
SUBJECTE A LA MEMÒRIA. AUTOBIOGRAFIA, FICCIÓ I AUTOFICCIÓ EN LA NARRATIVA D'IGNASI MORA

SUBJECT TO MEMORY. AUTOGRAPHY, FICTION AND AUTOFICTION IN THE NARRATIVE OF IGNASI MORA

ANTÒNIA CABANILLES
Universitat de València
Antonia.cabanilles@uv.es

Resum: En aquest article s'analitza com la memòria dels espais primigenis que apareixen en l'obra literària d'Ignasi Mora intervien decisivament en la modelació dels seus personatges. Són territoris documentats que l'escriptor pretén convertir en literaris, alhora que juga amb les històries i els personatges, en una indissoluble relació entre realitat i ficció. Els llibres de Mora, tant els biogràfics com els narratius, resulten de difícil o gairebé impossible classificació, proses del jo al pol oposat d'un llenguatge referencialista o essencialista, on la infància clou un temps i un espai mítics. Seguint aquest fil, al final de l'article aventurem una hipòtesi: un temps i un espai clausurats mesuraran tots els altres temps i tots els altres espais en l'obra de Mora.

Paraules clau: narrativa contemporània, Ignasi Mora, autobiografia, ficció, autoficció.

Abstract: This article analyses how the memory of the earliest spaces that appear in the literary work by Ignasi Mora have a key influence on the shaping of his characters. These spaces are documented territories that the writer tries to turn into literary, playing with the stories and the characters at the same time, in an indissoluble relation between reality and fiction. Mora's books, both those autobiographical and those narrative, are difficult or even impossible to classify: the literature on the self at the opposite extreme of a referentialist or essentialist language, where childhood closes a mythic time and space. Following this line of reasoning, a hypothesis is proposed in the end of the article: a closed time and space will measure all the rest of times and spaces in Mora's work.

Key words: Contemporary Narrative, Ignasi Mora, Autobiography, Fiction, Autofiction.

ANTÒNIA CABANILLES

**SUBJECTE A LA MEMÒRIA.
AUTOBIOGRAFIA, FICCIÓ I
AUTOFICCIÓ EN LA
NARRATIVA D'IGNASI MORA**

Sense repetir la vida en la imaginació no es pot estar del tot viu,
la manca d'imaginació impedeix que les persones existisquen.
Hannah Arendt, *Homes en temps de foscor*.

Recorde amb nitidesa que vaig agafar el carreró que unia el carrer de l'escola amb el carrer Major, on hi havia la botiga del pare. [...] aleshores era un carreró ple d'amenitat, que m'el coneixia pam a pam: no debades me'l feia cada dia anant i tornant de l'escola. Hi havia el sabater Miñana, la impremta del senyor Soliva i, al mateix cantó amb el carrer Major, el forn de la Mixona, com se'l coneixia, encara que el duia des de molts anys enrere el seu gendre, Muntaner. Si les circumstàncies m'ho permetien —si havien deixat la porta oberta per la calor o em podia acostar als seus establiments excusant-me en la pluja o els sorprenia capficats en el treball—, els espiava. Repuntar sabates, compondre caixes de linotip o fer pastes de merenga, aquestes minucioses feines, m'encantava d'observar-les, encuriós com si observara la pacient laboriositat d'un formiguer.

L'espai que descriu aquest fragment, el trajecte d'anada i tornada a l'escola que el protagonista de *Les veus de la família* (1992) feia cada dia, és un dels eixos que articulen l'obra literària d'Ignasi Mora. Potser és ja un tòpic, a partir de Julien Gracq, vincular aquest viatge iniciàtic amb la creació d'una determinada sensibilitat i d'una capacitat de fabulació i, per tant, amb el procés de formació de l'artista. No obstant això, el record d'aquest itinerari adquireix una dimensió significativa diferent en cada ocasió. En aquest treball analitzaré l'evocació d'alguns dels espais originals que apareixen en la narrativa de Mora per comprovar com van modelant els personatges dels

seus llibres, inclòs l'escriptor d'*Un corrent interminable*, el relator de Josep Camarena o el biògraf de Joan Climent.

És un capítol força conegut de la nostra història la situació de la literatura en català després del franquisme. Només insistiré en la circumstància de començar a escriure a València, en aquest cas a Gandia, sense haver rebut un ensenyament «reglat» de la llengua i sense una tradició en la qual integrar-se. El sentiment d'orfandat i d'aïllament seria gran, però no tant com la voluntat i la necessitat d'intentar explicar-se a través de l'escriptura. Aquesta voluntat en Ignasi Mora és indestruïble del treball arqueològic. És a dir, del treball creatiu de construir la memòria d'una ciutat, d'una societat, de fer d'un territori un espai literari. En certa mesura, la seua obra pot ser llegida des d'aquesta perspectiva: l'escriptura biogràfica i memorialística, els llibres dedicats a Josep Camarena i a Joan Climent, dues figures cabdals a l'hora d'encarnar aquesta transformació; l'autobiogràfica, diaris i narracions omplint de veus la història de la Safor, de Gandia o de la Vall de Gallinera¹ en una llengua pròpia i propera, però acurada, literària; i finalment, la novel·lística. Totes les vessants de la seua escriptura ajuden a crear històricament i vital una «comunitat imaginada» (Anderson 1983).

La doble condició, col·lectiva i individual, de l'ésser humà, explicitada sempre en la narrativa d'Ignasi Mora, genera unes tensions, el que Norbert Elias (1990) ha anomenat «impulsos contraris», que són conseqüència de les relacions d'identificació i de diferència que construeixen el subjecte. Aquesta escissió és un dels temes més visitats per les escriptures del jo. Els personatges de l'escriptor gandià, també els autobiogràfics, es caracteritzaran per projectar aquestes tensions internes sobre l'espai. Gandia, la Safor, València i la Vall de Gallinera no són un simple escenari: el primer i l'últim esdevenen personatges principals en algunes obres. Els seus territoris i les seues veus són el present i també la memòria d'una societat que permet, i al mateix temps explica, el sorgiment d'un subjecte que es podria definir com autobiogràfic. Però aquesta és només una part de la història. L'altra funciona en sentit contrari: la memòria d'aquests territoris és també el resultat de l'escriptura, de la mirada d'Ignasi Mora.

