

**Article publicat en Joan Borja — Ximo Espinós — Anna Esteve — M. Àngels Francés (2007): *Diaris i dietaris*, Alacant — València, Denes, p. 289-306.**

## **Diaris i ficció. La forma dietarística en la narrativa catalana recent**

**Joaquim Espinós  
Universitat d'Alacant**

### **1. Els orígens romàntics**

La puixança de l'escriptura de dietaris és un dels fenòmens més notables de la literatura catalana actual. Siga per cansament de la ficció convencional o com a expressió genuïna de la subjectivitat postmoderna, amb aquesta revifalla les lletres catalanes connecten amb el que en la tradició francesa, anglosaxona o germànica és des de fa molts anys un fenomen consolidat. Però no és de dietaris del que parlaré ací, sinó de la seua modalitat ficcional, de la novel·la diari, encara que tant l'un com l'altra tinguen un origen comú. Una vegada més ens hem de remuntar al romanticisme per a trobar els orígens de la nostra contemporaneïtat. I més en concret al romanticisme francès, que esdevingué un escenari privilegiat de l'eclosió i el desenvolupament de les formes autobiogràfiques. Paulette Gabaldan (1979, 254-255) usa el terme de novel·la autobiogràfica per a referir-se a la que narra la vida d'un personatge que, afectat del *mal de siècle*, viu de manera problemàtica l'adaptació a la realitat. En l'aspecte formal, aquesta novel·la autobiogràfica adoptaria diverses presentacions: les memòries, com el *René* de Chateaubriand, l'epístola, com *La Nouvelle Heloise*, de Rousseau o *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos i, subsidiàriament, el diari, com en *Oberman*, de Senancour. Les tres formes narratives —memòries, epístola i dietari— comparteixen, naturalment, l'ús de la primera persona, que facilita l'accés a la intimitat dels protagonistes. D'altres estudiosos filen més prim en la caracterització d'aquestes modalitats de relat de les diferents formes del jo. Així, Javier del Prado, Juan Bravo i Maria Dolores Picazo (1994, 258-262) destaquen, molt raonablement, que novel·la autobiogràfica i novel·la diari es diferenciarien en el fet que, mentre en la primera el narrador reconstrueix *a posteriori* el seu passat com un conjunt coherent, dotant-lo de sentit, la segona es limita a consignar des del present els fets viscuts, sense saber on el conduiran. De fet, una de les motivacions bàsiques de l'escriptura dietarística és mirar de destriar els mòbils i els possibles camins, sempre incerts, que adoptarà la vida del

protagonista. La novel·la diari, doncs, esdevé el motlle ideal per a narrar situacions en què el jo fictici pateix una situació de crisi puntual, on el que importa és ressaltar el procés, els detalls del dia a dia, sempre des d'una perspectiva íntima i domèstica, que destaca més la ressonància interior que els fets mateixos. Si hi afegim l'espontaneïtat, el caràcter monologat, que l'aproxima al monòleg interior, el fragmentarisme consubstancial a l'anotació diària i l'heterogeneïtat genèrica, amb especial tirada cap al to confessional, tindrem esbossades les principals característiques de les novel·les-diari, que ens hauran de servir de guia en el rastreig de la petjada dietarística en la narrativa catalana recent que ens proposem dur a terme. Abans, però, en dibuixarem un ràpid perfil històric.

## **2. El cas català. Antecedents**

En la narrativa catalana, la recepció de la forma dietarística té un precedent relativament matiner en la novel·la *Julita*, de Martí Genís i Aguilar. Com és ben sabut, aquesta novel·la, de 1874, representa un dels cims de la incipient narrativa de la Renaixença. Cert que la forma dietarística sols hi tindrà un ús circumstancial, circumscrit a les set pàgines del penúltim capítol (168-175), les dedicades als darrers dies de Ferran, l'enamorat de la protagonista, a Polònia, on havia anat a lluitar per la seua independència.

Haurem d'esperar però fins els anys 20 i 30 per a trobar-ne mostres significatives. Tal com analitza Maria Dasca a un altre article d'aquest volum, el diari hi és utilitzat com a motiu temàtic en ficcions introspectives, centrades en personatges problemàtics, en obres d'Alfons Maseras (*Zodiàc*), Joan Puig i Ferrer (*Vida interior d'un escriptor*) i Sebastià Juan Arbó (*Notes d'un estudiant que va morir boig*). Podríem considerar aquest ús com un intent de sortir de la crisi de la concepció novel·lística clàssica, tot prenent com a referent bàsic la literatura del jo europea, amb autors com Laurence Sterne, André Gide, Georges Duhamel, Fiodor Dostoievski o Stefan Zweig.

La postguerra, tot i que du aparellada una embranzida de la literatura memorialística, vinculada sobretot a les lletres de l'exili, implica en canvi un estroncament de la seua modalitat ficcional, amb alguna mínima excepció, com ara un conte de Pedrolo —“Els diumenges dels casats de nou” dins *El premi literari i més coses* (1953)—. El caràcter social de la literatura dels 60, a més a més, dificultava l'ús d'aquest motlle formal.

Les coses canviaran a partir dels anys setanta, amb la irrupció d'una generació que reivindicarà el retorn a les delícies i els turments de la subjectivitat, tant en poesia com en narrativa. Una mostra d'aquest fenomen el trobem en el fet que molts dels escriptors del 70 publicaran també diaris. Principalment poetes —Pere Gimferer, Josep Piera, Àlex Susanna, Feliu Formosa—, però també narradors com Vicenç Villatoro, Oriol Pi de Cabanes o Montserrat Roig. En el camp narratiu, però, en un primer moment, aquesta exasperació de la subjectivitat adoptarà la fórmula de la novel·la generacional, escrita en una primera persona reivindicativa i antiheroica, que feia evident el conflicte dels joves postseixantavuit amb la societat tardofranquista, el seu renovat *mal de siècle*. Obres com *Falles folles fetes foc*, d'Amadeu Fabregat o *Coll de serps* de Cremades i Arlandis en donen compte. Amb aquests pressupostos temàtics, resultava inevitable la hibridació de ficció i autobiografisme —i de ficció i poesia, però aquesta és una altra història—. Ho podem observar en *Onades sobre una roca deserta* (1968) de Terenci Moix o en *L'anarquista nu* (1979), de Lluís Fernández, que actualitzen la novel·la epistolar. També la forma dietarística fou conreada pels joves irats dels setanta: de manera monogràfica i altament original en *L'adolescent de sal* (1975) de Biel Mesquida, i fragmentàriament i amb un sentit més convencional per Montserrat Roig en *L'hora violeta* (1980). Tot seguit ens n'ocuparem de manera més detallada.

