

---

**CARME GREGORI SOLDEVILA**

---

**METAFICCIO IRÒNICA  
A *ESTREMIDA MEMÒRIA*,  
DE JESÚS MONCADA**

---

1. LA RECEPCIÓ DE L'OBRA DE JESÚS MONCADA

La recepció de Jesús Moncada a l'inici de la seua carrera, a la dècada dels vuitanta, va venir condicionada per una de les polèmiques més infundades que s'han donat en la crítica literària catalana de l'època actual: el debat sobre «novel·la rural» i «novel·la urbana». Aquesta contraposició servia per a posar de manifest tant els dèficits de modernitat que percebia una part significativa de la professió —incloent-hi, és clar, part dels escriptors— com per a mostrar cap a on apuntaven els horitzons de modernització anhelats. Com ha explicat de forma ben clarificadora Víctor Martínez Gil (1991), tot plegat responia a un enorme malentès, a una confusió absurda però no per això menys perillosa. Als dos suposats gèneres se'ls atribuïa, a més de la localització espacial esmentada per l'etiqueta, una adscripció temporal de present (la novel·la urbana) o de passat (la novel·la rural), associats als valors ideològics, i aquesta és la part més perjudicial de tota l'operació, de modernitat i conservadorisme, respectivament. Aquesta càrrega ideològica es traduiria, al seu torn, en una visió de futur que caracteritzaria la primera i que contrastaria amb la nostàlgia elegíaca de l'anomenada novel·la rural. El problema de base és, com ha assenyalat Martínez Gil (1991: 64), la inconsistència d'uns gèneres bastits sobre un tret tan superficial com és l'ambientació de la història:

Aquests nous catalogadors de gèneres no fan servir els termes *novel·la rural* i *novel·la urbana* per indicar uns continguts filosòfics i unes formes estètiques concretes més enllà de

l'ambientació de les obres (operació dels crítics modernistes i noucentistes amb la qual es podria relacionar Àlex Broch encara que, lògicament, no faci servir els mateixos termes per parlar de les obres) ni tampoc classifiquen les novel·les en *ruralistes* i *ciutadanes* partint d'una visió estrictament realista de l'art de la ficció. El que fan és, simplement, creure que l'ambientació de les obres en predetermina el contingut i la forma. És a dir, el gènere. I tant si estan a favor del *gènere rural* o del *gènere urbà*, si acaben demanant una novel·la realista o si es limiten a certificar la presència de «dues maneres d'entendre el món»: el punt de partida de l'operació crítica és el mateix.<sup>1</sup>

Moncada va denunciar el despropòsit de la divisió a l'article «Cabòries estivals» (1985), amb una sorneguera proposta de classificació que inclouria també «lletraferits d'urbanització o de segona residència» i distribuïa els rurals i els urbans en diverses subcategories (de secà, de regadiu, de parròquia, de terme municipal,...), però el binomi es mantindrà vigent en la crítica fins als primers noranta i la seua repercussió en la lectura de l'obra de Moncada encara es deixa sentir en l'actualitat. Si bé la categoria de «novel·la rural» ja fa temps que va caure en desús, els conceptes que li anaven associats, principalment el caràcter nostàlgic i el to elegíac, ocupen un espai destacat en la caracterització crítica de la producció de Moncada, en detriment d'altres trets definitoris de major importància, com ara la ironia. Sens dubte, la localització de les històries a una vila que, en el moment de l'escriptura, ha desaparegut negada per les aigües del pantà de Riba-roja també ha influït a l'hora d'atorgar-li la condició de crònica dipositària de la memòria d'un món esvaït. El «Pròleg» de Pere Calders al primer llibre de Moncada, *Històries de la mà esquerra* (1981), la seua presentació en societat, anava fins i tot més enllà i vinculava la condició d'escriptor de l'autor a la desaparició de Mequinensa: «Volia rescatar amb la paraula alguna cosa molt entranyable que li prenien, i deixar-ne constància escrita perquè no es perdés del tot» (1988:7). Jesús Moncada es va passar la vida negant-ho, tant això com la perspectiva nostàlgica, però no li va servir de res:<sup>2</sup>

---

1. La reivindicació d'una «literatura urbana» encara perdura d'alguna manera sota la petició de la «novel·la de Barcelona» que continua reclamant, per exemple, Isidor Cònsul (Cf. Mira 2003:1) o en iniciatives com ara el primer concurs literari de *relatsen catala.com*, del 2004, d'històries sobre la ciutat de Barcelona.

2. En una entrevista del 2002, encara ho discutia: «hi ha una cosa que és inexacta, que ja vaig dir aleshores al Calders. En discrepava i en discrepo. Diu que jo em vaig fer escriptor perquè desapareixia el meu món de Mequinensa. Això no és així. Jo ja era escriptor» (Moret 2002: 5); pel que fa a la nostàlgia, la seua resposta en una altra entrevista no pot ser més contundent: «jo no visc en el passat, en la nostàlgia o en l'enyorament. És clar que Mequinensa són les meves arrels, però no visc en aquella Mequinensa que va desaparèixer sota les aigües, ni em passo la vida plorant per aquell passat» (Capdevila 1997: 50).

el mite de l'elegia per la destrucció de Mequinensa passarà a identificar, gairebé en exclusiva i des del principi, la literatura de Moncada.

Vegem, a continuació, alguns exemples significatius de com s'ha anat construint aquest discurs crític que ha situat el plany i la nostàlgia pel món perdut en el nucli de la proposta moncadiana. Per a Oriol Izquierdo, a «Figuracions de l'imaginari» (1992), *Camí de sirga* és una de les novel·les catalanes que «presenten rèquiems d'un món que desapareix» i que es caracteritzen per «una certa nostàlgia, més o menys subtil —i sempre legítima, és clar—, del món que desapareix, del món que ha desaparegut» (1992: 41). Això passa quan, segons l'autor, els països del nostre entorn estan generant una literatura que incorpora les figuracions de l'imaginari que es correspon a la realitat de l'època actual, mentre que, entre nosaltres, aquestes figuracions ens arriben a través de discursos paral·lels al literari o de traduccions. Aquesta és l'argumentació d'Izquierdo (1992:41), a partir de la qual s'entén de quina mena de situació esdevenen símptoma aquestes novel·les que, com la de Moncada, han estat èxits de públic i de crítica:<sup>3</sup>

No és dolent, però sí significatiu, que allò que sembla que més plau de llegir als lectors catalans siguin precisament evocacions melangioses d'un món que ja no és. Quines són les conseqüències d'això? Si el que deixa intuir és cert, podria voler dir que l'imaginari col·lectiu dels catalans és fet majoritàriament d'il·lusions perdudes, de temps que s'enfuig, d'una història que marxa contra la pròpia voluntat...