Aquest fer-se i desfer-se mútuament, aquest afaïçonament individual i social, en traslladar-se a l'espai, reforça la il·lusió autobiogràfica. Els espais que hi apareixen són llocs reals, estan documentats i remetent a un territori molt concret, però les històries, inclosa la de l'escriptura del subjecte, se situen sempre en l'horitzó de la ficció

1. *Les quatre estacions* (1986), *Les veus de la ciutat* (1997) i *Un corrent interminable* (2000), respectivament.

o, com a mínim, en la frontera entre realitat i ficció. Per a les poètiques de la ficció, la realitat és sempre inventada en la mesura que la memòria treballa a partir de l'oblit i seguint l'interès de la història. Les descripcions de paisatges, d'objectes, de costums, o les simples referències geogràfiques, produeixen un efecte de realitat (Barthes 1968), però són justament això, una estratègia per a produir un efecte o, de vegades, un marc. La sintaxi expositiva obri un camí lineal que no es correspon amb el proteïforme paradigma realitat. Com recordava Saussure, el punt de vista que instaura el discurs és el que crea l'objecte.² En els diaris, quan a les coordenades d'espai s'afegeixen les temporals, i, sobretot, quan hi domina un narrador autodiegètic i/o autobiogràfic, l'efecte de realitat és tan gran que desdibuixa la frontera entre els gèneres literaris. En tot cas, com indicava Vicent Alonso (2000) a propòsit de *Les veus de la ciutat* i d'*Un corrent interminable*, l'obra de Mora té la vocació de qüestionar des de diferents «carcasses» els límits més que esmunyedisos entre realitat i ficció.

El subjecte (tant se val ficcional o autobiogràfic perquè ambdós són el resultat d'una narració), en construir-se a través de la llengua i de l'espai, exposa la seua relació amb la societat, amb el món i, per tant, proposa una forma d'entendre'l. Aquesta dialèctica té un caràcter transitiu que afecta de forma immediata el lector o lectora que habita el mateix territori i que utilitza la mateixa llengua. Però no sols això, afortunadament, perquè com apuntava Jaime Gil de Biedma (1982: 18):

Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos —atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual— de unos cuantos entre ellos.

1. LA MEMÒRIA DELS ALTRES

En l'itinerari vital i moral que inventa la memòria mitjançant l'escriptura, els primers anys adquireixen un caràcter mític. Ignasi Mora, gràcies a les descripcions del món de la infància, va traçant els contorns d'un paisatge i d'una societat on encara és possible el naixement i l'existència de l'artista seguint la imatgeria barroca. A la

2. «Lluny de precedir l'objecte al punt de vista, es diria que és el punt de vista el que crea l'objecte, i, a més, res no ens diu d'antuvi que una d'aquestes maneres de considerar el fet en qüestió siga anterior o superior a les altres» (Saussure 1973: 49).

Gandia de mitjan segle passat pervivien uns models de producció artesanal. Els detalls del carreró que dona al seu carrer Major, en el text que hem citat al principi d'aquest estudi, són molt semblants als que Cernuda proporciona en «Las tiendas», una prosa d'*Ocnos*, recordant les botigues de la Plaza del Pan sevillana de principis de segle. Allí cada objecte «era aún cosa única, y por tanto preciosa, trabajada con cariño, a veces en la trastienda misma» (Cernuda 1993: 584).

Gran part de l'obra de Mora³ tematitza el final d'aquest món i les conseqüències que se'n deriven. Els llibres dedicats a Josep Camarena i a Joan Climent són fonamentals perquè inauguren aquest relat. Les primeres imatges en el temps no tenen una empremta elegíaca perquè els personatges que les habiten són uns infants i vénen d'estrenar el món. També perquè representen un mode de vida que es creia immutable, almenys en dos pobles tan menuts com Llocnou de Sant Jeroni o Montitxelvo. Són imatges dels anys vint del segle passat, però podrien ser d'un segle abans o molt més antigues. Aquestes descripcions tenen un caràcter sacre per al subjecte que recorda: la paraula representa el que ja no existeix, el que només viu en la memòria, en el cor, com deien els antics, un temps en el qual l'espai i el subjecte eren un.

Les evocacions inicien un viatge cap al record, cap al que hem perdut o hem abandonat: «El matí del 14 de gener d'enguany [...] vaig encetar, al costat de Josep Camarena, el viatge a la Safor que constitueix el present llibre» (Mora 1988: 11). També cap al que es vol crear o legitimar (Said 1978; Anderson 1983).⁴ El periple comença per la contrada natal de l'historiador: Llocnou de San Jeroni. La part dedicada a «La conca del Vernissa» és la més extensa i també la més autobiogràfica, ja que revela fins

3. *Les quatre estacions*, 1986, en col·laboració amb Josep Piera i Joan M. Monjo. *Jo, Gandia*, 1986. *Josep Camarena i l'ocàs del món rural*, 1988. *Les veus de la família*, 1992. *Les veus de la ciutat*, 1997 (aquest recull de narracions al voltant de Gandia és una reescriptura de *Jo, Gandia* [1986]). Han desaparegut algunes narracions i se n'han afegit unes altres, però el canvi substancial afecta l'ordenació. El temps de la història és un segle, però ara va de la data més recent, «setembre, 1986», a la més antiga, «octubre, 1900». S'imposa la linealitat inexorable i es desestima el temps cíclic que agrupava les veus del segle xx). *Un corrent interminable*, 2000. I *Joan Climent, un valencià del segle xx*. Agraïsc a Ignasi Mora que m'haja deixat consultar una còpia mecanoscrita d'aquest llibre, que encara no està publicat. Les citacions, per tant, apareixeran sense referència.

4. Al setmanari *Ciudad* (11 època), de Gandia, va aparèixer la referència a la Safor en una secció de notícies dedicada a la comarca. Eren els anys 1970-1972. L'editor i director del setmanari era Rafael Coloma Payà. Redactor en cap: Josep Rausell. Redactor: Ignasi Mora. Col·laboradors: Rosa Morant, Josep Camarena, Josep Lloret, Joan Climent, Enric Ferrer Solivares, Gonçal Castelló, Anselmo Cid, Amadeu Fabregat, Josep Iborra, Joan Fuster, F. de P. Burguera, Vicent Ventura, etc. (Garcia Frasquet 1988).

a quin punt l'espai original ens marca per sempre. Josep Camarena obri el seu relat autobiogràfic de forma canònica, amb el primer record (1988: 16):

Em pense que el primer record que conserve en la memòria és la imatge d'estar arrencant brosses en els planters de tarongers que mon pare feia en un rogle de terra. Mon pare era —cada u té la seua opinió de son pare— un home de geni curtet, però en el fons era una extraordinària i voluntariosa persona, i m'atreuria a afirmar que era el millor esporgador que hi ha hagut en tota la comarca al llarg dels segles.

