, com la mateixa milícia tematitzada tant en la història evocada com en la història de l'evocació, de les institucions repressores, dels espais on el destí de la generació s'anorrea i s'hi fa malbé l'esperança, la llibertat i el goig de viure de la joventut.

Ací cal que trobem l'absolut que ha de produir una prosa adreçada a expressar un conflicte tràgic, el qual no és res més que la lògica material d'una contradicció primera i original. Les raons pràctiques són sempre les que argumenten un conflicte que no es pot per més que resoldre en la lluita a tota ultrança, ja que, inexcusablement, una unitat d'extensió no pot ser ocupada alhora per dues unitats extensionals: el lloc que ocupa un individu no pot ser ocupat per dos individus, l'espai i el temps d'una generació no pot ser compartit amb una altra. El món és sempre massa petit i massa lògic. Aquest és el destí, que regeix la Història dels humans, preestablert i performatiu de qualsevol acció possible. Aquest, doncs, és l'envit de la prosa cremadesiana: mostrar-nos l'absolut —la contradicció— en què es fonamenta l'existència humana.

En la primera *càpsula* del quart *galló*, «Malson», el narrador relata el discurs reportat de «mon amic», on el personatge de la història evocada, el soldat afusellat, conta el somni d'una partida d'escacs, que com una altra versió del simbolisme medieval que *dugué a la pantalla cinematogràfica Ingmar Bergman amb Det sjunde inseglet*, sintetitza el sentit de la vida en la metàfora d'una partida contra la Mort. En el nostre cas, però, tot i anant contra les regles del joc, «ell» conta que “al començament [de la partida] vaig veure una bona jugada, els peons, units —de nou la presència el tinent i el seu tossir rauc—, feren escacs als seus reis, escat i mat! de la llotja del palau començaren a sortir brolls de sang que tacaven les pedres fredes de la plaça.” (pàg. 104-105)

La segona *càpsula*, breu però intensa estilísticament i estructural, torna a insistir en els trets que permetran a Cremades absolutitzar la prosa i fer-la esdevenir, així, la fonamentació lògica del discurs narratiu. El temps de passat, doncs, torna a narrar la història evocada mitjançant la reiteració de la fórmula “A mi em despertà mon amic” (pàg. 105), que ja havia fet servir, però, dues vegades en la primera *càpsula*. Tanmateix, a meitat del paràgraf, que abasta tota la *càpsula*, canvia al temps de present, que havíem considerat com a marca característica de les enunciacions de l'acció evocadora: “Hi ha

un renou de rock i una pila de soldats bufats que s'esgargamellaven..." (pàg. 105). Cal tornar a ressaltar la insistència i la constància estilística i estructural de la repetició com estratagema absolutitzador de la prosa: des de la reiteració fonètica —“renou de rock”, “soldats bufats”— a la semàntica, on els soldats del temps de l'evocació juguen escacs i “s'esgargamellen en una partida insolent, o que, desplaçats del tauler...” paral·lelament i contrastivament amb la *càpsula* anterior o «ell» somiava una partida d'escacs, però en el temps de la història evocada. Així doncs, «la prosa absoluta» més que estar “fora de l'espai i del temps”, com volia Benn, cosa que no pot tenir realització gramatical possible en la narració, crea, amb el recurs bàsic de les més constants reiteracions possibles a tots els nivells del llenguatge: fonètic, sintàctic, semàntic... i a tots els nivells diegètics: discurs de la història de l'evocació i discurs de la història evocada, en el lector ingenu o intuïtiu una sensació o emoció estètica de totalitat, de constància que dissimula les marques lingüísticonarratives i li faça copsar l'experiència literària d'una aparença de realitat total, indiferenciada i abassegadora.

Aquesta reiteració, com un *leitmotiv* productiu de la prosa cremadesiana, la podem tornar a trobar en la tercera *càpsula*, on tematitza la paradoxa del malson com a forma de consciència amb la reiteració del símbol del tren. “El tren rugia” (pàg. 101) ja apareixia en la primera *càpsula* d'aquest *galló*, en el temps de passat de la història evocada; ara torna a aparèixer en aquesta tercera *càpsula*, en el temps de present de l'evocació: “El tren ens acompanya” (pàg. 106). El narrador relata, mitjançant un esbojarrament simbòlic de l'acte enunciatiu, la missa bufa de la carnestoltada de la història evocada, tot repetint com un batà el saludat, en aquest context sarcàstic, que celebra la fausta resolució del sacrifici de la consagració eucarística: “— Feliços els convidats a la seua taula.” (pàg. 106), que pronuncia «ell», el soldat que afusellaran. L'escena ací, però, reprèn o reitera la mateixa carnestoltada, el mateix esdeveniment que ja havia introduït el narrador en la pàgina disset de la novel·la: “Diem també la missa del Confiteor Dei Omnipotentis fins a l'Ite, Missa est. Alelleluia, Alleluia!...” (pàg. 17), on a més a més, l'habilitat que ara tornem a constatar de marcar amb el temps verbal de present l'evocació i amb el temps verbal passat de la història evocada ja es feia amb una naturalitat i una discreció que difícilment copsarà el lector que no s'hi aplique reflexivament i analítica.

En la quarta *càpsula* podem trobar, en el primer paràgraf, tot el mecanisme discursiu cremadesià perfectament integrat: un primer acte enunciatiu de l'evocació en temps de present, que, tanmateix, reconduïx a la història evocada mitjançant el temps de passat, i tot confús entre l'exuberància del vocabulari simbòlic, de les metàfores, de les repeticions semàntiques i les iteracions fonètiques que generen un ritme de percussió pedestre i militar en la prosa:

La mateixa màquina del tren tremola la por. El cor de coloms (culombs?) batega sense frenar. La pluja cau enmig de la vall com si fos foc. Marxem sense por de fracassar. El plaer matarà l'afany i ens desfarem en sons i rialles. No restarem a les portes esperant que cride algú, com abans, ni restarem dormint a la fredor de l'hivern esperant que vinguen —*per aquest carrer de ròtiques, no podrem deixar de fer la broma; excuseu-me, per favor!*— a obrir-nos amb el foc del viure, com abans. Així érem sols amb la soledat de les muntanyes plenes de boira. Sortíem a la recerca d'un únic enemic que ens entrebancava la pau. Algunes nits volíem ofegar-nos, matar-nos. Potser perquè al fons de tot compreníem que l'únic enemic érem nosaltres, nosaltres (pàg. 107).