Dels setanta ençà, com ja hem avançat, la literatura autobiogràfica no ha fet sinó créixer i multiplicar-se. El dietarisme ocupa un lloc destacat en aquesta revifalla i la proliferació de novel·les dietari en els darrers anys n'és un reflex més. En les obres concretes que estudiarem a continuació conflueixen autors de diverses generacions, que recorren un espectre genèric molt ample. Les que hem triat, publicades a partir de la dècada dels setanta i ordenades cronològicament, no són les úniques possibles, però considerem que es troben entre les més significatives i en dibuixen una panoràmica representativa.

### **3. *L'adolescent de sal* (1975) de Biel Mesquida**

Dintre del monumental collage que és aquesta novel·la —o antinovel·la—, el principal element cohesionador n'és la forma dietarística, i més en concret, el dietari d'un jove mort, trobat per sa mare. Ja en el que podríem considerar-ne la introducció, un misteriós narrador homodiegètic anuncia el caràcter exemplar d'aquest crim:

Reconeixereu dins les línies d'aquests retalls d'un diari tendrísim un esforç ferm i vertader per enderrocar opressió, injustícia i mentida sofrint la complicitat d'esclavituds, alienacions, tortures, suïcidis, barrots, de tot el mal fet a la nostra terra i del qual aquest jove feliç, com un reliquiari de l'exploació, duu totes les marques i els assots? (p. 15)

Al llarg de la novel·la se'ns oferiran fragments d'aquest heterodox diari, que també anomenarà "plagueta", a la manera col·loquial mallorquina. Fragments que alternaran amb d'altres punts de vista dels exegetes del diari.

Un dels components essencials dels dietaris reals, l'anotació temporal, és quasi absent a la novel·la. Sols hi apareix en dues ocasions: en la primera anotació (p. 18), amb un vague "Setembre"; i encapçalant un poema dels que tant sovintegen en el llibre, amb una aparent precisió, tot i que oblida consignar el dia i el mes: "Matí-diumenge-10,30-1962" (p. 72). En general, les referències temporals hi són difuses, tot i que situem l'obra sense dificultat en la dècada dels 60, a les acaballes del franquisme, amb el seu seguici de lluites universitàries, repressió, arribada del turisme de masses a Mallorca, etc.

En canvi, sí que és plenament dietarística la seua capacitat per a explorar la intimitat, que sovint traspasa els límits de la impudícia, en exposar aspectes truculents de la vida del protagonista i la seua família. De fet, en algun moment qualifica el diari de "quasi femer, quasi confessionari, quasi escopidor, quasi comuna, quasi W.C." (p. 141). Un exemple el tenim en la inclement diatriba que llença contra sa mare (p. 171), o en el relat de les pràctiques masturbatòries a la cambra dels pares o a l'església (p. 322). Fins i tot les clavegueres de l'inconscient hi tindran cabuda, tal com podem observar en les abundants mostres de poesia surrealtzant que el fistonegen.

D'altres elements convencionals de l'escriptura dietarística són la presència d'anotacions quotidianes: el bany al mar, l'audició d'un disc de la Callas o Buxtehude, la descripció de la casa de Mallorca i, sobretot, la història d'amor amb Cheska pels carrers de Barcelona.

També hi trobem traces del que és el laboratori de l'escriptor, perquè aquest és, per damunt de tot, un dietari d'"artista adolescent": poemes, obres de teatre, narracions, arguments de còmic i de curtmétratges esquitxen el text ací i allà. La part més important d'aquest obrador l'ocupa sens cap dubte la poesia. Una poesia d'inspiració fonamentalment avantguardista, que té com a models declarats el Salvat-Papasseit dels *Poemes en ondes hertzianes* (cal·ligrames, paraules en llibertat, joc tipogràfic, radicalisme crític, etc.) i J. V. Foix. El surrealisme, com hem avançat, hi resulta especialment rellevant. És la seua una poesia de gran força expressiva, magmàtica,

delirant i molt crítica amb les forces repressores de l'estat, la família i la religió. Una poesia que força el llenguatge fins als límits, unint la revolta estilística amb la moral. Com en tot diari d'escriptor, el component metaliterari hi és molt important: notes de lectura, citacions i reflexions sobre l'escriptura ocupen moltes de les seues pàgines. En alguna d'elles, apareix el tema de la indefinició genèrica, tan pròpia de la narrativa dels setanta:

Ja sé que em diràs mentider, mistificador, visionari del meu jo amb el que intent fer moure el calidoscopi de la novel·la o de la negació de la novel·la o de la lírica envestida de carretades, torrentades de mots arrengrats com arrengrats són els ametllers de la nostra illa. (p. 39)

La intertextualitat de l'*Adolescent de sal* resulta palesa no sols en la gran quantitat de cites d'autors adduïts com a models, sinó també en l'eventual barreja de mitjans expressius que s'hi assaja. Entre aquests, el component plàstic és el més important. Ja hem parlat dels cal·ligrames. Però l'element pictòric hi és present d'altres maneres: en forma de dibuixos de tisores i línies discontinües —retallables—, de cartells, de sobres o d'un xiquet vestit de comunió escindit.

Un altre component d'aquesta intertextualitat expressiva és el cinema. Si bé apareix en un sentit més convencional per tot el llibre com a tema i puntualment com a model d'escriptura —en els curtsmetratges de Cheska—, el suport material s'entreveu en el fotograma que clou un dels poemes (p. 189).

#### **4. *L'hora violeta* (1980) de Montserrat Roig**

Ja des de la primera pàgina resta palesa la filiació autobiogràfica d'aquesta novel·la. Natàlia, una de les protagonistes, dona a la seua amiga Norma "algunes notes que havia escrit sobre la seva tia, la Patrícia Miralpeix, i també algunes cartes de la Kati i el dietari de la Judit Fléchier, sa mare". Norma, evident *alter ego* de Montserrat Roig —acaba d'enllestir "un llarg llibre sobre els catalans als camps nazis" (p. 11)—, manipularà tot aquest material fins a enllestir l'obra que ara comentem.