La relació amb l'espai, amb la terra, és la primera imatge i també la primera evocació. I ho és en un sentit tan profund com només és possible en el món rural, quan família, terra i treball formen una unitat. El llibre recull les observacions de Josep Camarena al llarg d'aquest viatge, però l'interessant és com l'escriptura, i això és responsabilitat i mèrit d'Ignasi Mora, recrea el caràcter oral del text, mostra el seu origen. Escoltem la veu de Josep Camarena, com s'adreça al seu company, destinatari primer, i també a nosaltres, usufructuaris del seu relat, com li conta les històries i la geografia d'aquests pobles, com retrata els seus habitants, com fa broma, com quan no hi ha un anecdotari vital recorre a l'erudició. Les seues històries, la seua conversa, ens descobreixen la Safor. L'escriptura, malgrat l'estigma platònic, conservarà la seua memòria.

També en el llibre de Joan Climent recuperem el to de la conversa, de la confiança, i fins i tot de la complicitat. Les personalitats, però, són molt diferents i també els llibres. En el cas de Climent la proposta és un altra i les estratègies enunciatives són molt més complexes, perquè no sols exploren i aborden un ampli ventall de formes biogràfiques i autobiogràfiques, sinó que s'endinsen en la ficció a través de la representació del flux de consciència del personatge. Però, ajustant-nos a l'objecte del nostre estudi, comprovem com, en fer memòria, Joan Climent desplega unes imatges i tria uns recorreguts que no es donen a la seua poesia, necessàriament molt més sintètica. I, tanmateix, podem identificar vetes que reflecteixen un mateix món interior. De fet, podríem establir una clara relació entre la representació de la seua veu autobiogràfica i la seua veu poètica. Dos dels seus primers records ens serviran com a mostra d'aquest nex: ambdues descripcions es tanquen amb una imatge poètica o, almenys, amb una pinzellada que va més enllà, que ens deixa veure un altre món.

Els forns de coure eren una peça clau en la vida rural d'aquella època. A Montitxelvo, aleshores, n'hi havia dos, perquè les dones duien a coure molts dels aliments: el pa pastat a casa —a la primera escalfada del forn—, les llandes amb tomaques, albergínies o pebres, les llandes

amb moniatos o creïlles i cebes, l'arròs al forn... Tret de l'arròs caldós, els forns del poble ho solien coure tot, gràcies a la seua potent escalfor. Els forners anaven a la serra a per llenya, llenya variadíssima. Davant dels forns, sempre n'hi havia una muntonada.⁵

Amb l'evocació minuciosa valorarem la funció capital del forn als pobles, al món rural, però és una altra imatge la que és capaç de fer-nos arribar l'olor d'aquell temps: «Quan encenien els forns, com que ho feien amb tea (estella resinosa de pi) surava pel poble una olor agradable de pinassa». L'olor dibuixa d'un mateix color els carrers del poble. És gairebé una sinestèsia. Aquesta unió es traslladarà al món espiritual, perquè espiritual és el lligam que uneix els vius als morts. L'absència material pot afeblir aquest vincle, però al poble no hi ha distància suficient: els vius i el morts, malgrat la seua separació, pertanyen a un mateix espai. Si per a nosaltres és una mirada interior la que constata com ens habiten els nostres morts o com els hem abandonat, als pobles és més difícil oblidar. La mirada exterior anul·la o pot anul·lar, mitjançant una elevació que es concreta materialment, la distància insalvable:

—En morir el iaio —recordava Climent—, la iaia eixia tots els dies al corral. Hi havia col·locat unes rajoles per a superar l'altura de la captererra, des d'on es veien les parets i els quatre xiprers del cementeri. Allí es passava un temps llarg, potser pensant o potser resant o plorant.

Aquesta imatge és emblemàtica, és una imatge que podem retallar i que sintetitza un món que ja no existeix. La literatura també salva aquesta distància. L'escriptura i la lectura són aquestes rajoles que ens permeten elevar-nos per escoltar els morts, per parlar amb ells.

2. *LES VEUS DE LA FAMÍLIA*: D'UNA AUTOBIOGRAFIA DISCUTIBLE A UNA AUTOFICCIÓ FANTÀSTICA

Les veus de la família (1992), *Les veus de la ciutat* (1999) i *Un corrent interminable* (2000), per triar tres gèneres aparentment diferents, ens ajuden a aprofundir en la relació entre la memòria de l'espai i escriptura del subjecte en la narrativa d'Ignasi Mora. Aquestes obres, al mateix temps, ens proposen un pacte de lectura en termes de ficció autobiogràfica, d'autoficció o de ficció, i no en termes biogràfics, com en els

5. Vegeu la nota anterior.

textos dedicats a Josep Camarena o a Joan Climent. En cada llibre el lector ha d'anar revisant les condicions del seu contracte de lectura. En el primer cas, *Les veus de la família*, la memòria inventa un passat que mai no va existir per representar allò que realment va existir: el final d'un món, pel que fa a l'espai, i el conseqüent sentiment de pèrdua com a tret definitori del subjecte. El joc entre ficció i realitat no s'explicita perquè, en principi, tot és ficció, però la seua relació amb altres textos de caràcter autobiogràfic i una anàlisi comparada dels personatges que apareixen en l'obra de Mora qüestionen aquesta fàcil adscripció.⁶ I, sobretot, perquè el text mateix construeix una superfície oscil·lant amb un punt nodal que ens du de la novel·la a l'autoficció, i d'ací cap a l'autobiografia, per a després portar-nos en sentit contrari. Aquest punt fix que, tanmateix, desestabilitza i fa problemàtica una etiqueta genèrica per a *Les veus de la família* (1992) és la identitat nominal. Cal recordar que des de la primera teorització de Ph. Lejeune (1973) la coincidència en el nom de l'autor, del narrador i del personatge ha estat el criteri essencial per a classificar les pràctiques autobiogràfiques i fictionals.

