

Claude Simon i Joan F. Mira: dos tramvies, dues memòries¹

Sergi Serra Adsuara
Universitat Jaume I

Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association a un "sujet" dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est à dire, la matrice des relations objectives entre les différentes stations. (Bourdieu, 71)

1. Claude Simon i Joan F. Mira: unes semblances introductòries

Dins de l'àmbit de les lletres catalanes, Joan F. Mira ha desplegat una obra polifacètica que abasta des del terreny de l'antropologia fins a l'assagisme periodístic passant per la tasca acadèmica d'hel·lenista; la novel·la i les elogiades traduccions de clàssics universals com són la *Divina Comèdia*, els *Evangelis* i l'*Odissea*.

Quant a la tasca de transvasament entre llengües, però, han quedat més desateses altres traduccions com ara les narracions *Efectes personals*, *El germanista* i *Final felix* de Francesca Duranti; *Les pedres del volcà* d'Erri de Luca; *Nocturn a l'Índia* d'Antonio Tabucchi i *El tramvia* de Claude Simon. En parlar de les seues traduccions de novel·les contemporànies, Mira ressalta especialment *El tramvia* per la seua prosa "tan ben filada i perfilada, tan plena de subordinades, amb un llenguatge tan dúctil i ondulant, que traduir-ho té molta gràcia" (Pons i Tortella, 331).

Aquesta lloança va més enllà d'unes determinades declaracions si atenem la connivència intertextual que Mira estableix amb l'obra de Simon quan publicà el primer dels dos volums que apleguen les seues memòries: *El tramvia groc* (2013) i *Tots els camins* (2020). Amb la traducció l'any 2002 de la darrera obra que publicà l'escriptor francès, Mira va col·laborar en el transvasament al català de part de l'obra de Simon, que havia començat a traduir-s'hi el 1986 –aprofitant els efectes editorials de la concessió del Premi Nobel l'any anterior– amb *El Palace* (1986) i seguint amb *Les geòrgiques* (1989b) i *L'acàcia* (1989a, 1991), els quatre textos que fins ara s'hi han traduït del consagrat membre del *nouveau roman*².

A banda de la picada d'ull del paratext, els primers viatges del nen Joan amb el tramvia que dona nom i color a les seues memòries se superposen al que veia trenta anys abans el xiquet Claude quan pujava en un tramvia pràcticament idèntic. El primer guaitava la València dels anys foscos de la primera postguerra espanyola i el segon fitava el Perpinyà dels anys immediatament posteriors a la desfeta de la Primera Guerra Mundial, on son pare va morir al front. Per encetar sengles relats, ambdós evoquen certs objectes de la cabina del tramviere, tot coincidint tant en la precisió amb què visualitzen els referents observats com en el costum estilístic de fer servir exhaustivament la descripció. Els vaivens a què els duen els trajectes que van de la memòria a la literatura en fan la resta:

¹ Aquest treball s'emmarca en el projecte d'investigació "Análisis crítico de las estrategias narrativas con aplicación preferente al ámbito sociocultural valenciano contemporáneo" (UJIB-21-22).

² Indiquem els anys de publicació de les traduccions al català d'aquestes tres novel·les, traduïdes respectivament per Jaume Fuster, Víctor Compta i Xavier Lloveras.

En el tramvia de Simon, com en el meu, el pom de la maneta del conductor “no conservava del seu vernís inicial més que una resta marronosa, amb la fusta ja nua ja feia molt de temps, grisenca, fins i tot amb crostes de brutícia, i el conductor es mantenia dret davant de l’espècie de columna de secció oval al capdamunt de la qual es trobava aquest sumari quadre de comandament”. (Mira 2013, 67)

Partint d’aquestes coincidències biogràfiques, volem examinar el *tramvia* de cadascun dels autors per tal de discernir com participen de certs constituents estètics com ara la proximitat descriptiva, l’arrelament a un territori viscut, el remor d’elegia que traspuen els textos, el gust per la digressió, la prosa hipotàctica i el caràcter autobiogràfic.

Paral·lelament, les diferents singularitats del gènere a què s’acullen cada una de les dues obres ens permeten reflexionar sobre les interseccions i els contrastos que la novel·la autobiogràfica, per una banda, i les memòries/autobiografia, per una altra, plantegen al lector en una època en què l’anomenada literatura del jo, especialment la narrativa, ha anat fent ben elàstiques les costures que antigament constrenyien les fronteres clàssiques entre els subgèneres.

De fet, el relat autobiogràfic té en consideració dos factors a partir dels quals es presenta al públic: l’assumpció per part de l’autor d’un cert compromís de veracitat amb els lectors i una elaboració lingüística que els sedueca. El pes específic d’aquests dos ingredients ha anat augmentant o reduint la seua vàlua atenent les modulacions que aquests subgèneres han experimentat al llarg del temps. Tan sols cal recordar com al segle XIX la noció positivista de l’autobiografia maldava per aportar dades factuais que sustentaren l’objectivitat del contingut exposat, fent del principi de legitimitat de la informació aportada la divisa del gènere. Tanmateix, si la considerem en l’esfera canònica de la literatura, l’autobiografia ha d’aportar quelcom de diferent respecte a altres gèneres purament referencials i aliens al camp literari, com ara la biografia històrica. Aquesta voluntat de tensió estilística implica que l’escriptura del jo camine cap a la literatura del jo, valor que ubica el gènere en una cruïlla on coincideixen la història, la filosofia i la literatura (Salvador 2002).

El caràcter mestís de l’autobiografia es confirma si, a més, convenim que construeix un jo a través d’ordir un discurs que acaba per oferir una estructura lògica a uns fets del passat que, en la seua fragmentació primigènia, mancaven d’un eix que els articulava coherentment. A diferència del que defensava Lejeune, l’autobiografia no pot corroborar el pacte de veracitat només amb el segell d’un nom propi quan l’antropònim de qui signa el llibre coincideix amb el subjecte protagonista del relat, argument que en garantiria el valor estrictament referencial de manera equivalent als discursos científics i històrics (Rodríguez). Més bé, el gènere de les memòries fluctua en una franja de gradació entre discursos que abracen des d’una tradició que legitima l’absoluta veridicitat dels textos per la correferencialitat entre autor, enunciator i heroi del relat fins a l’argument, gens menyspreable, de considerar la vàlida autobiogràfica de determinades obres de ficció a pesar que l’autor hi evite l’autoreferencialitat, tot ocultant, entre altres informacions biogràfiques, el seu nom propi.

Quant a aquest caràcter fluctuant que opera entre la narració literària i la identitat, no ens sembla sobrer recordar que els autors del *nouveau roman*, en què s’inscrigué Claude Simon, eviten fer servir els noms propis per designar els protagonistes de les seues novel·les alhora que en reivindiquen el caràcter biogràfic. No obstant les prevencions amb què hem d’acceptar sovint les declaracions dels autors, segons Simon: “Des de *La hierba* (1958), mis novelas están cada vez más basadas en mi propia vida y requieren muy poca ficción. En la última etapa, ninguna en absoluto.” (Eyle, 1788).

Aquest article vol identificar algunes de les claus estilístiques tant d'*El tramvia* de Claude Simon com d'*El tramvia groc* de Joan F. Mira per tal d'establir una comparativa entre dos formats genèrics. Així, doncs, abordarem, per una banda, la novel·lística de ficció que abeuca de fets autobiogràfics i, per una altra, l'autobiografia que es confecciona a través d'un discurs que regira en la memòria per elaborar els records que n'articulen la narració.