*L'hora violeta*, culminació de la saga familiar iniciada amb *Ramona adéu* i *El temps de les cireres*, té una voluntat coral, amb un clar predomini de les veus femenines. Les difícils relacions amb els homes de Natàlia i Norma estructuraren el relat. Ambdues lluiten per afirmar els seus drets dintre del context de la lluita política esquerrana del tardofranquisme i la transició democràtica. Un altre nivell narratiu és el protagonitzat per Judit i Kati, també amigues íntimes, que se situa en els anys de la

guerra civil i la postguerra. Mentre que les cartes de Kati tenen una presència textual insignificant, el dietari de Judit hi adquireix un cert relleu. La seua extensió és escassa —a penes dotze pàgines d'un total de 232—, però aporta una certa riquesa significativa a l'obra, en tant que hi reforça la il·lusió d'autenticitat, en introduir un element de contrast amb la narració omniscient. El seu to intimista, a més, encaixa perfectament amb el dominant en la resta de la novel·la. Abasta de 1942 a 1948, i alterna amb la veu del narrador extradiegètic que conta la seua vida deu anys després. Dos són els temes que el vertebreren temàticament: el retorn del seu marit del camp de concentració franquista de Betanzos fet una desferra i el naixement del seu fill, Pere. Pere, pel seu mongolisme, esdevindrà el fill predilecte, i en les seues anotacions la mare es recrearà en la descripció d'escenes quotidianes de la curta vida del xiquet. El diari es clou de manera desolada, cinc mesos després de la mort de Pere, amb el record del suïcidi de Kati a flor de pell:

Per què diuen, a les novel·les, que la pluja porta malenconia? A mi em porta records, com si l'ànima de la Kati em parlés a cau d'orella, el soroll de la pluja em diu, tornaré, Judit, tornaré, no ploris per mi, plora per tu, que t'has quedat tan sola... Déu meu!, ara no em fa por la mort, sinó el que em queda de vida. (p. 109)

### **5. *Passions apòcrifes* (1995) de Francesc J. Bodí**

En la seua segona novel·la, Francesc Bodí proposa un interessant parany especular, molt pròxim als exercicis autoficcionalitzats darrerament per autors com Enrique Vila Matas. Tal com s'esdevenia en l'obra de Montserrat Roig, l'autor real apareix també en les primeres pàgines, més en concret, en la nota preliminar. Se'ns hi conta que després d'un sopar a València, on es trobava presentant la seua primera novel·la, *Volves i olives*, el director de la col·lecció li encoloma un manuscrit tramés per un tal Josep Esplà, per tal que en done l'opinió. Pertany a una escriptora, Mireia Antella, de la qual el remitent es confessava amic i admirador. Tot i tractar-se de papers privats, i en molts casos en fase d'esborrany, el material, segons Josep Esplà, tenia una gran qualitat.

En posar-se a la feina, Francesc Bodí comprova que, en efecte, part del material —uns quadernets— corresponia a un diari, i una altra —“un falcat de fulls mal arranats”—, li resultava difícil d'identificar, a pesar de mantindre amb el diari una estranya relació. Tot plegat, com diu l'autor, “defugia qualsevol intent de classificació sota els rètols genèrics tradicionals” (p. 13). En provar de reestructurar-ho tot, s'adona que “en el fons estava començant una novel·la nova, una novel·la que no sentia com a

meua i que tampoc no m'acabava d'agradar". Mira de parlar amb Josep Esplà, l'autor de la tramesa, però havia mort recentment. A la residència d'ancians, però, li van facilitar el telèfon d'uns nebots, els quals li forneixen una informació sobre l'escriptora que fa reviscolar el seu interès pels manuscrits. Una informació que ens reserva per al final. Es posa de nou a la feina, i seleccionant i combinant els fulls solts amb el diari, enllesteix el que el director de l'editorial anomena una nova novel·la de Francesc Bodí. En definitiva, es tracta, com en el cas de *L'adolescent de sal*, i, en part, de *L'hora violeta*, de la vella estratagema del manuscrit trobat, que del Quixot ençà tan bons rendiments ha donat, i Paco, Bodí, nou Cide Hamete Benengeli, n'esdevé narrador editor.

La narració alterna fragments del diari de Mireia Antella amb els d'una novel·la en forma de dietari que està escrivint de manera simultània. En el dietari *real* introdueix comentaris sobre el procés d'escriptura i els relaciona amb diversos esdeveniments de la seua vida. En aquest punt Bodí segueix un model que en l'àmbit francès s'anomena *carnet*, subgènere dietarístic que constitueix una mena de quadern de bitàcora dels escriptors i que compta amb exemples eminents com el d'André Gide sobre *Les faux monayeurs*. En el cas de Bodí, s'estableix una subtil simbiosi entre la narració i el diari, que va de la transcripció deformada a l'esperó, passant pel desmentit, la reformulació o la confusió. En els dos relats, la protagonista és una dona madura que viu una dissortada història d'amor amb un jove. La relació dietarística de l'escriptora amb un professor universitari de literatura es transforma en la novel·la en la d'una psiquiatra amb el nuvi d'una pacient, i en un inversemblant "menage a trois" sentimental. En la nota final, signada de nou per Francesc J. Bodí, se'ns desvetllarà el secret apuntat en la nota preliminar: Mireia Antella no havia estat l'autora d'èxit que es mostra en el dietari, sinó mestra d'escola i ocasional escriptora de fulletons. Quan rondava la cinquantena, va ser internada en un hospital psiquiàtric, va emmalaltir de càncer i a la fi s'hi va suïcidar. A més, mai no havia viscut cap història d'amor, perquè sabem, per la carta que clou el llibre, que de qui estava enamorada és de Josep Esplà. En definitiva, tant el diari pretesament real com el novel·lesc eren, com les passions del títol, apòcrifs. El joc d'espills entre literatura i realitat, en acarar-se, es projecta vers l'infinit. L'enginyós dispositiu argumental ens obliga a plantejar-nos moltes qüestions, entre les quals en destacaríem una: fins a quin punt pot ser sincer un dietari? A pesar de la seua immediatesa, de la proximitat entre el temps de l'escriptura i el de la vivència, que el diferencia de les memòries o l'autobiografia, del pacte de sinceritat que contrau amb el

lector, tampoc no es deslliura dels mecanismes deformators de la imaginació o l'inconscient.