A quin territori pertany un relat que presenta una identitat entre el personatge i el narrador, però en el qual no podem confirmar la darrera, l'autorial, perquè no hi figura el nom del protagonista? Si seguim al peu de la lletra Lejeune no podem parlar d'un relat autobiogràfic «indiscutible», ja que el nom propi, la clau del gènere, no està inscrit en l'interior de l'obra. Aquesta marca textual, que remet directament al nom de l'autor sobre la portada, és com la signatura que confirma la identitat del nom autor-narrador-personatge.⁷ *Les veus de la família* es presenta, per tant, com un relat autobiogràfic discutible. Al quadre de Lejeune (1994: 67) ocupa la casella 2b, la de la indeterminació, la d'aquells relats que poden ser considerats autobiogràfics encara que el personatge no tinga nom ni l'autor propose cap pacte. En aquesta situació la decisió és nostra: cada lector determinarà el caràcter genèric del text. L'obra podrà ser llegida com una novel·la i/o com una autobiografia, «però sense dissimular que som nosaltres els que prenem aquesta decisió» (Lejeune 1994: 70).

6. Maurice Blanchot ha establert unes diferències entre el diari íntim i el relat que qüestionen profundament els límits entre ficció i realitat, i que són molt interessants per a estudiar l'obra d'Ignasi Mora: «es narra el que no és ressenyable, el que és massa real, per no arruïnar les condicions de la realitat mesurada que ens pertany. *Adolf* no és la història purificada de Benjamin Constant: és una espècie d'imant per desprendre de si mateix la seua pròpia ombra» (1996: 49).

7. Per a Lejeune aquest fet exclouria la possibilitat de la ficció. Encara que el relat siga completament fals, no importa. La mentida és una categoria biogràfica (Lejeune 1973: 150). Tanmateix, hi ha pràctiques autobiogràfiques on la inscripció de la identitat nominal en l'interior del text no elimina la ficció (Cabanilles 1989; 2000).

No obstant això, és la coherència interna del text la que ens brinda la possibilitat de triar, també la que ens deixa sempre amb el dubte. Una narració autodiegètica on se silencia el nom del personatge, on no hi ha cap proposta de pacte ni d'atestació (per exemple, un subtítol genèric, una referència en la contraportada o haver obtingut un premi de novel·la o d'autobiografia)⁸ és un text fronterer difícil d'encasellar. Un text que ens obliga en cada lectura a inventariar i a elegir el conjunt de reinvestidures més o menys transformadores que defineixen un gènere (Schaeffer 1988: 162). *Les veus de la família* ofereix una nova perspectiva per a analitzar les estratègies enunciatives que caracteritzen l'escriptura del jo a l'obra d'Ignasi Mora. En el text el subjecte no es pot reduir ni es deixa dir per un nom propi. La relació amb les altres veus i amb l'espai és la que va conformant un subjecte que es rebel·la, i que, com el text que el construeix, no es deixa encabir. Seran sempre els altres, personatges de la mateixa història o lectors, els qui exerciran el privilegi de veure com a unitari, com a tancat, un jo que flueix i que s'ompli d'altres veus.

Si *Les veus de la ciutat*, com després analitzarem, reconstrueixen un segle de la història de Gandia,⁹ en *Les veus de la família* es fa una doble cala. Una en l'espai:¹⁰ la ciutat de forma metonímica hi es representada pel seu carrer Major i aquest —continuant amb el mateix trop— per la botiga del pare del protagonista. I una altra en el temps: el relat se situa en un moment històric molt precís, finals dels anys 50 del segle passat. En eixa cruïlla, com en el cas de Josep Camarena, l'espai, el treball i la família estan totalment connectats: «El pis de la iaia estava situat dalt de la botiga de mon pare, en un edifici de quatre plantes del carrer Major de Gandia» (1992: 18). L'obra descriu la crisi i el posterior enfonsament d'un mode de viure i d'entendre el

8. *Les veus de la família* va guanyar el Premi de Narrativa Joanot Martorell 1991, la qual cosa no elimina ni la novel·la ni l'autobiografia. Per una altra banda, en la contraportada del llibre es manté l'ambigüitat, no hi apareix cap referència genèrica: «Als set anys em vaig tornar mut»: així comença aquest llibre fascinant, un relat intimista dels records d'infantesa d'un personatge...».

9. Es produeix un petit desplaçament amb el canvi de títol: el primer, *Jo, Gandia* (vegeu la nota 2), emfasitzava més el protagonisme de la ciutat; el segon, *Les veus de la ciutat*, subratlla el seu caràcter polifònic i aquesta ampliació esborra la dimensió localista.

10. Paradoxalment, *Les veus de la família*, com gran part de la narrativa d'Ignasi Mora, en representar un món desaparegut li torna a donar vida, encara que siga la de les paraules. La novel·la és aleshores una cala, una excavació que s'ompli de paraules per a reforçar els fonaments d'un edifici, el d'una ciutat que està a punt d'esvair-se.

món. El moviment narratiu fa una carambola: la transformació de l'espai suposarà la suplantació d'un model de comerç i el trencament de la tradició familiar.

El relat ens transporta a la Gandia de mitjan segle passat i ens fa viure aquest temps i aquest espai d'una forma que tota la informació dels llibres d'història local no aconseguirien. Sobre les diferències entre història i literatura, Aristòtil tenia una opinió molt clara: «La poesia és tant quelcom de més filosòfic com quelcom de més sublim que la història: la poesia, en efecte, més aviat explica les coses en universal, mentre que la història explica les coses en particular» (*Poètica* 1451b). La «veritat» d'una ciutat la podem trobar als seus carrers, als seus mercats, a les seues botigues (1992: 51):

Com és un món que s'ha extingit per complet, potser encara conserva intacta la seua fisonomia. Sobretot pel que fa a les seues olors. T'incitaven tant a aspirar-les, a traure'ls el màxim profit, que era com si d'alguna manera esdevingueren aliments i ens nodriren. Recorde la suavitat penetrant del pernil, que el pare, amb una habilitat artesanal, tallava a poc a poc amb el ganivet, col·locava ordenadament sobre un paper i, a voltes, donava a tastar al client. Recorde moltíssim també el perfum del cafè quan el molien, la seua càlida amargor. Fins i tot quan omplien un paquet de cigrons, de moure'ls del sac d'on els treien, ens arribava a la finestra una olor polsosa que presagiava el gust austere i agradós d'aquest llegum en estar ben cuit a l'olla...