La «prosa absoluta», doncs, és l'estilització necessària on poder fer encabir la tragèdia de la consciència —de la *mala consciència*— de la indefugible caiguda en la contradicció a què ens aboca el destí, la qual afecta fins i tot els mateixos símbols: “la mateixa màquina del tren tremola de por. [...] Surtíem a la recerca d'un únic enemic [que] érem nosaltres.” La «prosa absoluta» és altrament, però, l'aparença d'una totalitat indiferenciada, magmàtica, que el discurs narratiu pot produir en un lector model ingenu i intuïtiu, disciplinat en una estètica semiòtica, una estètica regida pel prejudici d'entendre l'art com un llenguatge i que per tant ha de centrar-se en processos de generació de significat i en la seua hermenèutica. Un altre tipus de lectura possible autopoiètica o una altra de més rigorosa, menys comercial, poden *desvelar* una *altra realitat* menys immediata, menys referencial, més paradoxal, on experimentar *contradictòriament* el gaudi estètic amb la consciència dels límits: la bellesa, doncs, arran de l'abis. Aleshores no hem de comprendre per què, més enllà d'errònies polítiques

lingüístiques, culturals i industrials, no ha tingut entre valencians, i en general entre catalans, més bona acollida aquestes propostes narratives les quals menen *de soi*, obligatòriament, cap a una lectura més intel·ligent, més complexa, més responsable i performativa?

La cinquena *càpsula* torna, insistentment i constant, a integrar els trets, que ja hem ressaltat, de l'estètica cremadesiana: “El *tren trenca* les onades del vent. Sembla que *volem volar* damunt la blanca bromera de la mar” (pàg. 108). La poetització i la simbolització del llenguatge permet al discurs narratiu trencar la *falsa consciència* del realisme vulgar que genera una referencialitat *trivial* i convencionalment immanent, d'una semiòtica *òbvia i natural*, i que produeix alhora, performativament, el materials necessaris per a la mitificació dels elements de la *història*. L'ocurrència constat del «tren», per exemple, en «Malson», com a símbol de la llibertat, de la força, de la voluntat, acaba esdevenint símbol també d'una *consciència onírica*, d'una «orgia psíquica», d'un “inconscient que es plasma a les roques desertes, a la pell de les bèsties ferotges. Una lluita per l'existència. Lo primitiu com a element condicionant del viatge” (pàg. 110). Així, podem comprovar com el mateix discurs acaba integrant, retòricament i literalment, la contradicció poiètica.

La sisena i darrera *càpsula* d'aquest *galló*: «Malson», s'aplica, una vegada ja consolidada la «prosa absoluta», a elaborar el concepte de generació, el qual servirà de significat en la producció del signe mític generacional com a arma en el camp de lluites socials, polítiques, vitals i vivencials, cosa que és una intenció última —si fem abstracció del més enllà metafísic de la contradicció que el destí genera— en la producció de *Coll de Serps* com a significant del mite generacional: “Ara entra per les fronteres un vent de guerra, el darrer vent per a una generació que encara pot lluitar” (pàg. 112). Aquesta *càpsula* es clou en un altre paràgraf paradigmàtic de la «prosa absoluta»: la iteració del sintagma «bullint darrere les muntanyes» (pàg. 114-115) —fins a cinc ocurrències en deu línies—, la presència constant del fonema palatal lateral sonor i les associacions *impossibles* i expressionistes que coadjuven, però, a produir la sensació d'absolut magmàtic, de totalitat sedimentària: «esclat de mort» i «esclata-sangs»; «els silencis modulats són udols»; «violí d'oronelles»; «metralla de somnis», etcètera.

«Diana» és un *galló* gros, fet de quinze *càpsules*. Arribats en tan bon punt, però, podem fer ja el comentari de l'estructura del relat de la història evocada, la qual resta entelada o dissimulada per l'abassegadora presència de l'estètica de l'absolut magmàtic o de la totalitat sedimentària de la prosa del discurs i per la dependència de la història de l'evocació regida per la immediatesa de l'acte narratiu i d'enunciació del narrador extradiegètic: el personatge evocador. No obstant això, per una banda, el temps de la història evocada abasta des de la infantesa i l'adolescència, tant del soldat evocador com del soldat afusellat, a la vall del Mitjalluna fins a algun moment indeterminat després de l'afusellament. Per una altra banda, el temps d'aquesta història evocada, malgrat les aparences, transcorre paral·lelament a la linealitat del sentit comú del temps de la *història*, al nivell estructural — alerta, això sí— dels *gallons*. Cosa ben distinta ocorre, però, a nivell estructural de les *càpsules* de cada *galló*, que es troben reblertes d'anacronies analèptiques. Cal que recordem ara que la proposta de Benn: l'estructura en *taronja*, suposa que cada nivell estructural: *taronja*, *galló* i *càpsula*, es clou en si mateix i té una autonomia i un sentit que no estan causats ni són l'efecte necessari dels altres nivells, sinó que la relació que mantenen és magmàtica i sedimentària, per decantació en solatge. Al cap i a la fi, tant podem menjar-nos la taronja tota d'un mos que galló a galló o —i encara que l'ús o abús de la metàfora acabe resultant ridícul— capsuleta a capsuleta (joc, que de xiquets, sí, alguna vegada hi hem jugat).

El primer *galló*, «Mitjalluna», refereix, doncs, una primera etapa infantil i adolescent dels dos soldats, fins a l'eixida de la vall de l'autoctonia fonamentadora del mite generacional. Els *gallons* següents —«Espantalls» i «Febre»— són moments progressius en el temps que il·lustren el paradigma vital del personatge evocat, «ell» o Miquel, el qual és al seu torn, la individualització exemplar del conjunt d'individus que defineix extensionalment i intensionalment una generació. El *galló* del malson és el moment de l'emergència de la *consciència onírica*, la qual cosa és l'efecte causat pel progrés temporal i argumental de les vivències del soldat evocat experimentades en els tres *gallons* precedents. Així, suara arribem a «Diana», el qual marca el moment axial de la història evocada, el qual s'hi acota entre la nit en capella i el moment previ a l'execució; a «Oronelles», on es presenta “L'hora decisiva —de l'acompliment de la sentència— [en què] els nostres ulls escopien impotència” (pàg. 162), i a «Pati de Marbre»,

que és la forma en el llenguatge poètic de *Coll de Serps* del valor semàntic vulgar del mot *cementeri*, en un moment posterior a l'execució del soldat evocat.

Així doncs, estructuralment, la novel·la s'articula en tres nivells autònoms i tancats, que només es relacionen mitjançant l'experiència narrativa del narrador i personatge evocador. Aleshores hi ha un primer nivell com a totalitat dels signe lingüístic novel·lesc, el qual resta analitzat, en un segon nivell estructural, pels set capítols o *gallons* que marquen i preserven la linealitat causal de la història evocada del soldat afusellat i defineixen l'espai i el temps referencial de la història primera, encara que només siga indexada pels títols dels *gallons*. I un tercer nivell format per les *càpsules* o parts de cada capítol on s'elabora la textualitat que produeix i integra la complexitat del discurs de l'evocació, el qual narra alhora el nivell extradiegètic de l'evocació i el nivell intradiegètic de la història evocada o primera, la qual cosa permet, tot plegat, la construcció de l'espai i del temps de la darrera com a concreció de la història mítica.