Per la seua banda, Isidor Cònsul, en l'article necrològic que va dedicar a Moncada a l'*Avui*, catalogava la seua obra dins la particular categoria de l'«elegia paradoxal» (2005), etiqueta amb la qual pretenia expressar l'heterodòxia de la fórmula moncadiana i que mostra a la perfecció l'ambivalència de la interpretació del crític. L'aparent contradicció de termes entre tema i to ha marcat la descripció que Cònsul ha fet de l'obra de Moncada al llarg dels anys: a «Geografies mítiques», *Camí de sirga* és «l'elegia estricta per un món perdut» i alhora manifesta «un tarannà vital i jocund que més aviat l'allunya del plor i del plany elegíac» (1990: 10 i 12); el 1997, Cònsul afirmava, primer, que

3. Cal dir que el punt de vista d'Oriol Izquierdo no sembla respondre a una avaluació negativa de l'obra de Moncada; com a membre del col·lectiu Joan Orja, Izquierdo havia fet una excel·lent valoració de *Camí de sirga*, considerada «una obra memorable» en la ressenya corresponent (Orja 1988) i, a *Fahrenheit 212*, un llibre que, en general, adopta una posició combativa cap a la literatura de la generació anterior, Moncada hi és salvat com a excepció, com a «desplaçat», i la seua primera novel·la hi és definida com «una crònica que se situa ella mateixa en la categoria de l'alta literatura» (Orja 1989:111).

«Moncada no s'ha deixat endur pel forat de cap parany sentimental ni ha caigut en la trampa d'entonar el lament elegíac d'un món perdut» (1997a: 51), mentre que en un altre lloc parlava del «rerefons elegíac» d'una literatura «orientada a recordar el món perdut de l'antiga vila de Mequinensa»<sup>4</sup> (1997b: 19).

Víctor Martínez Gil proposa l'etiqueta «narrativa elegíaca» per a designar la mal anomenada «novel·la rural», a pesar que l'adjectiu comporta una càrrega ideològica (lament per la pèrdua, etc.) que Martínez Gil havia denunciat encertadament en el terme «rural». Amb tot, la descripció de l'obra de Moncada evita qualsevol referència als components característics de l'elegia per a indicar que les obres de l'autor es plantegen «com a bastiments que expliciten els mecanismes de creació de la memòria col·lectiva» (1999: 319), apreciació que apunta més cap a la pràctica autoconscient de la literatura que cap a l'exercici de la nostàlgia, com tindrem ocasió de comprovar.

Avui en dia, l'elegia designa més aviat un estil que no un gènere, tot i que continua associant-se, com sempre, al plany dolorós, a la tristesa i la malenconia originades per la mort d'una persona o per la pèrdua d'alguna cosa. L'evocació de Mequinensa no adopta en l'obra de Moncada el to característic de la lamentació elegíaca; això fa que Cònsul, per continuar amb el seu exemple, parli d'«elegia paradoxal», però també permet que ens plantegem si és que, en realitat, és correcte descriure en termes d'elegia la recuperació del món mequinensà per part de Moncada o si a aquesta mateixa recuperació no li estarem concedint una exagerada capacitat definitòria, en perjudici d'altres característiques igualment presents a l'obra i potser tant o més rellevants.

## 2. LA MEMÒRIA COL·LECTIVA

Segons el discurs crític majoritari, l'obra de Moncada s'ha d'entendre com la fixació literària de la memòria col·lectiva, com la crònica destinada a salvaguardar el patrimoni dels records mequinensans,<sup>5</sup> a pesar de les reserves de l'autor, sempre amatent

---

4. Queda més clar encara quan afirma que Moncada fa «una evocació semblant, bé que diferent» a la de Maria Barbal, la novel·lística de la qual «entona el plany d'un món que s'acaba» (1997b:19).

5. Així, per exemple, una de les darreres —si no la darrera— entrevista que li van fer (Muñoz 2004) porta per títol «Jesús Moncada. La memòria d'un món negat» i el text de l'entradeta apareix com una mostra paradigmàtica en aquest sentit: «L'obra de Jesús Moncada s'ha centrat fins ara en la recreació literària del passat de Mequinensa, la vila on va néixer fa seixanta-dos anys. Negada sota les aigües del pantà de Riba-roja, la vila vella de Mequinensa i la seva gent són l'escenari i la matèria de la seva particular recerca del temps perdut».

a advertir la substancial diferència entre la font històrica de molts dels seus materials i la condició ficcional del producte que en resultava després de la seua manipulació literària i a pesar, també, de la claredat del pacte de lectura que, en aquest sentit, estableixen les mateixes obres. Moncada puntualitzava que ell era «un fabulador d'històries i no un cronista de Mequinensa» (Moret 2002: 9) i, pel que fa a la frontera que separa la història de la ficció literària, avisava que les notes preliminars de *Camí de sirga* i d'*Estremida memòria* eren «prou aclaridores» (Muñoz 2004: 54), és a dir, no havien estat posades de manera gratuïta o per costum del gènere. En el primer cas, l'autor «vol aclarir que no ha pretès de cap manera escriure la història, si més no en el sentit usual del mot, d'aquells esdeveniments» i que «els personatges de l'obra són ens de ficció» i, en el segon, l'advertència és sobre la distinció entre el manuscrit de l'escrivà del jutjat de Casp que li ha servit de base documental i la ficció que ell ha escrit: «la responsabilitat d'aquell funcionari en les pàgines següents s'acaba a la frontera on la seva crònica deixa pas a la meua novel·la». A més, el capítol inicial de *Camí de sirga*, amb una intencionalitat que apareix com a clarament programàtica, és dedicat a posar sota sospita qualsevol pretensió de fixar els esdeveniments mitjançant un relat que els restituesca com a veritat; la «crònica anònima» que, anys després, «va aplegar un feix de testimonis colpidors sobre l'esdeveniment» (p. 9) del 12 d'abril de 1970, és a dir, sobre la demolició de la primera casa que enceta l'enrunament de la vila, hi és denunciada com una construcció ficcional, sense cap credibilitat en relació a la història real: els impressionants testimonis recollits tenen en comú que «tots, sense excepció, eren també absolutament falsos» (p. 10). La necessitat de donar un sentit determinat com a part d'un procés a allò que, en el moment de produir-se, ha passat desapercbut és el que justifica que «alguns vilatans començaren a teixir testimonis apòcrifs a fi de quedar bé davant la història»; i encara queda més diàfanament explicat en les paraules següents (p. 13):

Escamparen altres falòrnies les quals, curiosament, donat que eren tan falses com les primeres, no foren recollides pel cronista anònim. Tanmateix també formaven part de la teranyina espessa amb què molts vilatans provaven d'ofegar la quera de la mala consciència. En el fons, aquesta era la justificació secreta de la crònica, el que la feia ser acceptada com a bona per la majoria del personal que visqué els esdeveniments.