Ja hem apuntat que el text construeix una superfície oscil·lant que ens fa anar revisant contínuament el nostre contracte de lectura. De fet podem presentar la botiga, que encara conservava el nom d'ultramarins, com el cronotop de l'obra, l'expressió artística de la unió intrínseca de les relacions temporals i espacials que defineixen la novel·la. Però no sols això. Com afirma Bakhtín (1989), podem estendre aquest concepte més enllà de la literatura i proposar la botiga d'ultramarins com un dels cronotops d'aquest moment històric. La seua evolució s'emmiralla en el lèxic: hem passat de la tenda d'ultramarins, paraula que ens recorda que antigament els queviures provenien de l'altra part del mar, d'Àsia o d'Amèrica, a supermercat, que ve de l'anglès *supermarket* i que apunta envers una colonització diferent, i envers l'autoservei, que ens indica que ningú ens atindrà o servirà, que ens hem de proveir pel nostre compte.¹¹

En l'intent d'alliberar-se, el protagonista clivellarà els murs d'un món tancat. El silenci serà l'escapatòria que propiciarà, per una banda, la tria de la seua pròpia

11. La botiga d'ultramarins de *Les veus de la família* s'assembla molt a la que hi havia a Gandia en aquells anys al carrer de la Creu, al costat del carrer Major i paral·lel al Passeig, Casa Pellicer. Davant, amb entrada pel Passeig de Germanies, obririen un dels primers autoserveis. La botiga de teixits Mora, al carrer Major, quedava ben a prop.

família, la d'aquells que es marginen, i per una altra, poder viure intensament la ciutat.¹² La identificació amb la ciutat s'hi expressarà físicament: si les olors i els perfums omplien la botiga i anunciaven els sabors, el tacte, que desfà qualsevol distanciament, descriurà la relació entre el subjecte i l'espai. El verb utilitzat és «palpar», una forma d'aprehensió tan sensitiva, tan immediata, que resol qualsevol dubte sobre la identitat (1992: 39):

Aquell matí va ser l'últim en què vaig palpar com els carrers de Gandia encara s'agitaven d'efervescència humana i com et transmetien el seu flux que t'arribava a la pell, a les venes, al cor, i et feia adonar-te que amb aquell món que es desenvolupava al teu davant, tu hi estaves involucrat fins el moll dels ossos.

Aquest sentiment de pertinença, aquest flux, cessarà quan la ciutat es transforme.¹³ La infància serà un temps doblement clausurat: pel temps, i per l'espai. La revolta esdevindrà aleshores la pedra angular del subjecte: no sols respecte a la tradició familiar sinó també respecte a l'espai. A *Les veus de la família* s'inicia una fugida que el personatge de John Coetzee a *Temps d'estiu* (2010) ha explicat en els termes següents: «Però, a la pràctica, quin futur tinc en aquest país on no he encaixat mai? Potser hauria estat millor tallar del tot. Alliberar-te d'allò que estimes i confiar que la ferida es curi» (2010: 129).

Faré un incís per apuntar que els personatges de les novel·les d'Ignasi Mora sempre estan fugint, intentant, com diu Blanchot, desprendre's de la seua pròpia ombra. Qui millor representa aquesta fugida és l'autor del testament de "*Finale*" (1990). Aquest personatge, després de preguntar-se «a sant de què vaig venir a viure en aquesta capital

12. La ciutat es viurà d'una forma molt diferent a la prevista: «Sense la pèrdua de la veu, m'hauria fet botiguer o potser oficinista d'un d'aquests bancs que han acabat ocupant els millors locals del centre de Gandia» (1992: 11). Aquest fragment mostra el caràcter retrospectiu del relat i el seu lligam amb el discurs autobiogràfic. La mudesa, per altra banda, serà una via per a escoltar i representar altres veus i altres vides. Una bona metàfora de la figura de l'escriptor que apareixerà en *Un corrent interminable*, per exemple. Carlos Castilla del Pino ha explicat la reacció del personatge: «como el niño en su momento, no hay otra posibilidad de eludir la herida narcisista que supone la inadecuación ante la realidad sino mediante el repliegue al espacio de íntimo en el que delira a placer. El delirio es aquella "realidad" en la que el sujeto obtiene una gratificación narcisística, y lo precisa como forma de protegerse de la realidad» (1996: 29).

13. El text també potencia altres lectures. Es podria interpretar com una novel·la històrica, i ho és, i també com un relat testimonial sobre la metamorfosi inesperada d'una ciutat: «Quan la iaia comentava que "les coses ja no fan olor, ni tampoc els carrers. Tot és tan net, tan esterilitzat, que es diria que tot s'ha convertit en una espècie de clínica", aleshores nosaltres ho comprovàvem sobre el terreny» (1992: 80).

de província?», reflexiona sobre l'efecte que produeix viure a una ciutat: «des del primer dia que vinguérem a instal·lar-nos ací, estàvem definitivament derrotats. I, sens dubte, l'únic que desitjàvem era córrer al nostre pis, com si diguérem amagar-nos del món a sota del llit del nostre pis» (1990: 50). D'aquesta capital de província partirà cap al sud, fins a instal·lar-se *ad aeternum*, segons ens fa saber l'editor en «L'advertiment al lector», a la Vall de Gallinera. També Mela, a la novel·la homònima (1997), intenta escapar del món tancat de Benitalp, però abans d'anar-se'n per sempre paga en excés la infidelitat d'una tornada. I Dani, el personatge de *Maig* (2006), constata la llibertat que genera l'anonimat de València enfront del panòptic de Gandia. El flux de *Les veus de la família* s'ha convertit en una cadena (2006: 47-48):

M'agrada sentir-me un més pels carrers de València. O siga que no et conega ningú. A Gandia no pots fer un pas sense que et detecte algun conegut. Encara que t'amagues en el racó més amagat de tots. En tots els cantons et troben, si no és ton pare o ta tia, és un amic o una amiga de ton pare o de ta tia, si no és un cosí o una cosina, és l'amic o l'amiga del cosí o de la cosina, sempre algú en definitiva. És com un camp de concentració o una presó: mai no deixes de tindre uns ulls vigilants clavats en el bescoll [...] A València en canvi, ni et miren. La gent passava per davant meu com si passara per davant d'un gos.

Per no esmentar el nom de tots els personatges que desapareixen a *Un corrent interminable* (2000). I, finalment, Fermí Martí, el personatge d'*Ulisses II* (2008), perdre la memòria de l'espai i totes les memòries en plena mar. Aquesta pèrdua resultarà un alliberament: «si pierdo la memoria, qué pureza», que deia Pere Gimferrer.¹⁴ El subjecte sense cartes de navegació i sense l'àncora del passat pot iniciar un nou viatge: «un vent lleuger i fresc, que fa decantar-se l'Ulisses II en una direcció, tot i que encara erràtica. Potser a poc a poc prendran el rumb adequat» (2008: 183-184). Abandonar també la memòria.