ESTRUCTURA I TEXTUALITAT

Hem fet, doncs, una proposta d'estructura per a la novel·la *Coll de Serps*. Ara, però, caldrà dir el perquè d'aquesta estructura i no pas cap d'altra possible. Hi ha dues raons que a parer nostre exigeixen les característiques estructurals de *Coll de Serps* que proposem. Una és la necessitat de desenvolupar el *codi existencial* del personatge evocat en el sentit que Milan Kundera dóna a aquesta expressió: “el código de tal o cual personaje se compone de algunas palabras clave” (Kundera, 2011 44) i que era «l'arrel dura» que integrava totes les parts autònomes i estanques de la «forma en taronja» que proposava Gottfried Benn i que Ferran Cremades ens informava que havia assumit. Aquell *codi*, però, com especifica més avant el mateix autor txec: “Por supuesto... no es estudiado *in abstracto*, se va revelando progresivamente en la acción, en las situaciones” (Kundera, 2011: 45). L'altra és la necessitat de desenvolupar, textualment també, el concepte de generació com a significat del mite generacional, del qual el personatge evocat hauria d'esdevenir dins de la novel·la una mena d'arquetip.

L'estructura, a més a més, es justifica també en l'acompliment d'una doble funció. En primer lloc, la d'aïllar el procés d'elaboració del text que barreja alhora els valors del somni i de la diürnitat i que regeix la narració de paraules. Aquest aïllament del *taller* textual, però, resta relacionat espacialment i temporalment amb la història del relat pel fet que el personatge narrador fa el seu discurs en el mateix dormitori casernari i en un moment immediatament posterior —encara que indeterminat textualment— al de la història primera. Aquest interès a determinar perfectament l'espai i el temps en què s'elabora el discurs narrat cerca de ressaltar l'autonomia del narrador i del discurs que diu, és a dir, el valor transcendent a la mateixa *història* de la novel·la que el text del relat té. Perquè, en segon lloc, el discurs que diu el narrador primer i personatge evocador és el text que la novel·la és, la qual cosa, al seu torn, ha d'estar l'acció del mite en què es transforma la novel·la mitjançant el concepte de generació o significat del signe mític que també és *Coll de Serps*. Així doncs, el relat que fa el personatge evocador no és sols una novel·la que conta la història d'un soldat afusellat com a

compliment de la sentència d'un consell de guerra, sinó que el text mateix de la novel·la és l'elaboració d'un mite generacional. Podríem dir, per exemple, que *Coll de Serps* segueix el paradigma del mite tràgic: la tragèdia *Èdip rei*, de Sòfocles, per exemple, és el mateix fet de la seua representació, de la seua producció teatral, l'elaboració del mite d'Edip, del mite de la ceguesa del destí humà i de la impossibilitat del mateix ésser humà d'ultrapassar les lleis de ferro de les contradiccions lògiques. El mite, doncs, no existeix pas sinó en la seua representació ritual-teatral, cosa que mostra el relat cremadesià mitjançant el narrador primer i que, a més a més, permet al lector implementar ritualment el mite mitjançant la lectura.

Però alhora tant els personatges novel·lescs com l'arquetip mític han d'estar dotats d'un contingut existencial. És a dir, la textualitat ha de construir un *Dasein* subjecte al *fatum*. Aquesta *existència* mítica no pot construir-se amb uns altres materials que no siguin els de la textualitat literària: oralment, en èpoques arcaïques —potser d'ací les traces d'un eco d'oralitat que podríem percebre en el discurs de l'evocació en la novel·la de Cremades— o escriturals, és a dir, novel·lístics, en el context de l'època moderna (la qual cosa, però, no vol dir que en aquesta època nostra no poguéssim trobar d'altres tècniques de mitificació). Aleshores podem dir que l'elaboració del text és l'axialitat, primer, del procés productiu novel·lesc i, segon, però alhora, del procés de producció del mite. Per això “todos [els *gallons* i la resta dels elements estructurals de la *taronja benniana*]... tienden hacia la blanca raíz dura que quitamos al deshacer la fruta. Esta raíz dura es el fenotipo, el existencial, nada como él, sólo él, no hay otra conexión de las partes”, ens explica, com ja havíem citat, el poeta expressionista alemany. És a dir, l'elaboració textual ha de produir aqueix existencial fenotípic necessàriament, si un hom vol anar més enllà d'un realisme que assigna dogmàticament els valors semàntics veritatius i que amb el *Nouveau Roman* esgotà les seues possibilitats evolutives. O siga, només un fenotext, en la seua concreció real i material: lingüística, és la condició de la *realització* on pot expressar-se el fenotip existencial.

Kundera, amb uns altres mots, doncs, ve a coincidir amb Kristeva i amb Benn. Ja hem dit que la novel·la, entre altres mitjans: el periodisme, el cinema, la fotografia o la plàstica, per exemple, pot dotar el significat d'un mite. Però per a poder argumentar aquesta asserció cal que hi afegim que ha d'estar una novel·la que tinga l'estructura en «forma de taronja» o, si més

no, que siga una novel·la que, com vol Kundera, “se niega a aparecer como ilustración de un periodo histórico, como descripción de una sociedad, como defensa de una ideología y se pone al servicio de «lo que sólo una novela puede decir».” (Kundera, 2011: 86). És a dir, això que només una novel·la pot dir és, segons el novel·lista txec, “el ser del hombre” (Kundera, 2011: 84). “La novela —seguim amb Milan Kundera— no examina la realidad, sinó la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz” (Kundera, 2011: 59). Cap altra cosa no és el genotip bennià: “el genotipo, esto es la reunión de todas las posibilidades de la especie en el nucleo, es la latencia de todos los fenotipos que se han desarrollado o pueden desarrollarse según la entelequia de la especie en el curso de los tiempos” (Benn, 1972: 128). I escripturalment, que amb cap altra instància no cal relacionar tota aqueixa metàfora biològica de Benn, el genotext kristevià: “lo que denominamos *genotexto* es un nivel abstracto del funcionamiento lingüístico que, lejos de reflejar las estructuras de la *frase*, y precediendo y excediendo esas estructuras, hace su anamnesis” (Kristeva, 1978: 100, vol.2). Però per tancar aquests paral·lelismes teòrics, Milan Kundera continua dient, més avant de la citació anterior, que “Los novelistas perfilan el *mapa de la existencia*, descubriendo tal o cual posibilidad humana...” (Kundera, 2011: 59), cosa que es correspondria amb el fenotip bennià i amb el fenotext de la pràctica de l’escriptura de Julia Kristeva.