És a dir, la crònica fixa com a memòria col·lectiva la ficció que millor s'ajusta a la percepció que els protagonistes tenen, *a posteriori*, dels esdeveniments viscuts; per

això, igual com fa la literatura, la crònica subratlla amb els detalls pertinents el caràcter que atribueix als fets, com ara quan els situa en un «capvespre tempestuós», inexistent en la realitat, però que tothom accepta que «d'haver-se produït tal com deia la crònica, hauria resultat força adient com a escenografia del preludi del drama» (p. 11).

A *Estremida memòria*, per la seua banda, se'ns assegura que la història narrada es conserva viva a la memòria mequinensana; ara bé, això no significa de cap manera, sinó més aviat al contrari, que la memòria col·lectiva es corresponga fidelment amb els fets de la història real. Més encara, la novel·la de Moncada insisteix a «desprestigiar» la credibilitat de la memòria popular com a font d'informació. Per començar, hi és al·ludida de manera recurrent com «la brama», terme que es relaciona més amb el rumor inventat que amb la garantia de veracitat:

Desmentint la imatge d'una riada amb què la brama arrodoniria posteriorment el dramatisme del comiat al moll del transbordador, l'avi afirmava que l'Ebre, amb el cabal minvat per l'estiatge, fluïa lent i calmós.

(p. 210)

Anys a venir, la brama situaria entre aquest moment i l'arribada a la impremta [...] la trobada amb el gos enverinat.

(p. 313)

La brama va escampar més tard que, durant un dels freqüents viatges del senyor Eliseu, l'enginyer de mines, a Barcelona, van trobar-se de casualitat al passeig de Gràcia i que van fer-se amants, fal·làcia sense solta ni volta.

(p. 344)

Les dues úniques fonts d'informació que s'hi presenten com a fiables són la crònica d'Agustí Montolí i el testimoni de l'avi Ulisses conservat per Arnau de Roda, i ambdues són explícitament contraposades a la memòria col·lectiva:

L'aparició del manuscrit de l'Agustí Montolí va fer-me recobrar l'esperança d'ensalivar-te. Aquella narració sobria, gairebé escarida, deguda a la ploma d'un testimoni directe dels esdeveniments, constituïa un canemàs sòlid i tenia una particularitat impagable: no estava corrompuda per les excrescències amb què la memòria mequinensana havia deformat el fets.

(p. 27)

la seva versió [del telegrafista] ja no interessava a ningú. No encaixava amb l'evolució que els esdeveniments del 1877 havien experimentat a la memòria col·lectiva; era una més de les peces que el temps havia deixat de banda en acoblar i soldar el trencaclosques, una operació que l'avi va presenciar amb estupefacció i en la qual, amb comptadíssimes excepcions, van

participar la majoria dels vilatans, d'una manera més o menys conscient. En conseqüència, va convertir-se en dipositari del testimoni fins que arribés, si mai s'esqueia, l'ocasió de reconstruir la història, i jo vaig heretar-lo.

(p. 164)

La clau per a entendre el per què de la tergiversació de la història l'hem de buscar en la voluntat d'exorcitzar uns records que castiguen la vila amb l'estigma del crim: «Després, la boira va embolcallar els fets com un sudari. Una Mequinensa atuída, conscient de la humiliació que li havien infligit, va començar a falsejar-los per deslliurar-se'n» (p. 347). Aquest no és, tanmateix, un comportament estrany; l'exercici de la memòria no és un procés innocent, tal com demostra l'experiència directa amb multitud d'exemples; com ha assenyalat Santi Vila: «parlar de memòria és fer-ho d'oblits i manipulacions, conscients o inconscients, deliberats o obligats. En el terreny col·lectiu, les comunitats es reinventen permanentment» (2005: 68).

D'altra banda, les versions de l'escrivà Montolí i de l'avi Ulisses són només parcialment explotades, sempre supeditades als interessos estrictament literaris i no a la veritat històrica de la crònica. El manuscrit del primer no és reproduït directament i ja sabem que és «una narració sòbria, gairebé escarida» (p. 27), tot el contrari no només de la novel·la de Moncada sinó fins i tot dels capítols que desenvolupen la història des de la perspectiva del Montolí personatge. El testimoni de l'avi Ulisses apareix sempre com a contrapunt o afegit a la suposada narració literària dels fets, per a la qual Arnau de Roda —el personatge transmissor del testimoni— reconeix a l'autor de la novel·la el dret de fer-ne ús d'acord amb les regles de la ficció, com ara a la primera carta, quan s'ofereix a contar-li els seus records relacionats amb el cas però afegeix: «Tu mateix, fes-ne el que vulguis» (p. 28) o més clarament encara quan es refereix obertament al tractament literari del material per part de l'escriptor:

Per desgràcia, el llegat no incloïa la traça per explicar-lo. No em ficaré, per tant, en llibres de cavalleries, què en sap el gat de fer culleres?, em limitaré a proporcionar-te els elements del cas tan detallats com els recordo, de vegades amb frases literals de l'avi Ulisses i del mateix Sebastià Canyes. Pastar-los, si t'interessen, ja és cosa teva.

(p. 164)

L'estructura mateixa de la novel·la indica que els seus interessos no es limiten a la recuperació dels esdeveniments del passat; l'exercici de la memòria no rau ben bé només en això, perquè, si fos així, el llibre perfectament es podia haver limitat a la