3. LES VEUS DE LA CIUTAT: LA MEMÒRIA ÍNTIMA DE L'ESPAI

Després d'aquesta acotació, que ens ha permés comprovar com el tema de la fugida travessa i articula les novel·les d'Ignasi Mora, analitzaré com aquesta isotopia quan va associada a la memòria de l'espai construeix el subjecte «autobiogràfic» des

14. El primer vers del poema «Una sola nota musical para Hölderlin» (*Arde el mar*, 1966).

de la mancança. El banc de proves seran dos llibres, també de difícil classificació, que combaten la divisió entre ficció i realitat, encara que no presenten el grau d'indeterminació de *Les veus de la família*. El primer, amb el seu títol, *Les veus de la ciutat* (1999), està indicant una relació amb les veus anteriors, i potser amb el seu mateix model constructiu, però un element paratextual, una «Nota de l'autor» (1999: 107), marca les diferències i proposa una altra pauta de lectura:

En l'època que vaig escriure la primera versió d'aquest llibre —l'estiu de 1986—, ja m'obsessionava l'oblit definitiu a què estan destinades totes les veus. Per això vaig recollir un munt d'anècdotes de la meua ciutat natal, Gandia, i en vaig construir un cor de veus que conservarà la memòria imaginada del meu espai immediat en l'últim segle.

És, doncs, un llibre de narracions que guarda la memòria gràcies a la ficció. Totes les seues històries, contades en primera persona, estan situades en la mateixa ciutat, encara que en diferents moments del segle xx. Aquest «cor de veus», amb la tècnica pròpia dels relats mínims i dels monòlegs, va teixint la memòria íntima de Gandia, la dels seus habitants: desigs, penes, alegries, malsons, etc., la d'uns instants de la vida dels que van ser i ja no hi són. Si a *Les veus de la família* teníem una única mirada, una sola veu i un mateix registre, com correspon a un relat autodiegètic, ara cada una de les veus del cor es modula de forma diferent. La llengua desplega la seua riquesa a través d'un ventall de registres i d'adequacions pragmàtiques que permeten identificar i recordar la història de cada personatge. *Les veus de la ciutat* es presenta com un llibre de memòries, testimonial, però no des de l'estil forense que pot arribar a igualar totes les històries per la utilització dels mateixos recursos retòrics, sinó des de la memòria clara de cadascun dels personatges, des de la polifonia que conforma el text. En aquest sentit, és també una investigació, un exercici literari de microhistòria sobre la ciutat de Gandia.

Si, com consta a la nota preliminar, Ignasi Mora, per l'estiu de 1986, amb trenta-tres anys, ja estava obsessionat per «l'oblit definitiu a què estan destinades totes les veus», al cap de tretze anys, als quaranta-sis de l'autor, quan cedisca «a la temptació d'escoltar de nou aquelles veus de la meua ciutat imaginada» trobarà que algunes no ressonen amb el mateix eco d'abans i que altres, alguna de ben propera, sonen amb molta força. És el cas de la primera narració, que du data de setembre de 1986, i que no figurava en l'edició anterior.¹⁵ La primera veu d'aquesta crònica és la d'un xiquet

15. Vegeu la nota 2.

que crida i plora perquè s'ha quedat tancat dins la botiga d'ultramarins de son pare. Les relacions autotextuals, amb les seues isotopies, figuratives i temàtiques, atorguen cohesió a l'obra narrativa de Mora (Greimas & Courtés 1990: 230). De fet, són claus de lectura. En aquest cas, un element figuratiu, la botiga, cronotop de *Les veus de la família* (1992), que, a més, portava associada la història d'un enfrontament entre pare i fill, reapareix en un nou llibre. El xiquet que abans mirava l'activitat de la botiga des de la distància privilegiada d'una claraboia, que intentava escapar d'aquell món clos, ara es pensa l'amo de la botiga. Tanmateix, segons avança la història, descobrim, com en un conte de terror, que és tot el contrari. La botiga l'ha subjugat, l'ha tancat entre les seues parets i ningú podrà traure'l-ne. L'ordre que imposava la presència de la figura paterna generava un distanciament que, de forma paradoxal, protegia el fill d'aquell món. En desaparèixer el pare el món de la botiga s'ha apoderat del xiquet. Les mateixes isotopies, figurativa i temàtica, construeixen una perspectiva nova que capgirarà la lectura. La mort del pare revelarà el desemparament del fill i mostrarà la fragilitat del material amb el qual fabrica la seua esperança i les seues seguretats (1999: 9-II).

El pare se n'ha anat. Jo jugue en la botiga amb el tren elèctric del pare [...]. Hui no hi ha dones, les dones també se n'han anat. Tota la botiga és meua, tota meua. He tocat els cigrons i n'ha eixit la polseta. El pare no em deixa mai que els toque, diu que les dones no els volen palpats. [...]

Però ara em fa por estar ací. ¿No vindrà ningú a per mi? Ploraré si no ve ningú a per mi! Que vinga qui vulga però que vinga algú. I millor si ve el pare. Encara que el pare se n'ha anat de viatge al cel, i diuen que ja no vindrà mai més, però ell sí que vindrà, tots els que se'n van de viatge tornen, jo els he vist que tornaven, i ell també tornarà, segur que tornarà.

La descripció de l'espai, la figuració de la botiga, estableix una relació autotextual que remet directament a l'obra anterior. En aquest sentit funciona como una citació, com una particular *mise en abyme*, que possibilita, com he apuntat, l'actualització d'altres significats. L'espai de la botiga és com la paraula ambivalent en el discurs que estudia Bakhtín, aquella que sempre hi recorda els valors i les obres on ha aparegut. Però les relacions autotextuals no s'escoten amb les isotopies. Podem comprovar com la ironia és un recurs molt efectiu per a plegar el text sobre si mateix, ja que permet comentar i valorar amb un cert distanciament temes que afecten l'obra. Així, una de les veus, datada pel juliol de 1913, és la d'un home gran amb vel·leïtats poètiques que reflexiona sobre la vida, sobre els moments decisius, sobre la possibilitat d'haver estat escriptor: «A mi m'hauria agradat ser novel·lista, perquè també tinc prou d'afició a la literatura. M'hauria agradat ser un Blasco Ibáñez, per exemple. Ara, ¿de què hauria

d'haver escrit, de Gandia? ¿I què es podria contar de Gandia?» (1999: 84). El dard assoleix el tema de l'obra que estem llegint i fa diana en l'autor mateix. Les relacions autotextuals en el cas de la narrativa d'Ignasi Mora són una estratègia molt efectiva per a subvertir les distincions entre gèneres i per a desfer els límits entre ficció i realitat.