Aleshores el nostre narrador primer de *Coll de Serps* investiga en el «mapa de l’existència» kunderanià o en el fenotip bennià mitjançant el fenotext de la Julia Kristeva, el qual elabora no sols la possibilitat existencial del personatge afusellat, sinó la pròpia possibilitat, la d’ell mateix com a veu narrativa, i no sols la dels personatges evocador i evocat, sinó la pròpia com a narrador primer, com a constructor i elaborador del text. Vet ací, la necessitat del recurs a la primera persona del plural, perquè el discurs que està dient, el text que està *teixint*, l’escriptura que produeix és l’única possibilitat existencial que té, que té ell però també el personatge narrador i el personatge ajusticiat i tots aquells que al llarg del text novel·lesc integren la *generació*: tots els *elements que pertanyen al conjunt* «generació» que el mite significa.

Tornem un moment, però, a la selva literària en què va florir *Coll de Serps* per a trobar-nos-hi una altra vegada amb Jordi Llovet, el qual publicava *Por una estética egoísta (Ezquizeosemia)* el mateix any, 1978, que Cremades la seua novel·la. Ja hem vist que el teòric català en resultà esguitat dels fangs que xarbotejà *Coll de Serps*. Però ara no ens interessem per les angoixes gremials de l'escalafó literari barceloní, per més importants i determinants que siguen per a l'autonomia i el grau de dominació del camp literari català dins del camp inclusiu del poder, com teoritza Pierre Bourdieu. Simplement volem deixar ací constància de les coincidències de les qüestions teòriques que plantegem i del fet que tot açò tenia una vivíssima actualitat i recepció en la literatura catalana de la segona meitat de la dècada dels setanta del segle passat. Jordi Llovet ens ofereix un emmarcament general que resumeix el que hem considerat fins ara i ens ofereix alhora la intuïció teòrica necessària que ens permetrà comprendre com la dimensió mítica de *Coll de Serps* s'integra en una totalitat de gran abast d'on pot extraure i on pot justificar, i nosaltres com a lectors seus, els valors semàntics novel·lescs i mítics:

Creemos —diu Jordi Llovet— que a partir del siglo XX, sin olvidar los síntomas que existen en la literatura de épocas antiguas, entra en la escena histórica un cambio de actitud del escritor respecto a su obra, cambio que consiste [...] en convertir la literatura en *texto*, en una pràctica significant que remite a una génesis del sentido y un proceso del sujeto. [...] este *texto* moderno, dislocado de su estructura aparente —el feno-texto— hace explícita la sutura de una *Spaltung*, una escisión, una «herida», y demuestra, por tal gesto *práctico*, la existencia, anterior al texto, de un sujeto dialógico en proceso constante. El texto, en su apariencia «fenoménica», remite a un genotexto anterior/exterior a la escritura, única escena móvil desde la que se podía explicar el profundo dialogismo, anti-cristianismo y anti-racionalismo que pasa por las páginas del texto moderno:: texto moderno, que por su actividad, como queda dicho, se ofrece al sujeto para explicarle una *perspectiva histórica*; aunque no le ofrezca —sería ingenuo pensarlo— *todos* los medios para alcanzarla” (Llovet, 1978: 20-21)

Amb aquest suport teòric ens trobem justificats a valorar i interpretar *Coll de Serps* com una pràctica textual capaç de posar en relació, mitjançant una *història* narrativa subtilíssima, conservada gràcies a una estructura novel·lesca de compartiments estancs (*forma en taronja*) i un exercici textualista regit per una poètica simbolista i l'estètica expressionista d'una «prosa absoluta», la rebel·lió narrativa del segle XX amb el sentit i les formes mítiques que informen el dialogisme fonamental de l'experiència humana.

EL MITE GENERACIONAL

Com ja ho consideràvem més amunt, no és el *problema* generacional de la historiologia literària el que ens interessa, però tampoc no és la possible dimensió ideològica —que segurament en té— de l’elaboració textual del concepte de generació en la novel·la *Coll de Serps* el que cerquem. Allò que ens cal considerar per a la interpretació del sentit de la novel·la *en si* no és tant el context històric i social en què s’elabora el text —que, tanmateix, no el podem deixar de tenir ben present tothora—, sinó la realització mateixa de la textualitat. Evidentment, com ens alerta Llovet, “el texto es un lugar final en el que desemboca un intrincado proceso que atraviesa la sexualidad y el orden inconsciente del sujeto, una matriz simbólica cultural, un contexto histórico siempre determinado y unas estructuras lingüísticas concretas” (Llovet, 1978: 213), i totes aquestes qüestions, plegades i interrelacionades, són les que ens permetran l’assumpció completa d’una obra literària i la dimensió que en ella poden tenir tant el subjecte com la història políticsocial i econòmica i el llenguatge. Ara i ací, en aquesta lectura nostra només podem i volem, però, atendre les dimensions lingüístiques i semiòtiques, tot entenent, tanmateix, que l’esclariment d’aquestes dimensions és primera i prioritària en aquesta literatura de la subversió, ja que ella mateixa prioritza l’elaboració textual abans que qualsevol altra dimensió de l’obra.

Així, la producció del *mite generacional* en *Coll de Serps* haurà de tenir la complexitat necessària d’aquesta mena de construccions semiòtiques: els mites. Un mite, doncs, és un llenguatge de segon ordre, un *metallenguatge*, el qual fa servir com a significant un altre signe ja constituït en un altre sistema semiòtic distint, el qual cal considerar-lo com a *llenguatge-objecte*, cosa que aporta la materialitat al significant del signe mític. En el nostre cas, la novel·la que és *Coll de Serps*, és el signe lingüístic del llenguatge-objecte que esdevé —que l’autor, Ferran Cremades fa esdevenir— el significant per a l’esquema tridimensional del mite. Ha estat Roland Barthes qui ha teoritzat aquesta *cadena semiòtica* quan diu que “le mythe est un système particulier en ceci qu’il s’édifie à partir d’une chaîne sémiologique qui existe avant lui: *c’est un système sémiologique second*. Ce

qui est signe (c'est à dire total associatif d'un concept et d'un image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante" (Barthes, 1957: 221).