2. *El tramvia* de Claude Simon

El tramvia (2002) fou l'última obra publicada per Claude Simon (1913-2005), autor inscrit en el primer cens del *nouveau roman* on també destacaren d'antuvi Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor i Marguerite Duras. Aquest moviment sorgit a França durant la dècada dels cinquanta del segle passat eixamplà l'esclatxa amb els models narratius tradicionals, cercant noves formes experimentals en la línia de modernització que havien obert els Joyce, Woolf, Faulkner... i també Samuel Beckett, a qui alguns inventaris (revista *Esprit* 7-8, 1958) situen dins del *nouveau roman* per la trilogia narrativa formada per *Molloy* (1951), *Malone Meurt* (1951) i *L'innommable* (1953). Els corrents de transformació artística de les primeres dècades del segle XX units al clima social de postguerra, fermentaren en aquestes dècades centrals del segle XX a fi d'acréixer els plantejaments culturals que rebutjaven les creacions sustentades en una perspectiva plenipotenciària que s'entestava a dibuixar una realitat íntegra, en la qual es mostraven històries comprensibles per a uns lectors que hi buscaven trobar certes que confirmaren la seua confiança en el món burgés.

Paral·lelament a l'esfera literària, l'ambient cinematogràfic també se sacseja amb la irrupció dels joves directors de la *nouvelle vague*, que trenquen amb els esquemes filmics que havien seguit una ortodòxia clàssica en la confecció del relat³. Ateses aquestes inquietuds estètiques, és lògic que les col·laboracions entre els cineastes i els literats francesos es produïren. Alain Resnais, que ja havia realitzat pel·lícules en les quals experimentava amb la temporalitat, dirigeix *Hiroshima mon amour* (1959) a partir del guió de Duras. La cinta s'articula amb imatges que combinen l'estil documental amb la ficció cinematogràfica; i, especialment, es va esquitxant de constants retrospeccions que tenen la funció de reflectir els flaixos de memòria de la protagonista quan recorda un anterior amor, mentre conviu amb un nou amant a Hiroshima. Aquest tractament d'uns records que es van juxtaposant amb el fil central de la trama, sovint sense senyals d'avís als destinataris, esdevindrà un tret compartit tant pels cineastes com pels novel·listes de la nova onada. Una confirmació de la sintonia entre escriptors i cineastes és l'obtenció l'any 1961 del premi de la Nouvelle Vague a Claude Simon per la novel·la *La route de Flandres*; entre altres virtuts, per la manera de recórrer a l'evocació autobiogràfica per tal de reconstruir, malgrat les zones d'ombra, certs episodis de la Segona Guerra Mundial a través de fragments d'informació que naveguen dispersos en la memòria del protagonista.

Tot el conjunt de l'obra de Simon està impregnat d'importants components autobiogràfics. Si ens centrem en les quatre obres que fins ara s'han traduït al català, n'observem aquesta característica. *El Palace* ambienta la Barcelona agitada dels primers mesos de la Guerra Civil, quan el mateix Simon hi arriba per recolzar la República. *Les géorgiques* combina tres fils narratius que es van confonent: les guerres de l'estrenada República Francesa contra les potències europees a finals del XVIII amb la presència

³ L'article "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo" (1948) d'Alexandre Astruc esperonarà les inquietuds dels joves Godard, Rohmer, Chabrol i Truffaut per tal de produir pel·lícules que s'allunyen d'una perspectiva narrativa objectivant per cercar estratègies de rodatge que mostren sense pudor el punt de vista de l'autor.

d'un suposat avantpassat de l'autor; de nou la Guerra Civil Espanyola reflectida semblantment a *l'Homenatge a Catalunya* d'Orwell pel que fa a les interioritats dels sectors esquerrans; i la Segona Guerra Mundial, on Simon va combatre al front en l'anomenada *drôle de guerre*. *L'acàcia* trasllada el viatge amb la seua mare per la França desfeta de la I Guerra Mundial cercant la tomba del pare mort en la batalla.

I, definitivament, tenim *El tramvia*: novel·la autobiogràfica escrita quan l'autor voreja els noranta anys amb què rememora la infantesa a Perpinyà a través de certs trajectes pels quinze quilòmetres que separen el centre urbà de la platja de la capital del Rosselló. Tanmateix, la novel·la trenca dues línies argumentals ja que els records de la infància provenen d'un narrador que també relata l'ingrés hospitalari que està patint. En un estat de vaporosa consciència, els estímuls que hi rep durant l'internament s'entrellacen amb les evocacions dels anys d'infantesa en un present indeterminat per al lector, tot juxtaposant aquests dos nivells temporals sense que cap diferenciació tipogràfica divideisca l'estructura externa del text.

El manteniment del pretèrit imperfecte per a referir-se als dos plans temporals incrementa l'efecte pel qual tant el moment de l'evocació com allò evocat configuren un únic contínuum, que es mostra fragmentàriament. Els valors de simultaneïtat i duració de l'imperfecte aconseguen aquest resultat:

Em semblava que ho veia, tot això, que hi era, que em trobava entre els dos o tres privilegiats autoritzats a quedar-se drets en l'estret habitacle d'uns dos metres per dos a condició de no parlar ni molestar l'home silenciós vestit amb una camisa de franel·la grisa amb coll sense corbata però tancat, amb un vestit fatigat, gris també, el pantaló del qual, consumit, queia damunt d'un parell d'espadenyes amb soles de corda no exactament consumides sinó com bigotudes, esfilagarsades, sobre les quals es mantenia, amb els peus lleugerament separats, personatge quasi mític amb el cigarret apagat, amb una cara impossible, i amb gestos que –almenys als meus ulls d'infant– pareixia que tenien alguna cosa de ritual i sagrat alhora, tant si empenyia amb colpets de palma la maneta de la velocitat, com si s'inclinava per accionar el volant del fre... (Mira 2002, 10-11)

Malgrat el seu estat febril, el narrador rememora escenes de la infantesa amb una precisió nítida. Més que un recurs, la descripció substitueix la narració com a estratègia que fa avançar el text. De fet, els viatges amb el tramvia no encadenen unes accions motivades per cap mòbil amb què sospitar un episodi desenllaç. Els trajectes no tenen cap destí. Llevat de la tímida intriga activada per la malaltia de la mare, la novel·la es desplega a través de minucioses descripcions de tot tipus de realitats. Fins i tot quan al·ludeix a la degeneració física que provocarà la mort de sa mare, evita resseguir un fil que conte l'evolució de la malaltia, per tal de mostrar-ne l'estat amb una prosopografia grotesca que alhora reflecteix la rigidesa superba de la classe alta a la qual pertany la família:

la grava del jardí on cada vesprada instal·laven aquella gandula, o millor aquella mena de poltrona, on jeia no la mamà sinó aquella espècie de mòmia amb cap d'esparver, amb la pell d'un groc de cera, amb el nas en altre temps borbònic que ara s'havia convertit en una cosa com un bec d'ocell de presa i amb una mirada endurida pel sofriment que tenia gairebé un punt de maldat... (Mira 2002, 30)