narració dels fets ocorreguts a Mequinensa el 1877. *Estremida memòria* consta de quatre parts i un epíleg; les dues primeres parts tenen dues seccions cadascuna, mentre que la tercera i la quarta en tenen tres; cada secció té vuit capítols, amb excepció de la secció II de la tercera part, que en té nou. En els capítols 1-7 de cada secció tenim el relat dels esdeveniments de 1877 per part d'un narrador extra-heterodiegètic amb una focalització alternada que, en cada cas, descansa en un personatge diferent —Agustí Montolí i sis dones relacionades amb els protagonistes dels fets de la Vallcomuna: Cinta, Justina, Octàvia, Marta, Quima i Amàlia (l'excepció esmentada incorpora un segon capítol corresponent a Montolí). El capítol vuité de cada secció (o nové en el cas apuntat) i l'epíleg, que fa la mateixa funció respecte a la tercera secció de la quarta part, és una carta d'Arnau de Roda a l'autor de la novel·la, Jesús Moncada, amb una nota final de la seua filla Palmira; l'epíleg inclou també una carta completa de Palmira a l'escriptor que acompanya la darrera carta del seu pare. Les cartes d'Arnau de Roda se situen en el present de l'escriptura de la novel·la, el 1995-1996, i inclouen comentaris sobre els capítols precedents, informacions addicionals i, en general, es refereixen a diferents aspectes relacionats amb el procés de creació. La inclusió d'aquest segon nivell narratiu està vinculada al joc de la memòria, però no als resultats de la seua pràctica —que seria el relat d'allò esdevingut en el passat que trobem en els capítols corresponents al primer nivell narratiu— sinó a la reflexió sobre els seus mecanismes d'elaboració. Els comentaris sobre la memòria col·lectiva que hem reproduït més amunt van en aquest sentit: la memòria contrueix una representació del món el sentit de la qual depèn més d'allò inventat o sobreposat que de la realitat factual que figura reproduir. En aquest sentit, l'exercici de memòria que ens proposa Moncada consisteix més a plantejar una interrogació sobre els mecanismes de captació del real i sobre la relació de la ficció amb la realitat que en resurreccions de paradisos negats sota les aigües. Vist des d'aquesta perspectiva, el caràcter metaficcional de la novel·la de Moncada pren relleu i posa al descobert la condició irònica de la proposta.

### 3. METAFICCIO IRÒNICA

Per a Linda Hutcheon, la metaficció és «fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity» (1984: 1). El principal objectiu de l'autoconsciència ficcional de la novel·la de metaficció és plantejar una



reflexió sobre la concepció mateixa del gènere i, en definitiva, sobre el seu caràcter d'indagació del real més enllà de la ingenuïtat de l'estètica realista. En paraules de Patricia Waugh, metaficció «is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (1984: 2). Qualsevol transgressió de les convencions literàries, com ara, la presència de l'autor real a l'interior de l'obra, o la denúncia del caràcter arbitrari de la ficció funcionen com a recursos per a posar de manifest l'artifici i deixar al descobert el procés de construcció del text. El mecanisme metaficcional és de caràcter obertament irònic; en aquest sentit, convé recordar el tipus d'ironies que Pere Ballart (1994: 348) proposa d'anomenar de «contrast entre el text i el seu context comunicatiu», i que són

aquellas que integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Al llevar a cabo esa interiorización, que deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el solo hecho de nombrarlo, la obra revela su carácter convencional, producto de un artificio compartido por la audiencia a veces demasiado irreflexivamente.

La major part de les estratègies metaficcionals entren de ple en aquesta mena d'ironies, mentre que d'altres, en concret la paròdia, pertanyen a la modalitat d'ironia de caràcter intertextual.

En el cas d'*Estremida memòria*, hi ha dos elements que apareixen com a clars recursos metaficcionals: les referències a l'autor real i al procés d'escriptura de la novel·la a l'interior del text, d'una banda, i, de l'altra, els comentaris sobre la novel·la que està escrivint Moncada, a càrrec d'Arnau de Roda.

### 3.1 METALEPSIS

Jesús Moncada apareix a la novel·la com a destinatari de les cartes d'Arnau de Roda; designat habitualment amb un terme que fa referència a l'activitat professional —«gratapapers»—, hi apareix com a Jesús a la carta de Palmira que acompanya la darrera i inacabada carta del seu pare, però, sobretot, la identificació del narratori de les cartes amb l'autor real troba confirmació al paratext, autoritzada per les declaracions de la nota preliminar que, tot i que va sense signar, només es pot atribuir a Moncada

mateix. Així, el llibre fa la impressió, avalada per la informació del prefaci i corroborada a l'interior del text, d'incorporar només la part de la correspondència deguda a Arnau de Roda, mentre que només deixa intuir, a través de les al·lusions textuais, les cartes de Moncada adreçades al suposat vell amic mequinensà. La intrusió de l'autor en la diègesi representa un qüestionament dels nivells narratius i constitueix un exemple de metalepsi, fenomen definit per Genette com «cette transgression délibérée du seuil d'enchâssement», segons el qual «un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou [...] un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur» (1983: 58).

En la nota preliminar que obri la novel·la, Moncada (pp. 6-7) fa una declaració sobre la participació d'Arnau de Roda en l'escriptura del llibre i sobre el procés a través del qual les cartes de l'amic han acabat per conformar l'obra que el lector té a les mans:

Tinc un altre creditor, Arnau de Roda, un gran amic, més vell que els camins, amb el qual tampoc no podré fer la pau mai de la vida, i que, a dreta llei, hauria de figurar com a coautor del llibre. Ell va proporcionar-me una còpia del relat de l'escrivà. Ocupat aleshores en altres coses, vaig tardar molt de temps a ficar-me en la història, fet que l'Arnau va prendre per manca d'interès. Embastats els primers capítols, vaig enviar-los-hi des de Barcelona perquè m'hi fes les observacions que li semblessin oportunes. El seu avi Ulisses, impressor i llibreter, a qui l'Arnau, orfe des dels dos anys a causa d'una passa de còlera, estimava amb bogeria, havia intervingut en l'escriuadora història, la coneixia fil per randa i n'havia confiat força detalls al nét. Era, doncs, el jutge ideal. Va accedir a llegir-me l'original i així vam encetar una sucosa correspondència. De seguida vaig intuir el que s'aniria confirmant al llarg dels mesos: els comentaris de l'amic, sovint irònics, de vegades sarcàstics, sempre substanciosos, constituïen un complement tan interessant del llibre que, al final de la correguda, em resultava inconcebible la idea de separar-los. Els publico, per tant, plegats, incloent-hi les notes que la Palmira, la filla gran de l'Arnau i companya meva d'infància, afegia a les cartes del pare.<sup>6</sup>

Estracta d'un prefaci auctorial original autèntic, però, pel que fa a la responsabilitat del text que ve a continuació, el prefaci és parcialment assumptiu, perquè Moncada s'hi presenta com a autor de la major part dels capítols de la novel·la, i parcialment denegatiu,<sup>7</sup> perquè atribueix l'autoria de les cartes —incorporades a la novel·la i, per

---

6. La informació és corroborada a l'interior del text en la carta de Palmira a Jesús: «Et dono també el consentiment familiar perquè tiris endavant el projecte del qual em parlaves en secret per telèfon i que pensaves suggerir al pare al final de la correguda: publicar plegats el teu llibre i els seus comentaris. [...] No vas ser a temps de consultar-li-ho, però estic segura que s'esperava la proposta i que s'hauria sentit molt decebut si no la hi haguessis plantejat» (pp. 340-341).