La novel·la en aquest cas nostre, proveeix, doncs el significat del signe mític. El significat, però, el dota allò que Roland Barthes anomena *concepte*: "Avant de passer à l'analyse de chaque terme du système mythique, il convient de s'entendre sur une terminologie. On le sait, maintenant, le signifiant peut être envisagé, dans le mythe, de deux points de vue : comme terme final du système linguistique ou comme terme initial du système mythique : il faut donc ici deux noms : sur le plan de la langue, c'est à dire comme terme final du premier système, j'appellerai le signifiant : *sens...*, sur le plan du mythe, je l'appellerai : *forme*. Pour le signifié, il n'y a pas d'ambiguïté possible : nous lui laisserons les noms de *concept*" (Barthes, 1957, 223-224). La particularitat de *Coll de Serps* rau en el fet que aquest *concepte* o significat del signe mític s'elabora en la mateixa textualitat de la novel·la. El concepte de generació es construeix, doncs, integrat en paral·lel amb el relat de la *història* novel·lesca: en aquelles *càpsules* estructurals on es *coïa* la «prosa absoluta» de la textualitat de l'acte narratiu, Així doncs, encara que el lector llig el text en la seua totalitat, en el seu absolut lingüístic, la lectura ha de fer conscient aquesta anàlisi, tot distingint els enunciats del discurs del relat dels enunciats del discurs mític. Aquesta anàlisi, però, no pot deixar de presentar les dificultats pròpies de la seua complexitat. Cal aclarir, doncs, que la relació entre llenguatge-objecte —la novel·la com a signe lingüístic complet— i el metallenguatge —el mite generacional— és la de la terminologia barthesiana: el *sentit* generat per la novel·la, el que *significa* la novel·la, en esdevenir la *forma* del mite, *apaivaga* el *sentit*, encara que no es perd del tot sinó que s'allunya, s'allargassa. En paraules subtils del mateix Barthes: "Mais le point capital en tout ceci, c'est que la forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner, elle le tient à disposition. On croit que le sens va mourir, mais c'est une mort en sursis : le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir" (Barthes, 1957 : 225).

Aleshores en la llivanya que s'obre en aquest *allunyament* entre el sentit de la novel·la i la forma del mite és on s'encasta el concepte, el significat del mite: la nova generació cremadesiana. Tot aquest procés, doncs, el podem copsar, tot i complert, en la textualitat de *Coll de Serps*. I aquesta és la qüestió i el valor del textualisme cremadesià: el text elabora tant la poètica novel·lesca com la mítica. Alhora el text acull el narrador que relata la *història* novel·lesca però fa com si acollís també una transgressió i passes de *matute* la veu assagística de l'autor que discursejàs el concepte del mite. No cal que ens hi espantem, ni que ens hi escandalitzem ni ens hi meravellem: si recordem el que ens en deien Llovet, Kristeva i Benn, aquesta és la capacitat o el poder genotextual del text: “Al convertirse la significancia en una infinidad diferenciada —diu Julia Kristeva— cuya combinación ilimitada no topa nunca con límites, la “literatura”/el texto sustrae el sujeto a su identificación con el discurso comunicado, y con ese mismo movimiento quiebra su disposición de espejo que refleja las «estructuras» de su exterior” (Kristeva, 1978: 2, vol.1).

Sense voler ser exhaustius, només a tall d'exemples, podem acumular com a mostra un bon grapat d'ocurrències enunciatives i considerar el valor de la *veu* que les diu: “Hom té por de lluitar contra una generació que desitja son èxit” (pàg. 29); “s'amaga l'ahir, els cossos de la nostra generació als trapezis d'una febre sense sentit” (pàg. 44); “quan eren les hores mortes per a la generació més maleïda del cel i la terra, la generació que continuà el silenci d'una matança, una generació de fratricides i d'assassins i de lladrucs i de tanta violència” (pàg. 54); “«per destruir totes les ídoles que estrangulen la nostra generació»” (pàg. 69); “aquesta generació pateix els camins dels avantpassats” (pàg. 87); “una generació, una determinada forma de viure, una cultura, per un moment, lluny d'aquesta marinada de fets que destrossa el cor (pàg. 88); “lo jorn en què Amaia morí de la mort més absurda, era quasi inevitable, també la seua mort era quasi inevitable, la generació de la mort” (pàg. 93); “Ara per les finestres un vent violent de guerra, el darrer vent per a una generació que encara pot lluitar” (pàg. 112); la nova generació (pàg. 132).

L'allargassament de la llivanya —l'*éloigner* (Barthes) de la *Spaltung* (Llovet)—, doncs, ens hi pot permetre de trobar el constant retorn nietzscheà que practica Cremades. Així com quan diu Roland Barthes, “En devenant forme, le sens éloigne sa contingence; il se vide, il s'appauvrit, l'histoire

s'évapore, [i] il ne reste plus que la lettre" (Barthes, 1957: 224-225), *Coll de Serps* suspèn la transparència del discurs del relat i inverteix la disposició de l'ordre del discurs narratiu tradicional tot *evaporant* la *història* del relat, en reduir-la als títols del *gallons*, i fent perfectament visible i omnipresent la materialitat de la discursivitat del text que, a més a més de la subversió narrativa, permet el pas metalingüístic del *sentit* a la *forma* de *Coll de Serps*, cosa que permet la lectura mítica del seu text. Així, mitjançant aquesta "permutation paradoxale des opérations de lecture, une régression anormale du sens a la forme, du signe linguistique au signifiant mythique" (Barthes, 1957: 225), podem flairar en els seus vapors l'essència, el seu *retorn constant*, la seua genotextualitat profundament dionisiaca. Aleshores assistim en la nostra percepció estètica, en la nostra intel·ligència lectora, al tancament d'un gran cicle mític, a una gran condensació *cultural*. Res no pot suportar incòlume la pròpia puresa essencial.

"La cosa comença amb el pensament i ara no hi ha manera d'aturar-nos-en. Descobrirem l'energia dels nostres cossos i sublimarem el futur" (pàg. 130).

"Indefugible la presència de les meues amigues. La nova generació. De lluny, arribaven les seues veus i els seus cossos. Una impressió de potència en aquells músculs rígids que esgarrapen a la sorra en una dansa delirant" (pàg. 132)

"La lluna és ignorada per les estrelles, però estimada pel vent. No poden matar els nostres cossos, és l'essencial per a la lluita. Aquest cos enlluernat per la claror de la lluna que creua les ombres. Aquest cos forçat al caos i al crim que cerca venjança per a viure" (pàg. 145).