Amb aquests components, Simon mostra episodis de la seua vida a partir d'un relat autobiogràfic –va quedar orfe als onze anys– amb què l'evocació de la infància li

serveix per recuperar els espais sentimentals i cognitius que van anar constituint el seu jo. Aquesta reconstrucció narrativa permet buscar els orígens de la subjectivitat del personatge; però projectant-ne el caràcter ficcional, que s'estimula per les motivacions personals i literàries del present de l'autobiògraf (Fernández Prieto, 81-101). El format genèric amb què es presenta l'obra implica que l'horitzó d'expectatives del lector no apunte cap a una ingènua equiparació entre les experiències viscudes i el text que les refigura. A més a més, en *El tramvia* es produeix una certa paradoxa. La recuperació que s'efectua de la vida del petit protagonista no es plasma gràcies a construir una figura plena, sinó més bé una entitat que ens trasllada allò observat mentre purament es desplaça pels diferents llocs del poble on té parada el tramvia. L'autor el presenta com una figura fantasmàtica capaç d'haver retingut detalls particularíssims de qualsevol escena on era present, però, en canvi, sembla que els lectors el veuen sempre de gaidó o fins i tot d'esquena. La seua mirada ha escrutat detingudament l'entorn físic i social de Perpinyà; això no obstant, la manera d'ubicar-lo en la narració el fa un personatge enigmàtic, del qual no tenim referències ni per diàlegs ni per interaccions amb altres personatges. Així doncs, la ficció del text no aspira a reconstruir la plenitud d'aquell xiquet mitjançant els diversos vessants d'una personalitat en formació, sinó que es limita a manifestar tangencialment la seua mirada silenciosament atenta.

Sovint aquest esguard testimonial és una lent que treballa com un prismàtic que ens acosta objectes intranscendents, a tot estirar profitosos només en la seua utilitat vulgarment rutinària. L'afició de Simon per la pintura es trasllueix en aquesta fixació pel detallisme formal i el cromatisme, sovint líric, de les realitats percebudes. Ressalta coses desproveïdes d'interès fins i tot per a la mateixa activació de l'anècdota narrativa. En Proust un objecte que es focalitza en la narració està saciat de significat de manera que, per un cantó, pot obrir els camins de la memòria i, per un altre, atorga al portador un estatus en l'escenari social. Així, la descripció proustiana sovint centra l'atenció en objectes, els valors intrínsecs dels quals són acceptats objectivament per la col·lectivitat. Les coses vehiculen uns valors socials que impregnen l'individu al qui acompanyen.

Tot i la seua admiració per Proust, Simon ignora aquest consens sobre el significat que emana de la qualitat de les coses que descriu. Quan focalitza l'atenció en quelcom, hi fa parada per tal de ressaltar el protagonisme d'un objecte menor, tant des del punt de vista del criteri social com del valor irrellevant que té per a l'anècdota narrativa. Segons Bergounioux (9-14), la dramàtica experiència vital de Claude Simon l'hauria abocat a plasmar en la seua obra pàgines completes de descripcions en què una mínima part de matèria física ocupa tot el camp perceptiu, malgrat la menudesa del seu valor intrínsec. Aquesta manera d'actuar demostraria la buidor de sentit que, per a l'escriptor perpinyanès, té la vida.

Si adés anotàvem tant l'afició a la pintura de Claude Simon com les col·laboracions entre els membres de la *nouvelle vague* i el *nouveau roman*, no ens estranyarà que aquests últims foren coneguts amb l'etiqueta de l'*École du regard*. Certament, la fixació de la mirada a fi de descriure certs objectes n'és un tret singular⁴. La minuciositat amb què examinen determinats objectes quotidians provoca un estranyament en el lector, que vol entendre el significat ulterior que puga haver-hi en el detallisme parsimoniós amb què els narradors es detenen en allò que sembla intranscendent, com anotàvem en la

⁴ Un altre apel·latiu que reberen fou el de "chosistes" per la dialèctica establerta entre el jo i els objectes, entre allò objectiu i allò subjectiu. En aquest sentit, tenen afinat amb l'escola filosòfica fenomenològica que desestima la tradició platònica de buscar l'essència dels fenòmens a fi de tornar a les coses mateixes per tal d'atendre els objectes i els esdeveniments del món a partir de l'experiència interna del subjecte en relació amb allò percebut.

citació apuntada adés que descrivia la maneta de conducció que feia servir el tramviare. En són exemples el mateix títol de la novel·la de Simon *Le voyeur* o *Le Palace*, relat atapeït de descripcions que s'acumulen semblantment al tragí d'objectes que van i venen com protagonistes passius d'un decorat teatral. En el fragment següent, l'autor fins i tot opta per descriure allò que ja no hi és, l'espai que s'està requisant l'any 1936 per part de les tropes republicanes per readaptar-lo al nou escenari bèl·lic provoca el record de les coses rutinàries que l'ocupaven en unes escenes que oscil·len entre el caos i l'absurd:

la cambra, doncs, de parets gris Trianon nues, en el centre dels panells de les quals, un rectangle lleugerament més clar indicava el lloc que havia ocupat un d'aquells gravats, també d'estil Trianon, el títol del qual, tradicionalment en francès (L'Escarpolette o La Chemise Enlevée) figura al dessota, en una placa envoltada de garlandes de roses (les mateixes –les mateixes flors, el mateix color– que s'entortolliguen al voltant dels cordons dels gronxadors o tenyeixen el mugró d'una sina), completament buida del seu mobiliari (llit, butaques, cortines, catifes, també del mateix estil estereotipat i cosmopolita, imaginat abans d'una revolució (com si, a més del repòs dels milionaris, els grans hotels no haguessin estat concebuts per tal de ser requisats periòdicament pels governs més o menys provisionals, i les seves banyeres alternativament ocupades pels cossos depilats de riques argentines i els dossiers de la policia) (Simon 1986, 8)

Aquesta tècnica descriptiva facilita el protagonisme de les coses mentre la figura humana queda desatesa, tot ressaltant les formes geomètriques d'allò focalitzat malgrat que s'ignore l'ús pràctic de l'inesperat objecte protagonista. La mirada prismàtica dels narradors torna recurrentment a certes coses que simplement existeixen, desvinculades d'un aparent simbolisme i també de la seua funció humana (de Andrés).

Sense una trama ni uns protagonistes que ocupen el primer pla del relat, és el mateix discurs el component que fonamenta el text. La mirada del xiquet s'ha convertit en memòria i finalment en paraula. Els motius que permeten crear els vincles amb els quals passar del present del narrador hospitalitzat a l'evocació d'una escena del seu món infantil, no els activa cap magdalena sucada amb til·la; ni tampoc cap trobada atzarosa entre alguns personatges que siga l'excusa útil d'una nova porta oberta al record. Més bé, l'engalzat que hi connecta els records sembla nàixer de la mateixa substància lingüística, les temptatives del procés d'escriptura van ordint un laberint de relacions semàntiques i sintàctiques que provoca l'aparició de nous referents per una mena de contagi escriptural. La memòria es textualitza i, ensems, una nova paraula inscrita es converteix en un nou ull del qual brota un altre detall evocat, ja siga a través de constants comparacions o bé del mateix dubte que concita el mot amb què s'acaba de matisar quelcom. Els viaranys a què condueix la hipotaxi —parèntesis, comparacions, subordinades, incisos...— acaben per reflectir els mecanismes amb què la memòria aflora, constantment ramificant-se:

Sempre vestida de negre inclinant sobre el cos lívid aquella cara impassible i indesxifrable que presentava, inalterada, tant si era per servir a taula com per matar una gallina, no massa magra sinó per dir-ho així acerada, llarga i prima, com si el món sencer fóra per a ella el motiu d'una mena de contínua agressió a la qual reaccionava de manera idèntica, alhora submisa i furibunda, tant si es tractava de canviar els llençols bruts o, com tenia costum de fer, de cremar vives en la gàbia, sobre la llarga flama del forn, les rates capturades, indiferent (o satisfeta?) als seus bots atroços, i fins i tot convidant-nos, a nosaltres, els nens, a

aquest horrible espectacle, com si es tractara d'un acte de desinfecció i alhora de justícia, i anant finalment a tirar les restes calcinades dels dissortats animals al munt del fem de la mateixa manera que hi tirava les peles de patata o els caps de pollastre: era com si la mamà i ella formaren una mena de parella indissociable lligada per un coneixement comú de la desgràcia, una (la mamà) lluitant (però lluitava? —o només esperava que s'acabara tot?, sotmetent-se a les prescripcions dels metges, com per exemple aquelles boletes de carn crua, només per un sentiment del deure o potser per un gust orgullós del martiri?)... lluitant doncs contra la mort, l'altra (la criada) semblant (amb aquella cara estreta i assecada emmarcada pels dos flocs bojós que s'escapaven del seu monyo, amb els ulls lleganyosos, la cara de peix asfixiat, la lleugera coixesa, els eternals vestits negres) a aquell personatge d'un quadre de Breughel (o és de Hyeronimus Bosch?...) armat amb una dalla i travessant a grans gambades un paisatge sembrat de morts, sense edat —almenys als meus ulls— (Mira 2002, 66-67)

El narrador hospitalitzat va superant progressivament l'atordiment febril que patia. Això no obstant, el grau de nitidesa amb què la memòria actuava no s'hi veu afectat per l'increment de lucidesa del convalescent, atès que les reminiscències continuen tenint idèntic nivell de fragmentació i precisió. Així, malgrat la tendència a l'elisió del nom propi habitual en la novel·lística de Simon —tret de marca del *nouveau roman*—, la precisió del relat ajuda a la identificació d'un tramvia concret de la societat perpinyanesa de principis de segle XX. Això no trau que l'autor hi incorpore certs topònims que ubiquen algunes de les escenes de la novel·la, de forma que el text arrela en un context identificable per accentuar l'efecte de realitat. Els noms propis col·laboren a fixar-ne la referencialitat, però l'escriptor francès en transcendeix el localisme. Els topònims als quals recorre aporten un cert color local als motius descrits, però, més enllà d'aquesta funció, enriqueixen l'esquema interpretatiu de l'obra amb altres valors literaris. De fet, l'hospital és un espai asèptic sense noms propis, on la desinfecció i la impersonalització anònima s'imposen. Mentre que, per contrast, els indrets pels quals passa el tramvia, per una banda, evoquen una infantesa que va trobant referents puntuals on ancorar-se, i per una altra, són espais que vehiculen adherències de significat més opaques, que cal interpretar (Laurichesse).

Noms propis com ara *Miraflores*, *Els Aloès*, *Genêt d'or*, *Cours Maintenon*, *Place a Ragots* refereixen edificis, la finca propietat del protagonista, premis literaris, establiments privats, places públiques... a través dels quals Simon mostra sense condescendència la vida social de la decadent classe burgesa i provinciana de la França meridional durant la *Belle Époque* (Laurichesse). Tanmateix, la flaire d'aquella època d'optimisme frívol es veu mutilada per la Gran Guerra. El bulevard del President Wilson és un dels elements que vehiculen aquesta doble significació, denotativa i connotativa, de determinats noms propis. Trobant-se en un dels extrems de l'itinerari que recorre el tramvia, connecta la zona cèntrica amb la platja Mundana, dos pols d'atracció popular en la vida quotidiana de la vila. El que ara volem ressaltar, però, és la funció del topònim que el narrador explicita oposant-lo a l'elisió del nom propi d'un altre segment del mateix bulevard:

el tramvia desapareixia definitivament en aquella prolongació on el bulevard del President Wilson feia un colze i, canviant de nom a partir d'aquell punt, ja no portava sinó el d'una personalitat local. (Mira 2002, 29)

En un dels seus *Moments estel·lars de la humanitat* (267-285), Stefan Zweig exposava com l'any 1919 el president nord-americà George Wilson personificà, per als

europaus fatigats pels quatre anys de guerra, la construcció d'un esperançador nou ordre mundial que superara les ambicions annexionistes dels estats més poderosos d'Europa. Aleshores Wilson encarnava els valors morals de l'humanisme, però finalment cedeix a les pressions de la *realpolitik* i accepta una treva temporal, tot renunciant a una pau duradora. Simon hi destaca el nom d'aquest personatge històric vinculat estretament a les esperances sorgides del dolor d'una guerra on va morir el seu pare. El tramvia desapareix per una cantonada mentre el petit Claude corre infructuosament per encalçar-lo en eixir de l'escola. El tramvia esmunyint-se per l'avinguda dedicada al president americà representa la pèrdua de l'esperança de recuperar un pare també perdut per sempre.

Allà mateix, al bulevard del President Wilson, es reuneixen cada dia els mutilats de guerra, als quals la vídua del soldat caigut en combat anomenarà *homes-tronc* per les amputacions que els han esguerrat el cos quan, com el seu marit, lluitaven al front. Ella els mira amb malícia ja que hi van sobreviure a diferència del seu home. Cal recordar com aquests *homes-tronc* comparteixen desgràcia amb els *gueules cassées*, terme que designava els soldats francesos que havien quedat desfigurats en el rostre durant la guerra del 1914 motiu pel qual eren arraconats a la invisibilitat per una societat que els estigmatitzava. En referir-se als també esguerrats *homes sense cara* de *La mort i la primavera*, Pons Roig (347-349) apunta que aquests personatges roredians, deformats a causa d'un irracional ritual comunitari, il·lustren la teoria estètica d'Adorno segons la qual una funció primordial de les obres d'art és servir la memòria del sofriment que els éssers humans acumulem.

Ni Rodoreda ni Simon busquen el consol dels lectors en les obres citades, més bé coincidint amb l'art radical d'Adorno despullen zones tenebroses de la realitat a fi de burxar-nos enigmàticament, evitant caure en l'efectisme fàcil. La prosopografia dels *homes-tronc* els mostra despietadament grotescos, com també hem vist que ocorre amb la descripció de la mare o la de la criada, físics híbrids que combinen el cos humà amb formes animals i vegetals. En el cas dels *homes-tronc* es desplacen penosament amb unes rudimentàries cadires de rodes que metonímicament designen el cos dels mutilats:

el tramvia alentint a poc a poc la marxa, paral·lela al bulevard Wilson a partir del monument als morts erigit a l'entrada del jardí municipal, pareixia que era, a les tardes (com si hagués un lligam entre el monumental monument i ells), el lloc de trobada d'una mitja dotzena d'aquells cotxets constituïts per una cadira de vímet pintada de negre, emmarcada per dues rodes i arrossegada per una altra, més petita. (Mira 2002, 16)

Simon construeix una narració de base biogràfica en què mostra racons de penombra mentre redueix l'ús dels noms propis a fi d'evitar-ne l'explicitació autobiogràfica. Malgrat això, l'aparició d'alguns topònims —com el bulevard Wilson— té una doble funció: la referencialitat que situa els fets en un espai identificable i la projecció d'unes interpretacions que en desborden el significat directe. Així, certs passatges del text acullen una espessor de sentits que exigeix superar el nivell de lectura purament referencial.