Pel camí, l'autor confereix als dos diaris apòcrifs les característiques necessàries per a fer-los versemblants. Així, en la primera anotació del diari de Mireia Antella al·ludirà a la crisi creativa que pateix i a la llibertat de moviments que li permet el diari en relació a la narrativa (p. 20). O reflexiona, més tard sabrem que irònicament, sobre el seu poder per a lluitar contra la manipulació de la desmemòria i la imaginació (p. 92). També comenta la necessitat de donar forma novel·lesca a les seues vivències, de mantenir una distància ficcional per a poder narrar-les (p. 73). En la mateixa línia de reflexió metaliterària, destacaríem la importància dels estats d'ànim de l'escriptor en narrar una mateixa seqüència (p. 101) o les reflexions sobre la novel·la diari:

La novel·la, que al principi estava pensada en tercera persona i amb narrador omniscient, va passar a tenir forma de diari com una estratègia per a autoinvolucrar-m'hi molt més; era una temptativa a la desesperada per salvar uns quants mesos de treball en una època en què veia perillar tota la feina anterior. (p. 172)

L'ordre temporal també se'n veu afectat: la narració autodiegètica pròpia dels dietaris implicaria una percepció més intensa per pròxima del temps, que tendiria a la circularitat, enfront de la linealitat omniscient .

El dietari de la psiquiatra acaba amb una carta, el subgènere autobiogràfic que li és més pròxim. Com és habitual, l'única diferència respecte a la resta del text, rau en la presència d'un narratori. Datada significativament el dia de Nadal de 1977, s'hi acomiada del seu jove amant en uns termes que suggereixen que l'adéu pot ser definitiu. El diari de l'escriptora, en canvi, es clou amb una anotació que destaca el poder de la literatura per véncer la mort. Potser amb aquestes darreres paraules, la Mireia Antella *real* va voler exorcitzar simbòlicament la mort que ja duia dintre.

### **6. *Espècies perdudes* (1997), de Vicent Josep Escartí**

En aquesta novel·la conflueixen dues línies d'interessos de l'autor: la de l'editor de literatura del jo de l'edat moderna —amb mostres com el dietari de Pere Joan Porcar o l'antologia *Literatura memorialística*— i la de l'escriptor de novel·les històriques ambientades en l'època renaixentista i barroca. En aquest cas el moment històric triat (1763-1764) podríem qualificar-lo de transició, ja que si d'una banda trobem una important presència d'elements sobrenaturals, de l'altra certs comentaris polítics al



voltant de la voluntat modernitzadora o del despotisme il·lustrat anuncien l'esperit divuitesc.

*Espècies perdudes* està bastida, en realitat, com unes memòries en forma de dietari: les memòries d'un exiliat. Aquest fet condiciona el desinterés del protagonista per la realitat immediata que l'envolta i la seua fixació en el passat. El rellotge de l'exiliat, com ens va recordar Claudio Guillén en *El sol de los desterrados*, roman aturat en el moment de la partença. En aquest cas, la víctima del desarrelament serà un poderós noble xipriota, don Arcàngel de Sant Esteve, que ha de fugir de la seua illa — l'Illa: al llibre mai no se'ns diu el seu nom— per tal de salvar la vida a causa d'una conspiració successòria. Després d'anar a París i a Madrid demanant la intervenció dels respectius monarques a favor de la causa del seu senyor, acaba refugiant-se a Xàtiva, on morirà presumptament a mans d'uns enviats del bàndol regnant a Xipre. Coneixem aquesta mort gràcies a l'artifici final que no és ell qui escriu el dietari, sinó que, a causa d'una mutilació patida en la fugida, el dictà al seu criat.

Com a tot dietari d'exili, el sentiment dominant és la nostàlgia de la terra perduda. El mecanisme habitual per a fer-la palesa consisteix a anotar en primer terme i de manera breu algun element de la realitat immediata —el cant d'unes perdius, el so d'uns picapedrers, l'entrada d'una rata, un soterrar, la xafogor de l'estiu— que li desperta algun record que desenvoluparà extensament. De fet, el ressort memorialístic s'activarà sovint sense necessitat de la dada sensorial. Així s'esdevé, per exemple, a l'inici de la novel·la, en què se'ns dibuixa la genealogia familiar. No serà fins a l'entrada següent que apareixerà algun element extret del present de l'escriptura. En un apunt posterior se'ns explica que la desafecció pel present és deguda al fet de no haver començat el diari en el moment de l'arribada. "Allò que hauria d'haver fet —diu— era anotar les meues primeres impressions sobre les gents, a mesura que anava coneixent-los" (p. 68). La justificació, tanmateix, s'endevina artificiosa. El seu desinterés arrela, més aïna, en l'estranyament. Ja cap al final de la novel·la s'explicitarà:

Després de totes aquestes estades en corts i de passar hores, dies, setmanes i mesos esperant veure algú, i ja sense esperances si m'ho mire tot fredament, vaig venir a parar ací, a aquesta ciutat tan estranya. No sé què hi faig; no sé què hi faré. Visc simplement. Aquests dies, a més, pense que deuria posar per escrit tot el que he vist i sabut, en el meu temps, i tot el que sé, dels temps dels meus avantpassats, perquè això serà una manera de fer reviure el passat i de no oblidar el món que és molt probable que ja haja perdut per sempre més. (p. 148)

Malgrat aquesta fixació en el passat, en alguns moments el noble apunta, tot seguint el model dietarístic canònic, anècdotes o vivències quotidianes: la pluja, la

caiguda d'un gerro a l'aljub i la seua recuperació amb un cercapou, l'incendi que desemmascara un adulteri o la desagradable escena que pateix en una tenda quan és confós amb un botxí. La visita a una casa de camp d'uns amics nobles introdueix l'element nacionalista rastrejable en els orígens de la novel·la històrica valenciana. Aquests amics lamenten la pèrdua dels furs i la crema de la ciutat i li fan a mà un memorial de greuges que voldrien lliurar al rei. En aquest punt de la narració s'estableix un paral·lelisme entre el seu exili i l'exili interior dels amics valencians, de fàcil extrapolació contemporània:

Jo visc exilat de l'Illa i ells viuen l'exili dins el seu mateix país, governats per lleis estrangeres i amb molts ministres estrangers, tot i que no tenen invasors a qui enfrontar-se ni un exèrcit enemic davant. Una estranya situació, certament, la d'aquesta gent. (p. 131)

La manipulació novel·lesca a què es veu sotmesa la forma dietarística resulta evident en els diversos elements d'intriga que hi són engalzats, com ara l'anticipació del seu assassinat i, sobretot, la temporalitat discontinua de la peripècia personal, que ens és narrada fragmentàriament seguint els meandres de la memòria i reservant per al final els elements climàtics —principalment, la narració de l'eixida de l'illa.