7. Genette (1987:150-181) parla dels conceptes referits a la caracterització del prefaci.

tant, text— a un altre autor. Ara bé, només un lector molt ingenu podria creure en la veritat d'aquesta versió perquè el recurs és vell de segles i el seu caràcter irònic és evident. Al lector no se li escapa que Arnau de Roda és un personatge de ficció i que l'autoria del text és aquella que ve consagrada per l'autoritat de la portada i del copyright. El recurs emprat per Moncada entra de ple dins els mecanismes habituals de la metaficció, en el sentit de desdibuixar i alterar la imatge de l'autor en la banda que li correspon *naturalment*, mentre se'l fa visible en la diègesi, que és el lloc que la convenció li té interdit. Com ha assenyalat, en aquest sentit, Maurice Couturier (1995: 77), en un estudi dedicat precisament a analitzar totes les modalitats que adopta la figura de l'autor en la novel·la:

L'objectif recherché par l'auteur [en la metaficció] est toujours le même: afficher haut et fort que l'origine du texte que nous lisons est problématique et promouvoir, par la même occasion, la figure d'un auteur en fuite qui conserve malgré tout ses droits commerciaux et moraux sur l'ensemble.

Així, doncs, el fet que l'autor real es presente com a narratori d'un text el narrador del qual és un personatge de ficció apareix clarament com un procediment irònic destinat a fracturar no tan sols el concepte de veritat sinó, com correspon sempre a la metaficció, els vincles entre ficció i realitat i, en darrer terme, la idea mateixa de realitat.

El joc de metalepsis té una ampliació, en aquest cas estrictament anecdòtica i en estadi embrionari, per la banda del lector. La introducció del lector extradiegètic en la diègesi ficcional constitueix l'anomenada «metalepsi del lector», paral·lela a la de l'autor (Genette 2005: 88). Al final del prefaci (p. 7), l'evident funció comunicativa incorpora, a més, una al·lusió a l'entrada del lector en la història:

Per acabar, un consell: si el lector encara es veu amb cor de prosseguir després d'aquest preàmbul, farà bé d'abrigar-se. Així que giri full, es trobarà a la matinada del 24 de novembre de 1877. I aquell dia, al contrari del que pronosticaven els llunaris —no gaire fred, nuvolades, risc de pluses—, un cerç esmoladíssim fuetjava la vall de l'Ebre.

La referència a la conveniència d'abrigar-se, tot i que permet ser entesa en sentit purament figurat, superposa alhora una imatge de penetració física en l'escenari de la història. D'altra banda, la frontera entre la figura (una manera de dir) i la ficció pot ser imperceptible, tal i com ha assenyalat Genette per a explicar el mecanisme generador de la metalepsi: «una ficción no es otra cosa que una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivo» (2005: 19).

Hi ha un altre àmbit encara en què ens trobem amb els transvasaments metalèptics. Recordem que la proposta feta al lector es presenta com la suma de la novel·la de Moncada, el que suposadament representa la ficció, i les cartes d'Arnau de Roda, que apareixen com a comentaris de la novel·la de Moncada. D'acord amb aquest esquema, Moncada i Arnau figuren no pertànyer a l'àmbit de la ficció novel·lesca, són extradiegètics en relació a la història esdevinguda a Mequinensa el 1877; per tant, qualsevol intromissió seua en els escenaris del que ells mateixos accepten com a ficció constitueix un cas de metalepsi. Així, per exemple, en relació als preparatius del viatge d'Agustí Montolí narrats al capítol primer de la secció I de la Primera part, Arnau fa un comentari en què podem entendre que ell i l'autor contemplaven l'escena des de dins mateix de l'escenari en què s'estava produint, única raó que explicaria la captació d'informacions no registrades per la novel·la: «quan obria un calaix de l'escriptori, jo, com et deia abans, m'he distret provant d'esbrinar els títols dels volums de la biblioteca. Tu, que hi eres més a sobre, t'has fixat si n'agafava un revòlver?» (p. 32). La ficció s'erigeix en una realitat que escapa dels límits del text escrit, la seua única realitat, com bé sap el lector; si la convenció literària consisteix, precisament, a fer oblidar la inexistència de realitat més enllà del llenguatge, el fet de tractar la ficció com una realitat física en què objectes i estímuls semblen existir de forma simultània i desordenada, lluny de reforçar la convenció, el que fa és cridar l'atenció sobre el simulacre. La concreció de les dades adduïdes per Arnau ens indica que hom ha ultrapassat el territori de la metàfora que entén escriptura i lectura com a captació de mons per a posar-nos al davant d'una estricta transgressió de nivells narratius.

Un altre exemple, molt semblant, el trobem en el comentari del capítol tercer de la secció II de la Primera part, efectuat per Arnau a la carta del 30 de març de 1995; de nou, el vell situa la percepció dels esdeveniments des de dins l'espai mateix en què ocorren: «Mentre tu examinaves el dormitori de l'enginyer de mines (suposo que ja saps que es diu Canals de cognom), et fixaves en els aparells científics i en els llibres del barceloní, jo me la mirava» (p. 56). A més, el fet de presentar com a simultànies la seua mirada i la de Moncada, dins una mateixa habitació però atentes a coses diferents, reforça en el lector l'efecte d'autoconsciència del text, ja que posa en evidència una impossibilitat, com és que el lector pugui fixar l'atenció en un objectiu de l'escena diferent del focalitzat pel narrador i, així, subratlla la condició ficcional del text.

Encara que no arriba a constituir una metalepsi perquè, en aquesta ocasió, no es travessa el llindar entre un nivell narratiu i l'altre sinó que, ara sí, es tracta d'una expressió

en sentit figurat, no podem, però, passar per alt un cas en el qual qui manifesta una capacitat latent per a eixir de la diègesi és un personatge (p. 132), tot i que només siga una impressió de l'Arnau i que reproduesca un tòpic ben conegut:

L'Amàlia t'agrada. Ja m'ho havia semblat al principi, ara veig que el nas no m'enganyava: te'n veig pendent tothora dels moviments, et complaus en els jocs de la llum sobre el cos nu, molsut, de formes sòlides com el d'una deessa grega, ajagut al llit mentre recorda la primera nit amb el Joan; me'n fas sentir la tebior quan s'acosta tant que em sembla que és a punt de sortir de les pàgines del capítol.