El tramvia és una novel·la de fi de segle i de fi de vida, de vida d'escriptor. El final del relat descriu l'última foto del pare vestit de tennista poques setmanes abans de morir⁵. També la vetlla de la mare:

⁵ El cadàver del pare es descriu en *L'acàcia*: Parmi ceux qui tombèrent dans le combat du 27 août se trouvait un capitaine de quarante ans dont le corps encore chaud dut être abandonné au pied de l'arbre auquel on l'avait adossé. C'était un homme d'assez grande taille, robuste, aux traits réguliers, à la moustache relevée en croc, à la barbe carrée et dont les yeux pâles, couleur de faïence, grands ouverts

“Tan bonica enmig de tantes flors!”... No. Aterradora sense dubte, amb el nas com una fulla de ganivet, la pell acartonada i grisa apegada als ossos de la cara pel sofriment. Però havien tancat el taüt abans d’arribar jo. Hi quedava el perfum pesant de les flors... (Mira 2002, 112-113)

Claude Simon rebla el clau, amb aquesta ironia tràgica, de la diversitat de tons emocionals que ha anat espargint subtilment al llarg de l’obra. Després del temps transcorregut, ara ja no ha d’afanyar-se per agafar el tramvia. Tampoc no es queda en la cabina del *wattman*. Pot semblar que quasi res haja canviat... però quan en baixa al final de l’avinguda, a la vora del jardí familiar dels àloes, al crepuscular setembre:

ningú no recollia les olives caigudes de l’arbre i les polpes esclafades sembraven de taques negres els tres graons de rajola [...] Com si alguna cosa més que l’estiu no acabara d’agonitzar en l’asfixiant immobilitat de l’aire on semblava flotar sempre aquell vel en suspensió que cap alenada d’aire s’enduia, baixant i dipositant-se lentament, cobrint d’un sudari uniforme els llorers tofuts, la gespa cremada pel sol, els lliris marcits i la bassa d’aigua estantissa sota una impalpable capa de cendres, la impalpable i protectora boira de la memòria. (Mira 2002, 113-114)

L’absència de fil narratiu provoca que tampoc no vegem el desenllaç de la mort de la mare ni la mort de Gugoy —el xiquet jueu amic de jocs del protagonista— durant la Segona Guerra Mundial. Després de l’holocaust es posa en dubte si els relats de la mort hi són possibles, expressables. Això no obstant, les constants descripcions d’*El tramvia* fan de l’autor un testimoni que sobreviu a l’experiència de la mort (Alexandre, 77-90).

La memòria octogenària de Claude Simon ha protegit un món que s’enllangueix en la seua morositat estàtica. Com les taques que deixa la fruita pansida quan s’esclafa al terra, la tinta negra fixa amb mots les imatges d’una vida que ja arriba a la seua fi. L’escriptura actua de manera semblant a la memòria, tot recobrint curosament allò viscut o evocadament imaginat, malgrat que les reminiscències ja només ho siguen d’un món que es desfà en un decaïment quasi definitiu.

La constant juxtaposició dels dos nivells narratius, la fragmentarietat amb què el relat s’exposa, la manca d’un eix narratiu que articule la cronologia vital del protagonista, l’envitricollada sintaxi amb què els records es manifesten, el gust obsessiu pel detall, la subtileza lírica en el tractament de les percepcions o el significat figurat de certs noms propis, esdevenen estratègies retòriques que ubiquen el text en el centre del discurs literari. Fet i fet, el relat de vida esdevé el material informe a partir del qual la ficció literària refigura la realitat (Salvador 2015, 57-74). En aquest *tramvia* un narrador ficcional, anònim i enfebrat reconstrueix certes escenes de la seua infantesa. Amb aquesta fórmula evita l’estratègia d’equiparació que els gèneres autobiogràfics efectuen entre autor, narrador i personatge, de manera que la informació biogràfica s’ha convertit en un pretext per confeccionar una complexa novel·la ficcional.

3. *El tramvia groc* de Joan F. Mira

El Tramvia groc i *Tots els camins* són els dos volums de memòries amb els quals desemboca la trajectòria literària de Mira, que, en bona mesura, ha situat les seues obres en uns cronotops que l’autor coneix de primera mà, centrats en el País Valencià de la segona meitat del segle XX. Així ho corroboren títols com ara *El bou de foc* (1974), *Els cucs de seda* (1975), *El desig dels dies* (1981), *Viatge al final del fred* (1983), *Els*

dans le paisible visage ensanglanté fixaient au-dessus d’eux les feuillages déchiquetés par les balles dans lesquels jouait le soleil de l’après-midi d’été. (Simon 1989a, 61)

treballs perduts (1989), *Purgatori* (2003) i *El professor d'història* (2008). Tot i que parlem d'un conjunt de novel·les que transcendeixen el localisme, es tracta d'un model literari que contextualitza els fets en unes específiques coordenades culturals i socials amb les quals demostra un ferm compromís.

Conseqüentment, la designació referencial és un distintiu de l'obra de Mira, que hi menciona constantment elements d'una realitat valenciana que també ha examinat en el seu vessant com a antropòleg⁶ i tant en l'assaig monogràfic com en el periodístic (Serra). Aquest tret es vincula estretament a la recuperació d'una memòria personal i col·lectiva que es converteix en una llavor fecunda de la seua literatura de ficció. Les narracions amb què enceta la seua producció literària entronquen amb l'anomenada novel·la de les arrels (Piquer), una de les línies literàries amb què a partir dels anys setanta del segle passat es recrea la memòria (Esteve), tot configurant els fonaments d'una fecunda literatura autobiogràfica catalana que van ajudar a expandir, des de principis del segle XX, obres pertanyents a diversos gèneres i autors com ara M. Manent, Cambó, Pla, Gaziel, Tísner, Sánchez Cutillas, Piera, Espinàs, Bohigas, etc.

En aquesta línia hi ha *Els cucs de seda* en què per sota de la ficció traspua una intenció memorialística: un jo adult evoca certs episodis de la seua infantesa, quan el petit Quiquet descobreix expectant la vida que l'envolta. Els contes d'aquest recull reconstrueixen imaginàriament el jo infantil ja inexistent però que “habita como un fantasma la memòria del adulto”, de manera que connecta amb els orígens de la subjectivitat gràcies a cercar l'ambient físic i afectiu en què “aprendimos a nombrar(nos) y a decir yo para conjurar la imagen fragmentaria en el espejo” (Fernández Prieto, 85).