4. UN CORRENT INTERMINABLE: L'AUTOFICCIÓ

Amb *Un corrent interminable* (2000) entrariem, en principi, en el territori de l'autoficció, aquest camp intermedi entre la ficció i l'autobiografia que ha fet tanta fortuna en els últims anys. A hores d'ara, un relat que apel·le a la unitat del subjecte a partir del nom propi, seguint els principis del discurs autobiogràfic clàssic, pot resultar inviable o anacrònic. Per tant, juntament amb les teories del pacte autobiogràfic, n'han anat apareixent altres que ens ajuden a interpretar unes obres que difícilment es deixen classificar en categories i gèneres estancs i, sobretot, en una concepció del llenguatge referencialista o essencialista. Des de dues d'aquestes teories llegirem *Un corrent interminable*, un text impossible d'explicar seguint els models canònics dels diaris o de l'autobiografia. La primera és la proposta de Paul de Man (1984) d'analitzar l'autobiografia, el procés d'identitat, en termes retòrics, concretament des de la prosopopeia. El jo seria el resultat d'una narració, de conferir una màscara o un rostre. La segona proposta és la de Vincent Colonna (2004). La concepció de l'«affabulation de soi»¹⁶ implica una pràctica literària que no es limita a l'autoficció biogràfica, sinó que comprén la fantàstica, l'especular i la intrusiva. De fet, podríem llegir *Les veus de la família* com una autoficció fantàstica, mentre que *Un corrent interminable* convocaria tots els registres de l'autoficció, encara que potencie l'autoficció especular, aquella que es basa «sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre» (2004: 119).

La «Nota preliminar» —un element paratextual que en els relats autobiogràfics serveix d'atestació— d'*Un corrent interminable* ens porta a l'autoficció, a la reflexivitat, a la «monstration de l'acte créatif qui l'a fait naître» (Colonna 2004: 132). És de nou un plegament del text sobre si mateix, encara que en aquesta ocasió molt més profund perquè arriba a mostrar com es forma «l'escriptor», les grans línies que travessaran la

16. Colonna (2004) traça la genealogia d'aquest art literari que es remuntaria al segle II dC amb l'escriptor siríà Lluç de Samòsata i que es manifesta en obres tan diferents com les de Dante, Rousseau, Balzac o Henry Miller.

seua obra i, fins i tot, gosa revelar els orígens de l'escriptura. Interpretar els núvols que passen podria ser l'origen de la fabulació, però no és l'únic o no és motiu suficient. Hi ha una veu de la família que interroga, que no s'accontenta amb una única resposta. També hi ha un camí iniciàtic: el mateix que el protagonista de *Les veus de la família* es feia cada dia anant i tornant de l'escola. Amb ell començava aquest treball, llançant la hipòtesi que aquest trajecte estava vinculat a la creació d'una determinada sensibilitat i d'una capacitat de fabular (2000: 7).

El iaio, que em duia i m'arreglava de l'escola cada dia, em feia observar el núvols i em demanava què hi veia.

—Uns guerrers que van galopant darrere els soldats enemics que fugen —podia respondre jo, un dia de ponent en què els nuvolets navegaven cap a la mar.

—I què més? —continuava preguntant ell.

—Unes mans que juguen amb el fang i fan figuretes de betlem —aclaria jo, un dia que els núvols s'esfilagarsaven i tendien a fer composicions interminables.

—I què més? —insistia sempre el iaio.

—El senyor Lledó que fa cara de pocs amics perquè encara no ha entrat cap client a la seua botiga i... —com més tard es verificava en la realitat.

Aleshores, doncs, ja anava aprenent com havia d'escriure aquest pretès diari de ficcions de l'any 1999.

En *Un corrent interminable* la isotopia temàtica de la fugida o de l'abandonament es reforça des d'altres àmbits textuais. En primer lloc, des del mateix gènere. En triar el diari com a model literari s'està intentant recuperar els dies que passen a través de la seua escriptura. És una temptativa de viure dues vegades, un conat, perquè, com apunta Maurice Blanchot, «un escriu per salvar els dies, però confia la seua salvació a l'escriptura que altera el dia» (1996: 51). L'altre element que intensificarà aquesta isotopia és estructural i temàtic alhora. Hi ha una història, un record, que obri el diari i que anirà jalonant el llibre: el casament d'Emília, la fadrina.¹⁷ Aquesta és una pèrdua sentimental i física per al xiquet, protagonista i narrador de la història, que en cadascuna de les entrades del diari rep un tractament diferent, són variacions sobre un mateix tema. La presència cíclica d'aquest record cobra el seu sentit a la darrera anotació, quan el subjecte, des del present, dissol aquesta història particular, que quasi esdevé anecdòtica, en un continu, en una història general que té un començament, però no un final: «La mare va fer un crit, s'alçà com va poder i em va dur estirant-me

17. Hi ha quatre entrades, una per a cada estació de l'any: 26 de desembre de 1998, dissabte; 27 de març de 1999, dijous; 29 de juny de 1999, dimarts; i 23 de setembre de 1999, dijous.

de la mà a l'habitació d'Emília, on vaig continuar així l'irremeiable camí de l'abandó permanent» (2000: 110). La separació primera de la mare és l'origen de la manca que articula el relat dels dies. En l'entrada més «autobiogràfica» del diari de ficcions trobarem aquesta mateixa isotopia temàtica. L'anotació és important perquè mostra fins a quin punt la memòria de l'espai i la construcció del subjecte, ara «autobiogràfic», estan interrelacionades, o, també, fins a quin punt la figuració de l'espai és l'escriptura del subjecte, el seu retrat. La citació és una mica llarga (2000: 138-139), però és imprescindible per a veure com es desenvolupa aquest procés a través de les figuracions de l'infern, del purgatori i del cel.