La idea que la novel·la capta i reproduceix una història que es desenvolupa al marge d'aquesta operació, que té una entitat autònoma i extraliterària, és, com és ben sabut, una de les principals convencions sobre les quals se sosté l'anomenada «màgia» de la literatura; el lector ha de deixar en suspens el seu coneixement dels mecanismes de la ficció per a atorgar credibilitat a les aventures del relat. Les convencions, però, perquè funcionen han de resultar com més transparents, millor; no fer-se evidents, perquè, llavors, l'efecte obtingut és necessàriament el contrari. Així ho podem comprovar en la manera en què Arnau (p. 343) deixa entendre que l'acció de la història continua més enllà del que queda registrat per la novel·la:

A la Quima, va resultar-li impossible proclamar l'odi pel Valentí. No va poder suportar la visió de la comitiva arribant a l'Arenal i va predre els sentits quan els primers genets li passaven a frec. Si haguessis allargat el capítol unes quantes ratlles més, l'hauries vist caure rodona.

No deixa de tenir gràcia que el comentarista assabente l'autor del que hauria vist si hagués continuat escrivint. El comentari, al contrari del que deixaria entendre una lectura superficial, posa al descobert l'artifici de la ficció.

### 3.2 METATEXTUALITAT

La metatextualitat és el tipus de relació transtextual que uneix un text a un altre del qual parla (Genette 1982: 10); és a dir, és el que habitualment hom anomena «comentari» i té la seua manifestació més representativa en la crítica literària. En aquest sentit, i com ja hem assenyalat adés, les cartes d'Arnau es presenten com a comentaris de la novel·la que està escrivint Moncada o, dit d'una altra manera, constitueixen un

metatext en relació a aquesta mateixa novel·la. Aquest és el pacte aparent o suposat; ara bé, a diferència del que ací ocorre, la relació d'un text crític amb el text que comenta es basa en l'autoritat (i això amb independència de la qualitat del comentari) i, a més, el metatext és independent del text comentat. En el cas que ens ocupa, al lector no se li pot escapar que el text i el metatext conformen plegats un únic text que els inclou tots dos i que té estatus ficcional, tal com posa en evidència tot l'aparell paratextual, el qual no dissimula la condició de novel·la del llibre, en l'estructura del qual es barregen sense distincions significatives els capítols que narren la història i els que hipotèticament la comenten. El comentari, doncs, no és exterior a la novel·la global sinó que en forma part i, per aquest motiu, no pot funcionar-hi com una font d'autoritat. Aquesta constatació imposa una percepció en clau irònica de les cartes d'Arnau, que es veurà ampliada i reforçada pel contingut dels comentaris.

Un dels principals aspectes que ocupa l'atenció de les cartes de l'Arnau és proporcionar dades complementàries sobre els diferents detalls del relat, com ara en aquest parell d'exemples entre desenes de casos, quan explica per què Emília diu «per aquí, no hi havien de passar; això no calia», referint-se a la comitiva que trasllada els condemnats des de Casp (pp. 56-57), o quan precisa els orígens i la pervivència del cognom Borbó a la vila de Mequinensa (pp.131-132); en aquest sentit, hem de considerar estrictament que les cartes també participen en la narració de la història, ja que n'ofereixen una part significativa de la informació, sense la qual el coneixement que en té el lector es veuria sensiblement disminuït. Tenint açò en consideració, la primera conclusió que podem traure és que una part de l'hipotètic metatext funciona com a vehicle de la ficció que se suposa que comenta i, per tant, suma amb el text o, directament, *és* text.

La major part de les vegades aquesta informació complementària és presentada, per part d'Arnau, com a material en brut que ofereix a l'autor perquè en faça l'ús que considere oportú en la seua novel·la i va precedida per fórmules introductòries en condicional del tipus «caldria una referència» (p. 57), «podries fer-t'ho venir bé per explicar» (p. 133), «un petit incís [...] explicaria» (p. 135), etc. Ara bé, i a diferència del que semblen indicar aquests enunciats, l'única versió de les notícies aportades per Arnau és la que ell mateix dóna, ja que, com resulta coherent si ens ho mirem des del punt de vista de la novel·la global, el llibre no duplica les informacions. Pel que fa a la narració de la història, doncs, regna la confusió entre el que es presenta com a «novel·la» i el metatext que hipotèticament la comenta. El cas més visible, en aquest sentit, és,

possiblement, el de l'«Epíleg»; en la darrera carta, Arnau de Roda escriu a Moncada: «Com que em dius que estàs sospesant la conveniència d'afegir una nota a manera d'epíleg amb notícies sobre les seqüeles del fet i el destí dels personatges que van intervenir-hi, et passo algunes dades que poden ser-te útils» (p. 342). I, a continuació, dedica unes quantes pàgines a explicar aquestes notícies finals a l'entorn de la història; el lector, però, només pot llegir amb un somriure de complicitat irònica aquesta declaració d'Arnau, continguda en l'«Epíleg» de la novel·la global, conformat exclusivament per la carta d'Arnau i la de la seua filla Palmira, tal com assenyala sense espai per al dubte el títol que l'encapçala.

Un altre tret característic de les informacions addicionals proveïdes per Arnau és que, a més d'aportar dades sobre el contingut de la història, sovint hi afegeix indicacions sobre la manera més convenient de construir-ne la narració per part de l'autor, i això a pesar de les protestes sobre la seua incapacitat narrativa. Un exemple paradigmàtic el trobem en el relat dels fets del 27 d'agost de 1877 segons la versió de Sebastià Canyes, el telegrafista, adobat amb recomanacions i instruccions d'escriptura com ara:

Potser t'ho podries manegar perquè el lector recordi que... (p. 164)  
Descriure, si cal, l'oficina de telègrafs no implica cap problema (p. 165)  
No oblidis que el Sebastià ha de queixar-se molt de la calor i de les mosques (p. 165)  
Si decideixes aprofitar la història, caldrà que expliquis el seguit d'emocions... (p. 167)  
A les deu (si molt convé pots allargar-ho fins a un quart d'onze, no hi vindrà d'aquí) (p. 168)  
Ara ha de produir-se un moment de silenci perquè el Sebastià plegui [...] el grinyol de les rodes d'un carro i els crits d'uns nens que juguen a la plaça (p. 169)  
Hauràs de fer tornar el Sebastià a l'oficina per informar...(p. 171)  
Recordarà sempre -no te'n descuidis- la bonior de les mosques (p. 172)  
Fes suar encara més el telegrafista, fes-lo parar l'orella, angoixat, als sorolls que li arriben del replà i procura esmunyir dins l'escena el groc enervant d'agost, la xafogor, un altre camí les mosques, moltes, moltíssimes mosques (p. 174)

No cal ni dir que aquesta versió de «la història de la captura dels bandits des del punt de vista del telegrafista» (p. 177), malgrat l'aparent caràcter d'esborrany, és l'única continguda a la novel·la.