La narrativa de Mira mai no s'ha caracteritzat per una imaginació llampant, sinó per l'elaboració meditada d'una matèria primera que prové d'un entorn vital amb què s'identifica. Així ho explicita esquitxant *El tramvia groc* de citacions de la seua narrativa⁷, en una operació d'intertextualitat restringida que, dins de l'autobiografia, hi té la funció indirecta de passar revista a la seua obra literària:

i algun d'aquells recorreguts matinals pogué ser com el que vaig descriure vint-i-cinc anys després, un episodi de la meua novel·la primerenca *El bou de foc*, on es barregen records claríssims amb un punt d'invenció no del tot encertada, no gens forçada en les imatges i visions però sí una miqueta, potser, en el llenguatge dels dos escolars (Mira 2013, 54)

Ho vaig explicar, només amb un mínim d'invenció i transformat a penes en literatura elemental i descriptiva, en una de les escenes o històries breus del volum *Els cucs de seda*, la meua primera obra narrativa, obra amb molta memòria i un punt d'ingenuïtat. (Mira 2013, 103)

Així, doncs, l'autor valencià enceta la seua trajectòria narrativa amb la remembrança de la infantesa i l'adolescència amb *El bou de foc* i *Els cucs de seda*; i la conclou amb els dos volums autobiogràfics *El tramvia groc* i *Tots els camins*. El primer evoca els seus primers anys de vida fins a la commoció que li provocà la mort del pare; el segon, l'entrada al noviciat d'Iratxe, l'estada educativa a Roma i, finalment, la tornada a València on viu els últims anys del franquisme. Es tracta d'un retorn a les arrels

⁶ *El cercle màgic* (2018) és una àmplia compilació de treballs d'antropologia social de l'autor, editat per Beatriz Santamarina & Teresa Vicente.

⁷ A la manera de Nabokov en *Speak, memory*, opta per ser fidel a la versió original quan insereix determinats passatges de la seua novel·lística en *El tramvia groc*.

personals i comunitàries que tanca un cercle literari estretament lligat a la memòria. Ara bé, el moment vital en què escriu cadascuna d'aquestes obres implica una òptica distinta i, per tant, una diferent tria dels gèneres. Malgrat que actualment veiem que la voracitat del mercat editorial apressa fins i tot famosos imberbes a comercialitzar autobiografies insubstancials, parlem d'un gènere que reclama una trajectòria personal i pública dilatada.

Quaranta anys després d'haver publicat els primers textos, Mira farà la vista enrere ja no per ficcionalitzar passatges del xiquet que fou, sinó per reconstruir la seua biografia. Amb *El tramvia groc* no hi haurà filtres convencionals de ficció entre l'autor i l'heroi, sinó que la il·lusió de referencialitat esdevindrà màxima atès que l'autor, el narrador i el protagonista es presenten sota una única entitat. Aquesta característica intrínseca del gènere afavoreix un pacte autobiogràfic segons el qual l'autobiògraf configura amb honestedat els fets que relata mentre que el lector baixa la guàrdia de la credulitat a fi d'acceptar que la informació que se li ofereix l'acosta a la verdadera identitat de l'escriptor.

Si en examinar *El tramvia* de Claude Simon hem observat un flux discursiu totalment continu, tan sols segmentat per la separació que efectuen els paràgrafs, Mira organitza el seu *tramvia* amb una divisió de deu capítols cadascun dels quals aborda principalment un nucli temàtic (la València urbana, el territori de l'horta, el funcionament de la granja, l'estructura familiar, el contrast amb Castella...). Aquests capítols estan emmarcats per unes paraules prologals i una coda. Amb aquesta distribució ofereix un text canònicament ordenat a fi que la mateixa estructura faça accessible el contingut. L'excurs final explica el caliu espiritual que li proporcionà la fe religiosa en un període de trastorn emocional causat per la mort del pare, alhora que té la funció d'avançar els continguts de *Tots els camins*. Al paratext preliminar defensa la potència de la memòria ja que, malgrat la seua inestable fragilitat, "és l'últim fonament de l'escriptura perquè és també el fonament últim de la vida dels humans: de la pròpia, i també en tant que connectada amb la dels altres" (Mira 2013, 7)

El fet que anticipe aquestes idees en el prosceni del text no és menor, atès l'alt voltatge semàntic que irradien els pròlegs. Per a Mira, la memòria configura la nostra individualitat, però aquesta formació identitària s'origina intrínsecament en la comunitat humana on ens desenvolupem. Partint d'aquesta idea, la construcció evocativa del personatge sempre va acompanyada d'una mirada que l'ancora en el marc de referències familiars i socioculturals que el van conformant. La racionalitat il·lustrada de Mira ubica i explica de manera nítida l'entorn on va nàixer i viure fins a deixar als catorze anys la casa familiar al barri de la Torre de València moment crucial en què opta per ingressar al monestir dels escolapis navarresos.

Fet i fet, el primer capítol situa aquestes coordenades geogràfiques i temporals, tot realitzant un inventari dels esdeveniments històrics que veié passar la carretera on hi havia la casa familiar; carretera també dita via Hercúlia, via Augusta, camí Reial de Xàtiva, camí de Madrid o Nacional 340. No es tracta, doncs, d'un racó qualsevol oblidat per la Història, sinó d'un eix de comunicació central per als pobles mediterranis de ponent. Primerament, cal conèixer el substrat que els esdeveniments històrics hi han deixat en un territori per després comprendre la classe de vicissituds que un individu particular experimenta. Els diversos topònims que va anar adoptant com a denominacions el carrer on visqué la família Mira representen les transformacions de la història, i ensems el pòsit que el transcurs del temps deixà en aquell racó del País Valencià. Per davant de la porta de la casa familiar ha desfilat la Història i ell l'ha vista passar de nou des d'una finestra per la qual creu albirar uns esdeveniments que han influït decisivament en la societat europea durant segles (Pérez i Grau). La demiúrgica

memòria treballa, per un cantó, per materialitzar certs successos encara que no hagen estat presenciats i, per un altre, els ordena reduint-ne la dispersió en què es van manifestar primigèniament. Hereu dels treballs d'Hèrcules, la tasca de l'escriptor té la missió d'ordenar el món a fi que els membres de la societat a la qual serveix tinguen a la seua disposició les eines necessàries amb què comprendre l'entorn on habiten.

El barri de la Torre a finals dels anys trenta del segle XX acaba de ser testimoni de la Guerra Civil Espanyola, l'últim gran succés històric que trepitja aquell camí. L'autor va descrivint detalladament l'arquitectura modesta de les cases, l'entorn que les acompanya, les relacions dels veïns, els treballs al camp, el vincle amb la ciutat... La mirada antropològica de Mira converteix les memòries en un document que reflecteix la manera de viure d'un indret perifèric de la València de postguerra. El petit Joan Francesc esguarda el món i el narrador hi afegeix el seu bagatge cultural per traçar un quadre sociològic d'una comunitat humil situada en una cruïlla entre distints paràmetres. Pel que fa a l'espai, ocupa un lloc indefinit —ni és carretera ni tampoc carrer— just a la ratlla divisòria de la zona meridional de València. És el marge entre el camp i l'urbs. Pel que respecta al vector temporal, es tracta d'un període que està a punt d'experimentar canvis vertiginosos que transformaran el món tradicional en tota una altra cosa. Mira ens parla de l'accés a les matèries primeres, el treball ancestral a l'horta, la falta de comoditats bàsiques, l'estranyesa respecte a les innovacions tecnològiques... Excepte alguna arriscada innovació com les que projecta el pare dels Mira per a la granja annexa a sa casa, és una vida que encara es desenvolupa a peu, en bicicleta o en un tramvia groc; color que hi actua com un *leit motiv* sovint per il·lustrar l'ambient d'estricta austeritat d'aquells anys:

De tots els progressos indubtables que acompanyen allò que se'n sol dir vida moderna, de tots els avantatges i comoditats propis d'una societat amb ferrocarrils, indústria química i vehicles amb motor d'explosió, l'únic que havia arribat a la nostra casa era la pura i simple electricitat, en forma de cordons trenats de color blanc grisenc clavats a les parets i pels angles dels sostres, que alimentaven dèbilment bombetes d'escassa potència i llum més aviat groguenca, a més d'una ràdio ja primitiva i passada de moda (Mira 2013, 165)

Determinades escenes s'acosten a un cert costumisme amb què l'autor evidencia —sense renunciar a una mirada crítica i molt puntualment crua— la intenció de recuperar un passat en què predomina un to d'afecte amable. Ara bé: reflecteix uns usos i costums que sovint transcendeixen la simple anècdota a fi de mostrar antropològicament el significat de certes conductes, com ara quan admira la delicada perfecció amb què els llauradors treballen el camp o la sistemàtica manera que tenen les veïnes d'arruixar el carrer cada matí. En aquesta línia, descriu la figura de sa mare seguint el model hagiogràfic de la dona humil i bondadosa que se sacrifica pel benestar familiar.