6 de desembre, dilluns

La mare era la meua esperança, mentre la nit tardoral anava filtrant-se en el menjador de casa. La tia Aurèlia no volia encendre cap llum: l'estalvi era un hàbit en aquells anys quan no feia encara tant de la guerra civil. La foscor només la pal·liava el dial de la ràdio i el braser de carbó si la tia el reviscolava. De fora ens arribaven les quatre llums escasses del carrer i les llumades de la ferreria d'enfront. Aquelles soldadures guspirejants es projectaven en la paret del menjador i m'anguniejavem com si foren les resplendors tètriques de l'infern. La resta eren ombres i l'espera anhelant de la mare.

[...]

El temps era com un tros de carn dura, interminable. Ara creuava el carrer un camionet, més tard una bicicleta, després potser una moto o un cotxe, i entremig alguna persona o res ni ningú. [...]. Les soldadures de la ferreria no paraven mai d'esguitar de guspites les ombres del menjador [...], però allò que em feia patir de debò era l'inabastable prolongació de les hores, fins al punt de fer-me pensar que a la mare li hauria passat alguna cosa o que el temps de sobte ja no era el temps, sinó allò que el confessor deia l'eternitat, encara que tinguera lloc davant la mateixa finestra del menjador.

Al purgatori, representat per la finestra, l'espai liminar en el qual se situa el xiquet intentant allunyar-se de les ombres i de les flames de l'infern, es viu amb l'esperança de veure la llum (2000: 139).

Però la mare confirmava sempre que les coses bones també acaben per arribar. Quan la veia al cantó del carrer i m'alçava la mà perquè sabia que l'esperava abocat a la finestra, se m'oblidaven totes aquelles hores angoixants que havia hagut de patir [...]. I de seguida la mare encenia els llums del menjador.

Tocar mare és salvar-se: «Després m'abraçava i jo sentia l'olor de cafè de la seua boca i el perfum del seu cos com la riba d'un altre món on no hi havia ni soledat, ni dolor, ni mort» (2000: 139). El relat retrospectiu d'aquells primers abandonaments i del goig de la tornada expressat en aquestes figuracions espacials cobra un significat

nou en llegir l'última frase de l'entrada del dia 6 de desembre «Avui la mare ha mort». No és necessari dir res més. El lector ja sap què significa i entén ara el passat de la primera frase: «La mare era la meua esperança».

M'he centrat en les figuracions espacials de la infància pel seu caràcter mític, perquè, com diu el personatge de *Les veus de la família*, «amb aquell món que es desenvolupava al teu davant, tu hi estaves involucrat fins el moll dels ossos» (1992: 39). La consciència retrospectiva d'unió, de protecció i de plenitud que tindran aquests anys no és tant el contrapunt al present, la tematització del tòpic de la infància com a *hortus conclusus*, com l'origen d'un relat sobre la pèrdua i/o sobre l'abandó. El temps transformarà l'espai i clourà una edat. Hi haurà una doble clausura. En aquest sentit la figuració espacial de la infància es pot interpretar com un biografema que, com indica François Dosse, «es presenta en relació estreta amb la desaparició, amb la mort; remet a una forma d'art de la memòria, a un *memento mori*, a una possible evocació de l'altre que ja no és» (2007: 307). Aquest vincle original, que identifica alguns dels personatges d'Ignasi Mora, generarà després els trets que en part els caracteritzaran posteriorment: el sentiment d'exili, la inadaptació i la pulsio de la fugida. El subjecte «autobiogràfic» es construirà des de la mancança, però la mediació narrativa li atorgarà cohesió a una història que, com la vida, no deixa de fer-se i desfer-se. La història, com recorda H. Arendt, revela el significat d'allò que d'altra forma seguiria sent una seqüència insuportable de mers esdeveniments. Un temps i un espai clausurats mesuraran tots els altres temps i tots els altres espais.

ANTÒNIA CABANILLES
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALONSO, V. (2000) «Ignasi Mora: realitat i ficció», *Caràcters*, II, p. 13.
 ANDERSON, B. (2005) *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*, València, Universitat de València. [1983, 1a ed.]
 ARENDT, H. (2001) *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa. [1968, 1a ed.]
 BAJTÍN, M. (1989) «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica», dins *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

- BLANCHOT, M. (1996) «El diario íntimo y el relato», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 47-55. [1959, 1a ed.]
- BARTHES, R. (1970) «El efecto de realidad», dins *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 95-101. [1968, 1a ed.]
- CABANILLES, A. (1989) *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, València, Universitat de València. [Anejo Millars]
- (2000) «Poéticas de la autobiografía» dins J. Romera (ed.), *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1996) «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 15-31.
- COETZEE, J. M. (2010) *Temps d'estiu*, Barcelona, Edicions 62.
- CERNUDA, L. (1993) *Poesía completa*, Madrid, Siruela.
- COLONNA, V. (2004) *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- DE MAN, P. (1984) «Autobiography as De-facement» dins *The Rethoric of Romanticism*, Nova York, Columbia University Press.
- DOSSE, F. (2007) *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana.
- ELIAS, N. (1990) *La sociedad de los individuos: ensayos*, Barcelona, Península.
- GARCIA FRASQUET, G. (1988) *Catàleg de la premsa comarcal. La Safor (1880-1982)*, Gandia, CEIC Alfons el Vell.
- GIL DE BIEDMA, J. (1982) *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. (1990) *Semiòtica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- LEJEUNE, P. (1973) «Le pacte autobiographique», *Poétique*, 14.
- (1994) *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, Madrid, Megaluz-Endymion.
- MORA, I. (amb J. Piera i J. M. Monjo) (1986) *Les Quatre Estacions*, València, Eliseu Climent.
- (1986) *Jo, Gandia*, Gandia, Ajuntament de Gandia.
- (1988) *Josep Camarena i l'ocàs del món rural (Viatge a la Safor)*, Gandia, CEIC Alfons el Vell.
- (1990) «Finale», València, Eliseu Climent.
- (1992) *Les veus de la família*, Barcelona, Columna.
- (1997) *Mela*, Barcelona, Edicions 62.
- (1999) *Les veus de la ciutat*, Barcelona, Edicions 62.

- (2000) *Un corrent interminable*, Barcelona, Destino.
- (2006) *Maig*, Palma (Mallorca), Moll.
- (2008) *Ulisses II*, Palma (Mallorca), Moll.
- (en premsa) *Joan Climent. Un valencià del segle XX*.
- SAID, E. (1990) *Orientalismo*, Madrid, Libertaris/Prodhufi, S.A. [1978, 1a ed.]
- SAUSSURE, F. de (1973) *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada.
- SCHAEFFER, J. M. (1988) «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica», dins M. A. Garrido (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 155-179.