Aquesta manera d'actuar, posant al descobert, despullat, el procediment narratiu mostra el caràcter imaginari i manipulable de la història narrada i, així, està posant sota sospita el contracte ficcional tradicional —que consisteix, com és ben sabut, a fer oblidar que es tracta d'una ficció— per a subratllar l'autoconsciència del text. Un exemple, encara, en què podem observar com Arnau de Roda, a més de fornir les dades

pertinents de la història, centra l'atenció en l'artifici del muntatge, el trobem quan aconsella sobre la manera més adequada d'estructurar la informació (p. 207):

L'home es dirigia al cafè Varsòvia, al qual, per cert, convindria que fessis una visita ni que només sigui per veure allò que en diuen l'altra cara de la moneda a l'hora d'interpretar els fets. Si la idea et sembla interessant, et suggeriria que aprofitessis l'estona que el meu parent tardarà a arribar-hi per explicar que l'origen del nom del local...

A partir dels conceptes formulats per Weinrich (1974) de «món narrat» i «món comentat», cadascun d'ells caracteritzat per uns temps verbals propis, Genette crida l'atenció sobre aquells discursos crítics —reals o suposats— que abandonen el seu objectiu natural o, almenys, declarat de comentar una obra per a caure de ple en els dominis de la ficció. El present és el «temps comentatiu» per excel·lència, mentre que el «temps narratiu» fa servir els pretèrits. Així, l'abandó del present descriptiu en benefici d'un pretèrit narratiu suposa, com ha assenyalat Genette, travessar «el medio representativo para asumir directamente lo que representa», i és una operació «ajena al régimen comentativo de la descripción de una obra: ha de hacer caer por fuerza el acto crítico en el régimen de la ficción» (2005: 45). En les cartes d'Arnau de Roda és perfectament visible aquest desplaçament continu del present del comentari al pretèrit de la narració, com podem observar en aquest exemple (p. 341):

Vull agrair-te que ens estalviïs l'espantosa escena de l'execució, malgrat que això signifiqui prescindir de l'últim gest del Valentí Calsina [...]: donar una moneda de dues pessetes als soldats de l'escamot perquè apuntessin amb precisió i el matessin a l'acte. Un gest tan arrogant com inútil: va ser l'únic que no va morir instantàniament en rebre la descàrrega (cosa que els presents van considerar premeditada, segurament amb raó), l'oficial va haver de desapar-li el tret de gràcia a la templa.

Entre les cartes d'Arnau i els altres capítols de la novel·la s'estableix un joc de preguntes i respostes que actua com una alerta permanent que recorda al lector el caràcter de construcció artificialiosa del llibre que llegeix. És el que ocorre quan, en la primera carta, Arnau diu que li fa l'efecte que el mosso de la posta «no ajusta prou bé la cingla de la sella» (p. 31) de la mula que transporta Montolí; deixant de banda que el comentari dona a entendre un accés que resulta impossible a aquesta informació, el lector trobarà la confirmació ficcional d'aquesta sospita més endavant, quan Montolí, que ha perdut l'equilibri i ha caigut de la cavalcadura, descobreix la causa de l'accident: «la cingla, fluixa, ha deixat que la sella es decantés» (p. 41). O quan Arnau es pregunta



com és que Amàlia sap llegir i afegix «això, en aquesta època, en una dona, i sobretot de la classe social de l'Amàlia, és tan rar que suposo que en trobarem l'explicació en un moment o altre» (p. 56); la resposta, efectivament, apareix més tard, quan Amàlia recorda que va ser a casa dels Segarra on va aprendre a llegir i escriure amb el professor de la Severiana (p. 84). O, encara, quan Arnau pregunta directament a Moncada si té prou informació sobre les fondes per a poder allotjar la gernació que omplirà Mequinensa (p. 34); la resposta ficcional la trobem en boca del barquer, el qual n'il·lustra amb tot detall Montolí quan aquest arriba a la vila (p. 67); Arnau, finalment, es refereix a la funció que ha acomplert el discurs del barquer en la carta en què comenta el bloc corresponent de capítols: «amb el seu repàs a les possibilitats d'hostalatge de la vila m'ha estalviat la feina que t'oferia a la primera carta» (p. 95). És a dir, tot plegat és una nova exhibició de la bastida de la novel·la, una manifestació, no cal dir que intencionada, de l'autoconsciència del text, el qual fa evidents els mecanismes que sostenen la seua construcció mitjançant, en aquesta ocasió, una sèrie d'aclucades d'ull al lector còmplice. Un altre marcadore de ficció semblant el trobem en una reflexió d'Arnau que ens recorda que la ficció literària necessàriament ha de fragmentar i ordenar en seqüències successives els esdeveniments mentre que en la realitat es produeixen de manera simultània (p. 94):

D'altra banda —deixa-m'ho dir—, l'arribada no ha estat gaire oportuna, acaba de tallar els records de l'Amàlia. Haurem d'esperar, per tant, a veure què passa amb el grup de minaires enxampats a la mina Valls. Què hi farem! Pacència! No era el cas de tenir Montolí rodant per la vila mentre l'Amàlia acabava de recordar la feta, exposant-nos que el pobre se'ns quedés amb un ai, mort de fred a qualsevol cantonada.

Fins i tot els personatges hi deixen al descobert la seua condició de criatures de ficció, sotmeses a les regles que imposen la tradició i els codis literaris. Arnau contraposa la imatge real d'Octàvia a la literària (p. 37), amb el benentès que aquesta darrera és la que millor s'adequa al paper que li correspon jugar en la història:

Potser, als lectors, els passarà el mateix que a mi pel que fa a la imatge física de l'Octàvia. La història sempre va suggerir-me una dona de constitució feble, prima, desnerida, diries que trencadissa, amb uns ulls foscos, de mirada profunda. La que escau, en fi, des d'un punt de vista romàntic, a l'esperit malenconiós d'un d'aquests personatges femenins amb els quals el destí sembla aferrissar-se. El capítol amb la llum indecisa, les onades de fosca, barrejades amb l'olor i el gust de l'aiguardent, tornen a dibuixar-me'n la mateixa imatge quan sé de bona tinta, pels testimonis de l'avi Ulisses i l'àvia Munda, que era petita, més aviat grassona i una mica pigada.

Tot això no és obstacle perquè, en altres ocasions, Arnau concedesca una credibilitat absoluta a les imatges dibuixades per la ficció, en relació a les quals el comentarista es comporta com si en tingués una visió directa i fidedigna; així, la curiositat per la fesomia de Montolí (p. 30), no descrita mai per l'avi Ulisses, troba satisfacció a les pàgines del llibre a pesar de les condicions en què hi ha d'aparèixer:

Et confesso que l'aspecte d'Agustí Montolí m'intrigava força. Encara que l'avi Ulisses va ficar-se pel mig i per les vores en l'afer [...] no va atrevir-se mai a fer-me'n una descripció precisa. [...] Esperava, doncs, amb candeletes veure'l, sentir-lo parlar, per bé que comprenc que l'agafem en un mal moment.