"Tenim set. Una nova generació. Mirem endavant. Escopim al cos que trafica, al cos que viola. Escopim foc. Ens rodegen les ballarines de la vida, els pits blancs de llet i els músculs de les cuixes desafiant els llops" (pàg. 150)

"Ens envoltaven passions de carn, pas èxtasis desorbitats. El Mur de foc ja no ens furtava la llum dels dies i dels plaers. La rosada

sobre les fulles de raïm. La boira entre els caps de bestiar a dalt les muntanyes” (pàg. 154)

“Un agulló sentirem als cossos, una embriaguesa estranya de ràbia i d’odi regirava els nostres cervells. Units a la terra, entre la flaire de les flors del taronger, entre la por passada, entre la nova aventura de l’abundor. Era necessari la venjança de la sang innocent” (pàg. 157)

Com podem copsar, la *història* que relata la novel·la, embullada en la textualitat s’*evapora* perquè el text de la novel·la s’esdevinga *res més que lletra* i que un significat nou complete el signe mític que hi comprenem: el mite de Dionís. “Bacus —escriu Maria Antònia Ferrer— era el déu de l’embriaguesa divina i de l’amor més ardent. Però també era el déu perseguit, el déu que sofria, el que moria, i tots els que el seguien havien de compartir la seua tragèdia. Era el déu de l’èxtasi i del terror, de la felicitat i de l’alliberació més feliç, el déu furibund l’aparició del qual porta als homes al frenesí i anuncia el que té de misteriós i contradictori el seu caràcter en la seva concepció i el seu naixement” (Ferrer, 2001: 40). I arribats en tan bon punt, cap altra cosa no pot ser la *generació* de la textualitat cremadesiana que el seguici dionisiac: silens i sàtirs, Pan, nereides i nàiades, alseides o dríades, mènades..., el que fa processó al llarg de tota la novel·la: Emi i Rosa (pàg. 40); Empar, Joan, Elvira, Toni, Anna i Beatriu (pàg. 54); Susana (pàg. 83); Enric (pàg. 84); l’Àngel, Vicent, Mauri (pàg. 103), i etcètera. Dionís —l’*ell*, Miquel, de la novel·la— és un déu epifànic, que amb la seua *arribada* transforma el món: l’obre, inaugura una realitat nova on les lleis velles, el *nomos* tradicional, perd el seu sentit i la seua validesa. “El mite —diu Maria Antònia Ferrer— ens presenta un món que es transforma amb l’arribada. Un canvi que porta la veritat de la mateixa vida, que transforma la imatge del món familiar perfectament ordenat. Acompanya una veritat que arriba a fer enfollir” (Ferrer, 2001: 184).

No cal que esgotem la reelaboració cremadesiana del mite dionisiac; això seria tot un altre treball. Calia, però, mostrar, encara que fos sumàriament, el subjugant *aire de família* que té el sentit del relat de *Coll de Serps* amb el mite grecolatí. Allò que ara volem ressaltar per a concloure la nostra lectura de la novel·la de Ferran Cremades és el valor de la subtil evaporació de la contingència de la *història* narrada en la volàtil, però la

duradora *presència* de la *imatge* o la *forma* del sentit, del concepte, del signe mític i contrastar-la amb la capacitat de condensació de la textualitat literària. El procés, doncs, de transformació del valor de la *història* del relat des de l'estratègia de l'estètica *realista*, tant en la seua versió tradicional que procura de fer-la omnímoda i vertadera tot fent translúcida la materialitat del treball discursiu, com la versió *nouveau roman* que tot escapolint-li, al lector, la indefugible mediació del llenguatge, vol presentar el *real conscient* d'una *reducció transcendental*, personal i intransferible de l'autor, com la *realitat de les coses*. La subversió cremadesiana, que com ens recordava Margalida Pons, “es manté dins els límits de la narrativitat fins al final” (Pons, 2007: 62) —encara que allò de «prosa convulsa», amb què na Pons qualifica segurament la «prosa absoluta» cremadesiana, que abans hem intentat mostrar, no siga una expressió que ens acabe de fer el pes—, es desentén de les contradiccions dels diferents *realismes* tot avançant pel camí sagaç i complex del treball de la matèria lingüística i semiòtica, cosa que li permet vorejar els sempre fatídics marenys de la indiscutible omnipotència realista. El demanat de fons de l'epistemologia té la forma de la seducció filosòfica, on és pertinent proposar els preguntats, però on és del tot impertinent de donar respostes. Quina mena de coneixement tenim del món? No és ací el lloc de discutir-ho, però l'oferiment cremadesià de l'experiència de l'existència com a camp il·limitat en el temps i en l'espai l'hem de rebre amb l'*evohé* del Cor de les Bacants.

METAFÍSICA I VIOLÈNCIA

“...die «wahre Welt» endlich zur Fabel”

Friedrich Nietzsche

Però no podem encara enllestir la interpretació de *Coll de Serps* en el deliri bàquic. La mateixa presència del mite i l'eco d'un *jo* assagístic que sembla que se sent venir de lluny quan parla el narrador primer, fa que — paradoxalment— la novel·la de Ferran Cremades vaja molt més enllà o molt més ençà del concepte mític, car no cerca un retorn a un passat primordial o original, a un *abans* místic anterior al deliri bàquic. Ben altrament, n'és l'exposició d'un *present* històric —passeu-me l'oxímoron—, del moment en què un hom es troba vivint immediatament, però que s'obre a un destí pel mateix fet de trobar-s'hi vivint, de trobar-se abocat irremeiablement a viure-hi, i a viure el propi lliurament al conflicte immediat, a l'esdeveniment que en la seua singularitat serva les condicions del destí en que ens projectem. La història no és pas allò que ocorregué en un *abans* de l'*hic et nunc* —ni que siga el de l'escriptura—, sinó, paradoxalment, el sentit del destí, la seua raó de possibilitat.

El temps humà no és pas el temps absolut de les puntuals esferes siderals de la física clàssica ni tan sols potser «el que mesuren els rellotges»; l'ésser de l'home que es troba *hic et nunc* no accedeix al futur des del present, sinó des del passat. Si l'home en la seua actualitat ha de tenir algun sentit, no en pot ser cap d'altre que el que li pot donar el bucle que trace cap enrere des del seu present, el qual, en l'*impetus* que pren en aqueix retorn es projecta, s'aboca a un destí esdevenidor. Si ser és esdevenir-se, no pot, però, emergir des de la pura presència immediata de l'ens, sinó des de la inèrcia constant de l'ésser. L'home que hi és en aquest moment es troba impel·lit inqüestionablement per un destí cap a la constància del seu ésser, on siga que el projecta com a esdeveniment de l'esdevenidor. Però aquest gest és el

mateix gest que ha ocorregut abans i que està ocorrent en l'ara i ací. No té temps la física de l'ésser per a aturar-se en l'ens. L'ésser és temps, però no en té, de temps. El destí no és cap termini. La història no ha passat ja ni l'ésser conegué mai el moment primer de l'inici. L'ésser és el rull que torna metafísic l'ens.