### **7. La passió segons Renée Vivien (1999) de Maria Mercè Marçal**

L'única novel·la de Maria Mercè Marçal constitueix un veritable repertori de formes autobiogràfiques. Cartes, dietaris i fins i tot dietaris no escrits s'hi succeïxen amb admirable traça. Els escrits íntims dels personatges que envoltaren Renée Vivien, exhumats gràcies a la recerca empresa per Sara T., van teixint de manera pausada i subtil el tapís de la misteriosa poetessa de la *belle époque*. Una recerca biogràfica que, a la fi, esdevindrà autobiogràfica, tal com ella mateixa afirma en el darrer dels seus “papers privats”:

Potser també Renée Vivien s'ha convertit per a mi en metàfora de l'inaccessible, un d'aquells amors impossibles, insatisfactoris (?) a què sembla que tingui tirada. Em sembla que no t'he parlat mai fins ara del procés a través del qual vaig ser seduïda per ella. Potser ara puc fer-ho perquè he arribat al final, i des d'aquí, en mirar enrere, apareix un solc més o menys precís... Si intento fer memòria, sé que en un primer moment em va atrapar per la identificació. (p. 335)

Una recerca que, per tancar el triangle enunciator —personatge, narradora, autora—, remet a la duta a terme per Maria Mercè Marçal durant el procés d'escriptura de la novel·la. Sara T. constitueix l'*alter ego* de l'escriptora, tal com ella mateixa afirma en una entrevista a David Castillo (1989, 17). El tema central de l'obra, la indagació

sobre l'amor lèsbic, bàsic en la poesia de Marçal, ens confirma aquesta afirmació.<sup>1</sup> Un amor concebut, a la manera actualitzada pel romanticisme, com un inexhaurible i fatal desig de totalitat, que la biografia de Pauline Mary Tarn (Londres 1877— París 1909), nom real de Renée Vivien, dibuixa de manera exemplar.

La “Nota de l'autora” que clou el llibre n'estableix el contracte de lectura: “la novel·la, bastida a partir d'un canemàs de fets reals, documentats, és, però, una obra de ficció” (p. 352). El relat, tal com continua dient Maria Mercè Marçal, presenta la protagonista de forma indirecta, “a través dels altres personatges que la recorden o que s'hi interessin per tal de donar una perspectiva múltiple, complexa, fins i tot a voltes contradictòria d'ella i el seu entorn”. I les veus d'aquests personatges puntualment focalitzats pel narrador omniscient adquireixen tot sovint una forma epistolar o dietarística, que els confereix una intimitat i una força de convicció en la modulació sentimental difícilment assolible amb d'altres motlles narratius.

La veu solista d'aquesta novel·la eminentment polifònica la constitueix el personatge de Sara T., que a través de cartes i del seu diari ens comunica l'obsessió que sent per Renée Vivien, sobre la qual està escrivint un guió cinematogràfic.<sup>2</sup> La primera de les cartes és datada a París, el 6 de juliol de 1984; la darrera a Barcelona, el 21 de novembre de 1985. Entremig s'escolen dues cartes més a Chantal, la seua amiga, i sis fragments de dietari. Un dietari que, en la seua presentació, la narradora qualifica irònicament de “melangiós, líric i passablement emfàtic” (p. 73). Aquest primer full dietarístic adopta la forma d'una carta a Renée Vivien, en què li conta la visita a la seua tomba i la interroga —s'interroga— sobre l'enigma que amaga la seua vida: “¿Femme damnée o femme sauvée?” (p. 74) . Al mateix cementeri on reposa Renée jau Natalie, la que va ser el gran amor de la poetessa, un amor passió que, com més endavant descobrirem, la dugué a la mort. L'epitafi de Renée, que clou aquesta primera entrada del dietari, sintetitza la tràgica dualitat que la domina:

La meva ànima s'extasia  
i s'apaivaga i s'adorm,  
havent, per amor de la Mort  
perdonat aquest crim, la Vida. (p. 79)

---

<sup>1</sup> Fina Llorca (2004, 337-347) ha rastrejat la petjada de la poesia de Maria Mercè Marçal en *La passió segons Renée Vivien*.

<sup>2</sup> Tal com observa Fina Llorca (2004, 337), l'adhesió de Sara T. a Renée Vivien serveix de contrapunt a l'aparent distància de la veu narradora.

Dels papers restants del diari de Sara T., n'hi ha dos més que també ressegueixen diversos espais de l'itinerari vital de Renée Vivien. En el primer d'ells (119-120), Sara T. recorre el Bois de Boulogne amb Chantal. Allí s'adona de la impossibilitat d'imaginar l'ambient en què visqué Renée.

En el segon, narra el viatge de Sara T. al poble de Mitilene, a l'illa de Lesbos, on Renée i Natalie tenien una casa que va ser testimoni del seu amor. Allí, entre el jardí abandonat, intenta invocar, una vegada més, la presència de la seua mitificada poetessa, i per un moment sembla que els fantasmes acudeixen a la crida:

Per un moment he cregut veure una calessa i l'halo daurat de dos caps diversament rossos, sobre el llom arrodonit d'un turó ocre i verd, contra el cel diàfan d'estiu. Visió fugaç, que només els mots han copsat, imprecisament. Vora mar, altre cop m'ha semblat atrapar una d'aquelles instantànies que estrañan, fal·laces, una eternitat feliç. Pauline riu, nua, ran de les ones, i esquitxa Natalie que li parla amb els ulls d'un gris massa tendre. (p. 187)

Aquesta relació li recorda la seua amb Chantal, i després de reflexionar sobre les subtileses de l'enyor, explicita emfàticament la identificació amb l'objecte de la seua recerca “Em fa por de repetir, cíclicament, com els pietosos devots de les Santes Nafres i de les Set Paraules de l'Agonia Divina, tots els passos de la passió segons Renée Vivien” (p. 189).