La mirada autobiogràfica que aborda els primers anys de vida comporta la rememoració dels descobriments iniciàtics, que adopten un caràcter neorealista en algunes escenes d'*El tramvia groc*. Especialment si l'episodi exhibeix una tímida carnalitat com ara quan el tendre xiquet travessa el carrer de Velluters —barri xinès de València— per dirigir-se a l'escola o en escenes de comicitat popular durant els desplaçaments amb l'atapeït tramvia:

empenyent-se per fer lloc als que encara corrien darrere, sense cap consideració per un fràgil escolar, un nen d'onze anys o dotze, que podia trobar-se de sobte comprimit amb violència contra un cànter de llet, una cistella d'hortalisses o el pitram abundant d'una peixatera. [...] les dones de la marjal i de l'horta que

intentaven amagar sota les faldes amples els cànters o els cistells, i fins i tot pollastres o conills, formant entre totes una massa impenetrable de cossos i de roba on no gosava aventurar-se el braç inspector del funcionari [...] les dones que negaven que portaren cap producte amagat i l'insultaven entre rialles i frases grolleres desafiant-lo a ficar-los la mà sota les faldes (Mira 2013, 47-48)

Aquests tipus d'escenes es converteixen en espais polifònics on ressonen les veus de les *classes subalternes*, de manera que funcionen com a microcosmos sociològics d'aquella València ferida de la postguerra. A més, són àmbits d'aprenentatge per a un xiquet espavilat que sent i llig paraules encara indesxifrables que provenen de fonts diverses, tot interrogant-se per les expressions que al·ludeixen els cossos de les peixateres i les putes, o bé cavil·lant les raons superiors per les quals el Parc dels Viviers duu el nom de *Jardins del Reial*. Així mateix, determinats passatges d'aquest primer volum de l'autobiografia de Mira tenen la funció de ser una crònica de la postguerra, especialment gràcies a la força evocadora de certs mots que duen adherit l'aroma del seu temps: Auxilio Social, Sección Femenina, cupons o cartilla de racionament, llet en pols nord-americana, cotxe Topolino, *pelele*, Hoja Parroquial, Jarabe Pagliano, gas Lebon, revista Molokai... Sovint Mira aprofita la citació d'aquesta mena de termes per introduir digressions que aporten informacions sobre l'origen d'aquests elements tan representatius d'aquella època.

La línia del tramvia connecta el poble de Catarroja amb València, itinerari que representa els límits entre els quals pot transitar el xiquet. El tramvia esdevé l'accés al món factible que s'està coneixent. Més enllà d'on arriba el tramvia, hi ha l'ignot *non terrae plus ultra*. Catarroja és el poble tranquil on gaudir de l'esplai de les jornades festives mentre que a València tenen lloc les obligacions educatives a la plaça de les Escoles Pies, a tocar del vell hospital d'expòsits. Per una banda, el seu carrer —la via Augusta— fou el camí que activà la memòria dels grans esdeveniments històrics i alhora el cordó umbilical que l'inscriu com a autor en la genealogia que naix amb la literatura grecollatina. Per una altra, la ruta del vetust tramvia es converteix en el motor que inspira els records de la intrahistòria tant personal com sociològica que Mira té el compromís de reelaborar, per tal que no queden sepultades pel pas del temps.

La seua generació va anar adaptant-se a profundes transformacions tècniques i socials, malgrat l'estancament que patia l'Espanya miserable de la dictadura franquista. Conseqüentment, en *El tramvia groc* hi ha una tessitura elegíaca en manifestar la preocupació d'haver viscut en primera persona la desaparició tant d'uns paisatges humans com d'uns costums que caldria haver preservat perquè els valencians entengueren el seu passat. Particularment, palesa aquesta recança quan descriu, amb una profunda admiració, els processos de treball a l'horta, la meticulosa cura de la terra, la precisió del ritual del reg, l'orgull dels llauradors per la faena ben feta... L'autor deixa constància de la forma de viure d'una societat tradicional que estava periclitant.

Quan el tramvia entra pels carrers de la ciutat, també es dol del desinterès envers certs elements emblemàtics de la València històrica. Adopta el paper de cicerone per recuperar-ne motius singulars que han caigut en l'oblit, tot mostrant-se amb un *ethos* il·lustrat que divulga informacions culturals de tipus històric, antropològic, sociològic i urbanístic. La figura del nen que descobria el seu entorn es combina amb una altra mirada que complementa el record afegint-hi els sabers acumulats durant la vida. Amb una sintaxi complexa però que no perd la nitidesa, desplega descripcions amb què s'hi projecta com un savi enriquit pel pas del temps. Els nombrosos fragments descriptius consoliden aquesta figura del divulgador pacient d'uns referents amb els quals fixa l'atenció per evitar-ne la pèrdua definitiva (Serra, 169-175):

les cases eren de quatre o cinc pisos, amb balcons, i després eren blocs més alts encara i més moderns amb miradors i persianes, a les plantes baixes hi havia tallers mecànics, magatzems de mobles o de mercaderies diverses, bars i farmàcies i pastisseries, i immediatament abans de la Gran Via apareixia a l'esquerra la façana sinistra, decrepita i bruta d'un convent d'aspecte abandonat, no sabia si ocupat o no per monges de clausura darrere de les finestres enreixades, dit convent de Santa Tecla, que en res no recordava la condició original d'aquell lloc, on hi hagué l'hospital de pelegrins instituït pel fundador del regne i després tan perdut, alterat, reduït i esborrat de la memòria com tants altres edificis i fets d'aquest país dels valencians. (Mira 2013, 49-50)

El gènere autobiogràfic basteix un discurs amb el qual dotar de significat els fets dispersos que l'autor ha anat experimentant. L'escriptor els tria i organitza a fi que el resultat oferisca una panoràmica que done coherència a una suma d'episodis que, protagonitzats en origen, probablement mancaven tant d'entitat narrativa com d'una justificació profundament raonada. Amb la perspectiva del temps, el temperament racionalista de Mira atorga sentit tant a la seua obra literària com als esdeveniments viscuts, per tal que recolzen en un perquè que els explique. Fins i tot elucubrant, setanta-quatre anys després, sobre els motius del seu origen, sobre la raó del seu mateix engendrament:

Després vaig nàixer jo, i molt sovint m'he preguntat per què. La resposta, mig en broma i mig seriosament, i amb molta fantasia projectada sobre l'esperit de mon pare i ma mare, és que vaig ser engendrat com un fill o producte de la pau. O del triomf imminent i segur del bàndol que els dos engendradors sentien amb tota certesa com a més pròxim o propi. (Mira 2013, 151)

4. Conclusions

Hem examinat com Claude Simon i Joan F. Mira comparteixen determinades característiques estilístiques però les despleguen amb finalitats estètiques diferents, ateses les motivacions genèriques amb què cadascun dels dos autors concep el seu *tramvia*. Tant la novel·la autobiogràfica com les memòries permeten que, a través de la remeiera mediació del llenguatge i la fixació de l'escriptura, ambdós recuperen, de manera dissemblant, certs perfils dels infants que foren.