Això és la *imaginària* del corrent de consciència del narrador, el soldat que evoca la història del soldat afusellat. El personatge conta, se li pot dotar de veu perquè esdevé la giragonsa de l'alambí del seu destí. És a dir, perquè és en el més enllà i en el més ençà, en l'ahora del seu esdevenir narració casernària. Altrament dit, és o esdevé perquè narra, perquè relata. I perquè relata, a més a més, un esdeveniment. Un esdeveniment, però, que no succeeix, perquè els esdeveniments com a donació no són pas successius sinó recurrents, com fa el mite. L'esdevenir torna i retorna sobre ell mateix tot lliurant-se al destí que l'acull. Per això la narració del relat va i ve, però mai al lloc ni al moment inconegut des d'on la veu extradiegètica diu. Fins i tot, el narrador narratològic, com a idea, com a concepte, com a constant que satura l'abstracció funcional en què es manifesta, és la ficció de la ficció que el narrat n'és: la màscara.

Qui parla, doncs, quan parla el narrador? Aquella primera persona del plural és la veu de l'ésser? És aquella veu dels «exclosos» que volia Vattimo? Si més no, és la veu del llenguatge. Potser, per això, a Heidegger, li agradava designar el llenguatge mitjançant la remota descripció definida «la casa de l'ésser». El llenguatge és la casa de l'ésser: l'indret amb què l'ésser s'ha dotat per poder domiciliar-s'hi, per poder radicar-hi, per poder mostrar-s'hi encara que siga com el ventríloc que fa parlar el ninot. Així, *Coll de Serps* és la gran casa lingüística on pot nàixer i viure el narrador: aquell qui és la veu de l'Ésser-hi —del *Dasein*. I on podem viure, quan el narrador l'ha bastida, i l'autor i nosaltres, els lectors. L'ésser, doncs —o la seua veu, encara que no fossen exactament idèntics—, ha de fer sa casa: casa nostra, on esdevenim l'ésser-hi, el *Dasein*, on ens aixopluguem i defugim la intempèrie toлива i metafísica de l'ens. Ésser-hi, doncs, és esdevenir llenguatge; el llenguatge que ens hi fa, en el qual abandonem la cosa i esdevenim l'ésser que som. I per això la veritat del món esdevé faula, aquella que no deixa mai de ser. Per això no hi ha *història* sinó relat: llenguatge, i no pas fets. Esdevenir, doncs, és, com fa el personatge evocador, narrar-nos-hi: entrar en la casa de l'ésser. Què és, doncs, *Coll de Serps*? Casa nostra, a la fi: l'indret des d'on ens

dejectarem al destí. On ens cal tronar per poder-nos projectar en el destí. Un destí que ens retorna a la casa mentre som, en el retorn constant del bucle de l'esdevenidor.

Així, el llenguatge que *Coll de Serps* n'és, n'és el nostre destí! “El «món vertader» es tornà faula”, màscara de si mateix per poder ésser-hi, car el món de l'ens no té destí. La faula, el relat, el temps que són, és el nostre destí. Això era la catarsi antiga. El destí de l'espectador d'*Èdip rei* era Èdip rei: contemplar l'esdevenir de l'esdeveniment. I això el guaria, i el retornava en si mateix qui era: espectador. I s'adonava que el destí és la fi i la finalitat del relat. Aprenia que l'esdevenir és el relat, i esdevenir relatar. I que fora del relat només hi ha l'esfereïdora fretura del fet —que ni mou ni s'atura—, de la multiplicitat caòtica i intempestiva de l'ens. Per això el valor indefugible del mite, del retorn constant al relat: de l'execució de la seua evocació i de l'evocació a la seua mitificació. Si alguna vegada l'autor de *Coll de Serps*, Ferran Cremades, tingué notícia d'uns fets esveradors, conseqüència de l'absurda violència de la metafísica franquista —la del «*Des de el Imperio hacia Dios*»—, hi descobrí que el destí s'esgota en la mort, en els fets.

El fet, com a ens, no pot avançar ni retrocedir. La història, com a ens, com a sumatori de fets, no és més que un present caòtic, com un munt de sorra: un disbarat intel·ligible on un gra espeny un altre cap a enlloc, sense passat ni futur, entròpicament, i que només pot ésser-hi en el sentit del destí, en el relat del mite que retorna. Tot aquest poder literari, tota aquesta corrosió de la gran metafísica del món de la veritat, exerceix —una inquietant paradoxa—, però, en el mateix món de la veritat: en la història dels fets, a la que cal tornar per a comprendre la rellevància de *Coll de Serps*.

CONCLUSIÓ

Ara no parlaria de postmodernitat, a causa de la mateixa condició postmoderna. A més el somni neoliberal ja s'ha acomplert i la crisi d'Europa ha esdevingut un pregon congost per on vagaregem esmaperduts tota una dècada. Ens trobem ja en el *post-* de la postmodernitat? Potser, però els símptomes encara no tenen una malaltia. La «liquiditat» es gasificarà en una multitud o es solidificarà en una massa? No ho sé pas, o totes dues coses alhora, si ens referim al nou Leviatan que ens ve. Tot dependrà de quina siga la casella de la *roulette* en què caiga la bola —cosa que al remat és indiferent, ben mirat. Per això, parlar de postmodernitat i de la fi de la història, reduint-ho tot a un estat de coses o a una cosa que ha quallat en l'*hi ha*, és dinamitar els conceptes i restar a les fosques; com ara també aquesta pràctica nostra de racionalitzar analíticament un text literari, tot i ornant-lo amb referències *objectives*, és dinamitar la seua condició poètica i poiètica. Al cap i a la fi, «Tota novel·la impresa és un cadàver», que ja posà al frontispici de *Coll de Serps* el seu autor.

Tenia raó la Julia Kristeva quan fa ja poc més o menys quaranta anys ens explicava que el món es dissipava en la lectura literària. La generació d'un llenguatge lingüístic, com la d'un mecanisme mecànic, ens aboca en la profecia de l'INCIPIT ZARATUSTRA nietzscheà: “El món vertader ha estat destruït per nosaltres: quin món en resta?, tal vegada, l'aparent?... En absolut! Amb el món de la veritat se n'anà també en orris l'aparent.” (Nietzsche, 1998: 56) Aquest és el problema —si n'hi ha, de problema—, l'evidència de la contradicció, que sense el món de la veritat no podem escoltar la falla. Aquest és el mal pas del nihilisme: en el relat no trobem el sentit perquè no entenem o no atenem el mite que il·lustra la *història*. Solucions? Nietzsche ha dit això tan *épatant* de l'INCIPIT ZARATUSTRA. Bé. Entre nosaltres, ara i ací, podem també rellegir *Coll de serps*, de Ferran Cremades i Arlandis.

Josep Mir

La Creu de Mislata, febrer de 2013 i juliol de 2024

BIBLIOGRAFIA CITADA

A. Font

CREMADES i ARLANDIS, Ferran (1978) *Coll de Serps*. Barcelona. Ucronia, Ediciones Editoriales.