En una altra anotació del dietari —la segona— Sara T. reflexiona, en clau feminista, sobre la significació de la figura de Renée Vivien. El que més hi valora és la capacitat de revoltar-se contra una realitat eminentment androcèntrica, fins a esdevenir-ne una màrtir. També comenta diversos temes que apareixen en l'obra de la poetessa, fins a confegir una veritable “genealogia invisible que uneix feminitat revolta, i dolor” (p. 92), on apareixen Lilith, les reines destronades, Safo, les dames càtares i una Andròmeda que no vol que Perseu la salve del drac.

Les dues entrades restants tenen de nou Chantal com a destinatària, amb la qual cosa la línia divisòria entre cartes i dietari s'esvaeix. La primera reflexiona sobre el caràcter problemàtic de la seua relació, a causa del rebuig social que l'homosexualitat suscita. Inspirant-se segurament en el *Tratado de la pasión* d'Eugenio Trias, Sara T. pensa que tota relació amorosa té un caràcter triangular, perquè a la parella d'enamorats/des cal sumar la societat. I en tota història d'amor impossible la societat esdevé un obstacle insalvable. La tragèdia, conclou Sara T., no és, però, l'únic desenllaç possible.

En la darrera entrada que comentarem del dietari de Sara T., aquesta li explica a Chantal que ha anat a casa seva i ha estat rellegint les cartes que li havia enviat feia cinc

o sis anys; unes cartes que traspuaven una passió esvanida. Tot i que ara li semblen “ingenuïtats de quincalla” (p. 162), no pot deixar d’enyorar-les. Les paraules i la passió.

L’altre personatge clau pel que fa a l’ús de la forma dietarística en la novel·la que ens ocupa és Salomon R. Comparteix amb Sara T. la condició d’“enamorat pòstum de Renée Vivien” (p. 264), i afegiríem, la seua idolatria. Es tracta d’un arqueòleg coetani que, tot i que apareix ja esmentat en el primer dels “papers privats de Sara T.”, no adquirirà protagonisme sinó ben avançada la novel·la, i precisament quan la guionista barcelonina desapareix d’escena. Les seues investigacions sobre la vida i l’obra de la poetessa les plasmarà en uns quaderns violetes que es troben suposadament a la Bibliothèque Nationale, i no podien consultar-se fins a l’any 2000, per la qual raó Sara T. no va poder accedir-hi. No tenen, com el mateix “savi Salomó” s’apressa a dir, un caràcter íntim, sinó més aviat de

crònica puntual de tots els afers que, directament o indirecta, es relacionin amb Pauline. Aquests fulls tenen la vocació d’esdevenir alhora catàleg i repertori de materials, breuari explicatiu, dietari de recerques i memòria i comentari sobre les troballes successives (p. 207).

Aquest desig d’objectivitat, però, es veu traït ara i adés per l’emergència puntual dels sentiments, com quan en trobar-se amb Liane, una amiga de Renée, confessa trobar-se “commós”, tot revelant-nos aspectes ocults de la seua aparentment freda personalitat d’erudit. Els “quaderns del savi Salomó” —cinc en total— compleixen també una funció estructural, ja que presenten personatges que seran focalitzats en els capítols següents, com ara Kerimée, Suzanne o la cambrera de Renée Vivien.

Als quaderns de l’arqueòleg s’esmenten tres dietaris més: un de Renée quan era adolescent, que és en poder de la seua profesora de piano (p. 301); el de la mateixa profesora (p. 301), i el “quadern blau”, obra de Liane, una amiga de Renée que després intimarà amb el savi. La tirada de Maria Mercè Marçal cap a l’ús fictici de la dietarística la du fins i tot a escriure un capítol “on la narradora caça al vol el rastre evanescent del diari mai no escrit d’una antiga cambrera” (p. 305).

### **8. *La llibreta groga* (2004) de Robert Saladrigas**

Què ha pogut dur Alexis Casas, un home que als 52 anys es podria dir que havia triomfat en tots els aspectes de la vida —pilot de vols intercontinentals, casat amb una bella muller i pare de dues filles ja majors— a deixar-se temptar pel virus de l’escriptura, fins al punt de posar en qüestió la seua existència? Aquesta és la contundent

arrancada mitjançant la qual el narrador omniscient de la novel·la de Saladrigas ens posa ràpidament en situació.

L'inici de tot plegat fou atzarós: un capvespre, vagant pels carrers de Toronto, va entrar a una papereria de disseny i "li va cridar l'atenció una llibreta gruixuda d'espiral amb les tapes plastificades de groc poma i els fulls ratllats de diversos colors" (p. 18). Sense saber ben bé per què, se'n va quedar quatre. Ja no hi havia retorn possible: igual que qui té una pistola acaba per usar-la, qui té un quadern acaba per escriure-hi. I la família sol ser, en els dos casos, l'objectiu predilecte. En un primer moment, però, el motiu d'inspiració d'Alexis Casas fou molt més banal: la contaminació del llac Ontario. Tanmateix, arran d'aquesta primera anotació, es planteja la possibilitat d'escriure un diari. Si existeix *The Golden Notebook* de Doris Lessing o *The Red Notebook* de Paul Auster, per què no *La llibreta groga?*, es demanà. No volia, però, escriure novel·les com les d'Auster o Lessing, ni tampoc un diari íntim, perquè "es reconeixia massa gelós de tot allò mai no dit que configurava el seu patrimoni. Anotacions circumstancials que no el despullessin indecorosament, per si de cas algú hi posava els ulls" (p. 22). Tot seguit, es fa la pregunta existencial que és al fons de tota veritable pulsó d'escriptura: "Qui era Alexis Casas?". Naturalment, no va saber contestar-se. I no serà fins a la fi del seu periple literari que trobarà la resposta. Pel camí, el protagonista descobrirà el poder transformador de la escriptura:

Ell i les llibretes no es van separar en cap dels desplaçaments i gràcies als quaderns durant uns quants mesos no va tornar a sentir-se sol. Estava convençut que des que abocava a les pàgines de color torrat el que li venia de gust, sense contenir-se, havia après a mirar cap a endins i cap enfora amb uns altres ulls. Com si tingués la ment hiperactiva i la sensibilitat enardida. (p. 24)

Tan grans són els canvis que experimenta que uns anys després, en evocar aquell primer acte d'escriptura, ho compararà amb el naixement d'un fetus al caire de l'asfíxia:

Aquella nit inoblidable Alexis havia nascut per segona vegada i de manera indolora no pas en l'escriptor que no pretenia ser, sinó en les paraules meravelloses sorgides de molt endins que de llavors ençà l'havien fet interessar-se per les vides de la gent que just ara descobria. (p. 139)

I també comprovarà que si bé la pàgina en blanc li permet "la invenció del present" (p. 140), comporta també riscos importants: l'entotsolament, per exemple, la reclusió en un món autònom distanciat del real (p. 137).

Un cop ensinistrat en les arts de l'observació externa i interna, comença a explorar l'estreta línia que separa la realitat de la ficció. Com que la realitat resulta opaca, ha d'imaginar les històries que amaga. Tot va començar una nit a Brooklyn Heights, quan va veure una noia passejant. Anava poc abrigada per al fred de Nova York, i duia un gat

enrotllat al coll. El personatge li va fer gràcia i va imaginar l'origen de tan estranya parella: ella devia vindre de l'Amèrica profunda, cercava infructuosament feina i es va refugiar en un edifici enrunat de Harlem. Allí és on degué trobar el gat i des d'aleshores es protegien mútuament.

La imaginació no sols distorsiona el present, també el passat, i això converteix les experiències viscudes en una ficció. Alexis arribarà a aquesta conclusió davant la impossibilitat de recuperar el record d'Alba Fontana, l'antiga amant. De fet, la interrelació ficció-realitat, amb el correlat novel·la-dietari constitueix l'eix al voltant del qual gira *La llibreta groga*. La magnífica frase inicial en dóna el to: "Com si fos un personatge de ficció, en un moment determinat la vida d'Alexis Casas va sofrir una mudança que ni ell ni ningú del seu entorn no s'esperaven" (p. 11). A partir del moment que decideix deixar-ho tot per escriure, Alexis es planteja fer "no ben bé una novel·la, sinó una història real que sàpiga del cert que ningú no ha escrit" (p. 133). Per aconseguir-ho, es tanca a l'estudi i cerca en la biblioteca i en internet aquest argument inèdit. Insatisfet amb els resultats, decideix que ha de buscar en la vida real: es lloga un pis a Gràcia i busca pels carrers. Tot imitant un personatge d'Auster es dedica a seguir una dona que li crida l'atenció, fins que acaba de manera patètica, detingut per la policia.<sup>3</sup> Finalment, arran de l'atemptat de les torres bessones, pren consciència de la possibilitat real de la seua pròpia mort, i aleshores comprén, com don Toni de Bearn, que l'única possibilitat que té de perdurar és escriure la seua vida, i que ací té la resposta que buscava: l'única història original que pot escriure és la pròpia, encara que manipulada imaginativament. Conclou així un trajecte que des del diari ens ha dut a la novel·la autobiogràfica.

Únicament tu has viscut la teva vida des de l'origen amb tot el que això comporta.

Ets doncs, el forjador de la teva pròpia història, qui millor la coneix.

La història que només tu tens la legitimitat d'explicar com et vingui de gust, amb mancança total de dubtes [...]. Res t'obliga a ser respectuós amb tu mateix ni a observar cap pauta d'objectivitat. Pots lligar els milers de caps de la teva memòria o pots mirar de reconstruir-la triant els records a mesura que excaves del llim on romanen enterrats. (p. 300)

Com la novel·la de Bodí, *La llibreta groga* inclou el procés d'escriptura dintre la pròpia trama, tot reflexionant sobre les indestriables i sempre complexes relacions entre

---

<sup>3</sup> La Maria Turner de Leviathan, que fotografiava les persones que seguia atzarosament pels carrers de Nova York. Quan arribava a casa, escrivia sobre la gent que havia seguit, inventant-ne les biografies a partir dels itineraris. El referent d'Auster és rellevant: pocs escriptors han indagat de manera tan brillant com ell en la simbiosi realitat-ficció.

realitat i ficció. Per a aquesta indagació, el motiu dietarístic els resulta extremadament valuós.

### **9. *La pell freda* (2002) d'Albert Sánchez Piñol**

Si el protagonista d'*Espècies perdudes* vivia exiliat de l'Illa, el de *La pell freda* viu exiliat a l'illa. Segurament, no hi ha forma més radical d'exili que el naufragi. En una illa deserta, naturalment. En aquesta novel·la, primer best-seller català, el personatge protagonista no naufraga exactament, perquè el duen de manera voluntària, ni l'illa pròxima al pol sud on arriba és exactament deserta, però l'efecte és el mateix. Allunyat de tot vestigi de civilització i assetjat per unes criatures hostils, el protagonista —un oficial atmosfèric— haurà de reinventar el món, i per a atorgar un mínim sentit a la seua existència, és normal que recórrega a l'escriptura d'un diari. D'altra banda resulta habitual, en la literatura de viatges, l'ús d'aquest format genèric per a plasmar les incidències i els descobriments del dia a dia. I el naufragi no deixa de ser, també, una varietat extrema del viatge.

Hem d'afanyar-nos a dir, però, que l'ús que es fa en *La pell freda* del dietari és parcial i, des del punt de vista narratològic, escassament rellevant. La major part de la novel·la està narrada en primera persona i en passat, excepte el capítol seté que adopta el format dietarístic, amb l'ús del present o del pretèrit indefinit que, naturalment, confereixen una major immediatesa a la narració. Però en d'altres moments de la novel·la aquest mateix efecte s'aconsegueix sense necessitat de recórrer a l'escriptura d'un dietari. És cert que mitjançant la repetició a què obliga l'escriptura diària s'aconsegueix expressar la sensació de monotonia, de carreró sense sortida, que contrastarà així millor amb l'explosiva resolució del capítol posterior. Al nostre parer la justificació de l'ús de la modalitat dietarística caldrà cercar-la en el terreny antropològic: en la necessitat de l'escriptura per a preservar la identitat cultural amenaçada per la solitud, la barbàrie o la mort.