El tramvia ficcionalitza literàriament records de Simon gràcies al filtre d'una entitat narrativa que allunya la ingènua pretensió d'equivalència entre l'escriptor i el protagonista. Els elements referencials de Perpinyà són identificables, però, a més, vehiculen funcions retòriques que afigen significats figurats a la al·lusió directa de les realitats referenciades. La focalització descriptiva en objectes intranscendents per a l'evolució narrativa confirma que l'objectiu de la novel·la no rau a desenvolupar, ni que siga fragmentàriament, unes vivències que esbossen la cronologia biogràfica de l'autor. De fet, l'estil literari es converteix en el component que sosté el relat, mitjançant les contínues descripcions minucioses que emanen de les evocacions de la infantesa i dels desplaçaments per les diverses cambres de l'hospital per les quals el narrador deambula. El llenguatge ocupa el primer pla de l'obra amb el bigarrat estil amb què Claude Simon condueix el lector per un flux de percepcions sensorials que deriven en tonalitats emocionals com ara la solitud, la nostàlgia, el dolor, el patetisme, el menyspreu o la crueltat. Víctima que ha sobreviscut als grans drames del segle XX europeu, Simon novel·la un record evanescent tenyit d'ironia tràgica.

La ruta d'*El tramvia groc* connecta amb Perpinyà, però fa servir una paleta de colors ben diferent. El temperament humanista de Mira ofereix una articulació

comprendivament racional dels seus primers anys de vida i de l'entorn social en què visqué. Nascut quan la guerra ja havia passat sense ferir durament la seua família, basteix un relat autobiogràfic contextualitzat amb referents identificables d'aquella València de postguerra. Tanmateix, la tendència explicativa de l'autor va més enllà d'una simple contextualització, perquè divulga informacions vinculades a diferents esferes d'una societat de costums tradicionals que estava a punt de mutar cap a la modernitat.

Per una banda, Mira articula episodis personals de la seua infantesa familiar per donar sentit a la primerenca formació personal de l'escriptor culte i compromès amb què es convertirà anys a venir. Per una altra, transcendeix l'anècdota individual a fi de deixar constància, a través de la seua educació emocional i el seu bagatge cultural, de la desaparició d'una part del patrimoni col·lectiu dels valencians. Sense abordar nocions de gran profunditat intel·lectual, descriu atentament referents d'una València ja desapareguda o actualment oculta. Així, la construcció autobiogràfica es converteix alhora en la recuperació d'una identitat col·lectiva amb la qual els lectors poden reconèixer-se.

A pesar d'aquest caràcter elegíac, el càlcul racional i la serenitat de l'edat plasmen unes memòries de to amable amb què evita les arestes d'un posicionament conflictiu, fet que s'adiu amb la prosa mesuradament calibrada a què Mira ens té acostumats.

Des d'estètiques distants, aquests dos *tramvies* manifesten el caràcter ficcional de la memòria literària quan es converteix en una via de llibertat creativa (Martí) amb la qual emancipar-se d'una instrumentalització de la informació biogràfica que sovint tan sols cerca, de manera utilitarista, la dada empírica o bé la tafaneria grollera. De fet, en mots de Fuster la creativitat literària no es pot deslligar de la memòria, vist que "escriure és recordar; o en tot cas, inventar records".

Obres citades

- DDAA. “Le Nouveau roman.” *Revue Esprit* 7/8 Juillet-Août (1958).
- Alexandre, Didier. “Locomotion, Transport, Émotion dans *Le Tramway* de Claude Simon.” *Littératures* 46 (2002): 77-90.
- Bourdieu, P. (1986). “L’illusion biographique.” *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63: 62-72.
- Bergounioux, Pierre. “Le desastre et l’insignifiant.” *Littératures* 46 (2002): 9-14.
- De Andrés, Soledad. “Técnicas narrativas y procedimientos autobiográficos en autores del ‘Nouveau roman’.” En Milagros Arizmendi, Antonio Ubach, Paloma Loada, Rebeca Quintans & David Sánchez, eds. *De varia lección*. Madrid: Universidad Complutense, 1996. 47-63.
- Esteve Guillem, Anna. “Memòria i identitat a través dels textos autobiogràfics valencians.” En Montserrat Corretger Sáez, Pompeu Casanovas & Vicent Salvador Liern, eds. *El compromís literari en la modernitat entreguerres al postfranquisme*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2016. 269-281.
- Eyle, Alexandra. “Claude Simon entrevista 1992.” En *The Paris Review. Entrevistas (1984-2012)*. Barcelona: Acanalado, 2020. 1782-1798. Vol. 2
- Fernández Prieto, Celia. “Intimidad y relato de infancia.” *UNED Revista Signa* 29 (2020): 81-101.
- Laurichesse, Jean-Yves. “Tout au bord du réel. Sur quelques noms propres dans *Le Tramway*.” *Littératures* 46 (printemps 2002): 57-75.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico. La autobiografía y sus problemas teóricos.” *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre 1991): 47-61.
- Martí, Antoni. “Tomba de la no ficció. Joan Fuster i les derrotes de la memòria.” *Literatures* 1 (2003): 21-46.
- Mira, Joan Francesc. *El tramvia*. Alzira: Bromera, 2002.
- . *El tramvia groc*. Barcelona: Proa, 2013.
- Pérez i Grau, Daniel. “Joan F. Mira: ‘Des de la finestra veig Europa’.” *Annali di Ca’ Foscari. Serie occidentale* (2019): 53, 55-68.
- Piquer, Adolf. *Aproximació a la narrativa valenciana*. València: Universitat de València, 1994.
- Pons i Tortella, Pere Antoni. *La vida, el temps, el món: sis dies de conversa amb Joan F. Mira*. València: PUV, 2009.
- Pons Roig, Arnau. “Editar el misteri. Postfaci.” En *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor, 2017. 337-434.
- Rodríguez, Francisco. “El pacto autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial.” *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* vol. 26 2 (2000): 9-24.
- Salvador, Vicent. “Coneixement i autoimatge: l’escriptura del jo.” En *Memòria i literatura*. Paiporta: Denes, 2002. 21-35.
- . “Autorrelato e identidades profesionales. Sobre autobiografías de científicos y médicos.” *Annali di Ca’ Foscari. Serie occidentale* vol. 49 (2015): 57-74
- Serra, Sergi. *L’assaig periodístic de Joan F. Mira*. Castelló: Universitat Jaume I, 2019.
- Simon, Claude. *El Palace*. Barcelona: Laia, 1986.
- . *L’acacia*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989a.
- . *Les Geòrgiques*. Barcelona: Edicions 62, 1989b.
- . *L’acàcia*. Barcelona: Ed. Proa, 1991.
- Zweig, Stefan. *Moments estel·lars de la humanitat*. Barcelona: Quaderns Crema, 2018. 267-285.