— (1989) *Coll de Serps. Segona edició, corregida*. València. Editorial 3 i 4.

B. Bibliografia secundària citada

ALLEMAND, Roger-Michel (1996) *Le Nouveau Roman*. París Ellipses.

ASENSI, Manuel (2006) *Los años locos de la teoría*. València. Tirant lo Blanch.

BARTHES, Roland (1957) *Mythologies*. París. Éditions du Seuil.

— (1983) *Ensayos críticos*. Barcelona. Seix Barral.

— (2009) *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós.

— (2012) *El grado cero de la escritura*. Madrid. Siglo XXI.

BENN, Gottfried (1972) *Doble vida y otros escritos autobiográficos*. Barcelona. Barral Editores.

BERNAL ROMERO, Manuel (2011) *La invención de la generación del 27*. Jaén. Editorial Bernice.

BORDIEU, Pierre (2007) *Razones prácticas*. Barcelona. Editorial Anagrama.

BROCH, Àlex (1988) “*Coll de Serps: vitalisme i destrucció*”, dins de José María López Piñero, Enric Llobregat i J. F. Ybars, (eds.) *Homenatge a Lluís Guarnier (1902-1986)*, València. Monografies del Consell Valencià de Cultura.

— (1991) *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona. Edicions. 62

BUTOR, Michel (1964) *Essais sur le roman*. París. Éditions de Minuit, Gallimard.

CAPMANY, Maria Aurèlia (1978) “Ferran Cremades. *Coll de Serps*: text o discurs textual”. *Avui* [Barcelona], 23 de juliol.

CAROL, José (1996) *El sueño de la palabra*. Barcelona. Ediciones del Bronce.

CASTELLS, Francesc (1978) “Plantar cara al Bou Roig. Conversa amb Ferran Cremades Arlandis.” *Serra d’Or* [Barcelona], 220 (gener). Pàgs. 31-33.

- DUGAST-PORTES, Francine (2001) *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*. París. Éditions Nathan.
- ECO, Umberto (2011) *Las poéticas de Joyce*. Barcelona. Random House Mondadori.
- FERRER, Maria Antònia (2001) *Bacus. Del ritus i dels rostres*. Tarragona. Arola Editors.
- FONT, Pere Lluís (1996) “Introducció”, dins de *Discurs del mètode*, de René Descartes. Barcelona. Edicions 62.
- GENETTE, Gerard (1989) *Figuras III*. Barcelona. Lumen.
- GOYTISOLO, Juan (2012) “Belleza sin ley”. *El País* [Madrid], 31 de març, «Babelia», Pàg. 12.
- IBORRA, Josep (1995) *La trinxera literària*. València-Barcelona. Institut Interuniversitari De Filologia Valenciana. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- JARRAN, François (2019) *La huella del pasado*. Barcelona. Herder.
- JOYCE, James (2004) *Ulysses*. Traducció catalana de Joaquim Mallafré. Barcelona. Proa.
- KISTEVA, Julia (1978) *Semiòtica*. 2 volums. Madrid. Fundamentos.
- KUNDERA, Milan (2009) *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona. Tusquets.
- (2012) *El arte de la novel·la*. Barcelona. Tusquets.
- LLOVET, Jordi (1978) *Por una estética egoista (Ezquizosemia)*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- MURCIA, Claude (1998) *Nouveau Roman. Nouveau Cinema*. París. Éditions Nathan.
- NAVARRO, Joan (2013) *Parlar de plom*. València. Institució Alfons el Magnànim.
- NIETZSCHE, Fiedrich (1998) *El ocaso de los ídolos*. Barcelona. Tusquets.
- OCAÑA, Enrique (1999) “Prólogo”, dins de Goffried Benn, *El yo moderno y otros Ensayos*. València. Pre-textos.
- OLEZA, Joan (1992) “La situació actual de la narrativa: entre l'autofàgia i la passió de Contar”, dins de Vicent Salvador i Adolf Piquer, *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*. València. Editorial 3 i 4.
- PARADA, Arturo (2003) “introducción”, dins de Gottfried Benn, *Antología poética*. Madrid. Cátedra.
- PERENYA BLASI, Francesc (1999) “Introducció”, dins d'Edmund Husserl, *Fenomenologia*. Barcelona. Edicions 62.

- PI DE CABANYES, Oriol; GRAELLS, Guillem-Jordi (1971) *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona. Editorial Pòrtic.
- PONS, Margalida (2007) “Formes i condicions de la narrativa experimental (1970-1985)”, Dins de Margalida Pons (ed.), *textualisme i subversió: formes i condicions de la Narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona. Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- PRIGOGINE, Ilya (1983) *¿Tan solo una ilusión. Una exploración del caos al orden*. Barcelona. Tusquets.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio (1989) “Historiología e invención historiográfica: el caso del 98”, dins de Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid. Ediciones El Arquero.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963) *Pour un nouveau roman*. París. Les Éditions de Minuit.
- SALVADOR, Vicent; PIQUER, Adolf (1992) *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*. València. Editorial 3 i 4.
- SEGUÍ, Josep-Lluís (1978) “Contracoberta, dins de Ferran Cremades i Arlandis, *Coll de Serps*. Barcelona. Ucronia, Ediciones Editoriales.
- SIMBOR, Vicent; CARBÓ, Ferran (1993) *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*. València-Barcelona. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
 — (1998) “La novel·la actual al País Valencià i breu notícia de la literatura Autobiogràfica”, *Serra d’Or* [Barcelona], 457 (gener). Pàgs. 24-28.

TAULA

PREÀMBUL

Inculpàtio.....	7
Exculpàtio.....	8
Històries convergents.....	9
La Generació dels 70.....	12

INTRODUCCIÓ

Premi, edició i recepció de Coll de Serps.....	19
--	----

ANÀLISI NARRATOLÒGICA..... 29

Nivell paratextual.....	31
El títol.....	32
Dedicatòria.....	36
L'epígraf.....	38
Nivell textual.....	45

L'AVENTURA TEÒRICA: À BOUT DE SOUFFLE..... 51

La prestidigitació cartesian.....	52
La confusió benniana.....	56
La sorpresa joyceana.....	61
La presència de les coses nouveauromanesques.....	65
L'autorreflexió narrativa telquelista.....	70

LA HISTÒRIA DEL RELAT. EL RELAT DE LA HISTÒRIA..... 75

Subversió narrativa.....	75
El cas valencià.....	78
Estructura narrativa de Coll de Serps.....	82

ESTRUCTURA I TEXTUALITAT..... 97

EL MITE GENERACIONAL..... 103

METAFÍSICA I VIOLÈNCIA..... 109

CONCLUSIÓ..... 113

BIBLIOGRAFIA CITADA..... 115