Fins i tot, la veritat literària pot arribar a imposar-se per sobre de l'opinió del testimoni històric, ja que Arnau rectifica, a través de la lectura literària, el color dels ulls que el seu avi atribuïa a l'Amàlia (p. 56):

L'avi en recordava malament un detall: sempre deia que tenia els ulls marronosos; jo, en canvi, els hi acabo de veure negres com les mostres de lignit que l'Eliseu té classificades als prestatges.

#### 4. UNA PROPOSTA IRÒNICA

La novel·la metaficcional té un marcat caràcter antirealista, ja que l'objectiu preferent no és reflectir un món extern, factual, sinó reflectir-se ella mateixa; el trencament de la il·lusió mimètica que suposa la manifestació de l'autoconsciència, el fet que el procés d'escriptura es convertesca en centre d'atenció de l'escriptura, l'afirmació de la ficcionalitat, tot plegat, ve a demostrar que l'única «realitat» de què s'hi tracta és l'escriptura. Des d'aquesta perspectiva, la divisió en dos nivells narratius d'*Estremida memòria* s'ha d'entendre com una clara voluntat de diluir o contaminar la història evocada, és a dir, els fets ocorreguts a Mequinensa el 1877, amb una reflexió sobre els mecanismes de captació i reproducció d'aquesta mateixa història mitjançant el codi literari. El lector, en aquesta mena de novel·les, ha d'exercir un paper més actiu en la construcció del sentit del text, després de veure frustrades les expectatives tradicionals de lectura; el text en reclama una complicitat que li ha de permetre anar més enllà de la història narrada per a centrar l'interés en els engranatges de la ficció. El lector de la novel·la de Moncada veu interrompuda de forma constant la seua lectura de la

història basada en els crims de la Vallcomuna i les seues repercussions, de manera que li resulta impossible instal·lar-se confortablement en el fil d'aquest relat perquè les cartes d'Arnau de Roda en trenquen la continuïtat per a posar en evidència les costures de l'escriptura. Ara bé, la pèrdua d'ingenuïtat del lector, la seua complicitat irònica, no representa un afluijament dels vincles que el lliguen al text; com ha assenyalat Ballart (1994: 449-450):

el lector siente que el ironista bromea con el crédito atribuido y se complace en señalar y dar evidencia a un contrato interpretativo que los textos no irónicos nunca mencionan, cómodamente instalados en la ficción-entendida-como-realidad. Y nota asimismo el lector que, por el solo hecho de ser desvelado momentáneamente, en ese guiño del ironista, el contacto que une a ambos, la comunicación se vuelve mucho más sólida. Quien lee se hace cargo así de que el texto no se agota en la letra escrita y que, del otro lado de las figuraciones, late otra conciencia (viva aún gracias al arte) que tiende al lector un cabo de complicidad alertándole del carácter ilusorio de toda esa tramoya —situaciones, parlamentos, personajes— que ella misma ha dispuesto. En el fondo, la ironía, al subvertir esa ilusión, no persigue sino crear otra nueva, mucho más consistente puesto que tiene su base en una superación de la simple credulidad y en la idea, común a autor y lector, de una literatura autoconsciente.

*Estremida memòria*, doncs, és bastant més que una novel·la entesa com a dipositària de la memòria col·lectiva i va més enllà de la recreació de la història de l'antiga vila de Mequinensa. La dimensió irònica que hi incorpora el joc metaficcional imposa una nova lectura de l'obra de Moncada, en què l'èmfasi ja no resideix en els tòpics contínuament repetits que naixen a l'entorn de la idea de món desaparegut.

CARME GREGORI SOLDEVILA  
*Universitat de València*

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CALDERS, P. (1988) «L'home i les seves lletres», dins J. Moncada, *Històries de la mà esquerra*, Barcelona, La Magrana.
- CAPDEVILA, J. (1997) «Entrevista a Jesús Moncada», *Avui*, 16/II, pp. 50-51.
- CÒNSUL, I. (1990) «Geografies mítiques», *Lletra de canvi*, 31/32, pp. 8-12.

- (1997a) «El mite continua», *Avui*, 16/II, p. 51.
- (1997b) «Vint-i-cinc anys de novel·la: 1970-1995 (una aproximació)», *Caplletra*, 22, pp. 11-25.
- (2005) «Faulkner, García Márquez, Juan Benet, Jesús Moncada», *Avui*, 5/VI.
- COUTURIER, M. (1995) *La figure de l'auteur*, París, Seuil.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- (1987) *Seuils*, París, Seuil.
- (2005) *Metalepsis*, Barcelona, Reverso.
- HUTCHEON, L. (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York / Londres, Methuen.
- IZQUIERDO, O. (1992) «Figuracions de l'imaginari», 1991 *Literatura*, pp. 39-43.
- MARTÍNEZ-GIL, V. (1991) «De re urbana i De re rurali, un altre cop?», *Els Marges*, 44, pp. 61-65.
- (1999) «El·loc de la literatura en la societat postmoderna», *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, 12, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 314-323.
- MONCADA, J. (1985) «Cabòries estivals», *El País*, 13/X, «Quadern de Cultura», pp. 1-2. [Reproduït a *Cabòries estivals i altres proses volanderes*, Barcelona, Edicions 62, pp. 29-38.]
- (1994) *Camí de sirga*, Barcelona, La Magrana.
- (1997) *Estremida memòria*, Barcelona, La Magrana.
- MIRA, J. F. (2003) «La novel·la i València», *El País*, 10/IV, «Quadern», p. 1.
- MORET, X. (2002) «Jesús Moncada. L'escriptor apassionat», *Avui Diumenge*, 7/IV, pp. 4-9.
- MUÑOZ, J. M. (2004) «Jesús Moncada. La memòria d'un món negat», *L'Avenç*, febrer, pp. 49-54.
- ORJA, J. (1988) «Contra las tentaciones del olvido», *La Vanguardia*, 23/IV, «Libros» p. 57.
- (1989) *Fahrenheit 212*, Barcelona, La Magrana.
- VILA, S. (2005) *Elogi de la memòria*, València, Edicions 3 i 4.
- WAUGH, P. (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres / Nova York, Routledge.
- WEINRICH, H. (1974) *Estructura y función de los tiempos verbales en el lenguaje*, Madrid, Gredos.