I què és el que ens narra aquest seté capítol? Doncs bàsicament l'atac de les bestioles marines al far on el narrador, l'anterior oficial atmosfèric i la bestiola domesticada viuen arrecerats. En les pauses dels atacs, el diari consigna el rutinari dia a dia: l'arreplega de la llenya, la preparació de les defenses, les escadusseres converses, el reconeixement de la bestiola, etc. En els dies de setge, esdevé un diari de guerra, que de vegades es limita a anotar les bales gastades. El text acaba de manera oberta, constatant



la gravetat de la situació, que com ja hem dit, es resoldrà al capítol següent amb la trobada d'uns cartutxs de dinamita.

Siga com siga, aquest ús puntual i narratològicament prescindible de la forma dietarística ens remet a la que és l'obra fundadora de la literatura dels naufragis: el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. Ací l'escriptura del diari, mentre li dura la tinta, resulta fins i tot redundant, en tant que en les primeres entrades repeteix fets ja narrats anteriorment. Hi trobem, a més, una major explicitació de la funció cultural del diari: una volta ha aconseguit unes mínimes condicions de comoditat —taula, cadires, un habitatge segur—, l'escriptura s'esdevé de manera natural, com la culminació de la tasca civilitzadora de Robinson (p. 75-76).

### **10. De joves maniàtics i sentimentals**

No cap dubte que si hi ha alguna edat propícia per a l'escriptura d'un diari, aquesta és l'adolescència. Qui, a aquesta tendra edat, no ha assajat d'esbravar en les pàgines d'un quadern desficiós i incerteses, tot cercant de posar una mica d'ordre i calma en el caos interior? No és d'estranyar, doncs, que la narrativa juvenil recent haja fet un ús abundant de la forma dietarística. En l'àmbit català, aquest tipus de narracions tenen un precedent en l'obra d'un matrimoni anglès: Ann McPherson i Aidan Mac Farlane. L'any 1987 publicaven *The Diary of a Teenage Health Freak*, que esdevingué un gran èxit a les Illes Britàniques. Un any més tard, l'aleshores recent creada editorial Bromera publicà amb gran rapidesa de reflexos la versió en català, que es convertí en un veritable best-seller. El *Diari d'un jove maniàtic* és, com els seus autors s'afanyen a afirmar-ne al pròleg, un llibre de voluntat educativa:

L'obra sembla reflectir el principi horacià del “delectare et prodesse”, perquè entreté i aprofita a parts iguals. Comproveu-ho. És, sobretot, un llibre formatiu i informatiu que, potser, haurien de llegir i de discutir tant els joves com també els adults. (1988, 11)

No en va, els dos són metges de professió, i un d'ells, Aidan Macfarlane, especialista en pediatria. La redacció del llibre, a més, ha estat precedida d'un important treball de camp amb estudiants de les *Upper Schools*. Així, amb un to desenfadat, Pete Payne, l'hipocondríac protagonista —tota una troballa, el nom, que juga amb el l'infant etern de Barry i el mot anglès *pain*, que significa dolor— ens parla de la seua complicada relació amb la família i les xiques, dels amics, dels canvis que experimenta el seu cos, de les drogues, del col·legi i de moltes coses més que l'anguniegen. Al llarg del diari, Pete Payne confessa haver doctorejat en el diari de la seua germana Sue. I és

aquesta precisament l'autora de la continuació de la saga: *¡Jo també sóc una maniàtica!*, publicada en anglés el 1989 i en català el 1990. En aquest cas, com és natural, els temes que interessin la protagonista varien: la vessant sentimental adquireix més importància, així com les reflexions sobre la mort, l'anorèxia, la depressió, la sida, els règims alimentaris, la contracepció, etc. Fins i tot hi ha un *Nou diari del jove maniàtic* (1996), que de nou sols té el títol. Es tracta d'una clara operació comercial que busca seguir rendibilitzant-ne el filó.

L'èxit d'aquests joves maniàtics deu haver influït, segurament, en les novel·les catalanes que exploten aquesta mateixa temàtica. El casos més destacats són potser els de Gema Lienas —*El diari lila de la Carlota* (2001)— i Glòria Llobet —*El diari de la Neus* (1996)—. En el primer cas, es tracta d'una novel·la més de les protagonitzades per la Carlota, que inclou títols com *Així és la vida, Carlota* o *Ets galàctica, Carlota...? El diari lila de la Carlota* conté un marcat to feminista, que invita a reflexionar sobre la situació encara marginal de la dona en molts aspectes i convida a seguir la “cadena lila”. El llibre, com d'altres de Gemma Lienas, ha estat traduït a diverses llengües i ha rebut un premi internacional de la Unesco 2003 a la tolerància. Pel que fa a *El diari de la Neus*, de Glòria Llobet, aborda una vegada més l'entrada en la vida d'una adolescent, on el descobriment de l'amor i la mort jugaran un paper determinant. En aquest sentit, podem considerar les ficcions dietarístiques adolescents com una modalitat de les *bildungsroman*, les novel·les de formació nascudes amb el romanticisme alemany. Ara la iniciació es completa satisfactòriament, no com en la novel·la de Biel Mesquida, en què la mort impedeix a l'“adolescent de sal” la seua natural maduració. Tanquem així, amb el retorn a l'època romàntica, el cercle que havíem obert a l'inici d'aquest paper, quan hi remuntaven els orígens del dietari íntim.

## 11. Final

Arribats a la fi d'aquesta panoràmica sobre la utilització de la forma dietarística en la narrativa catalana dels setanta ençà, hem pogut observar la diversitat i la riquesa de les propostes, que van de la novel·la històrica a la d'aventures, passant per la juvenil, la novel·la de formació, la novel·la realista o les memòries en forma de dietari; tot abastant temàtiques tan diferents com l'exili, el naufragi, l'amor passió, l'adolescència —una altra varietat del naufragi—, la malaltia mental o la crònica familiar. Una de les formes més recurrents que hem pogut observar és la del diari d'escriptor, usat sovint com a vehicle ficcional per a reflexionar sobre el procés creatiu. En conjunt, el corpus

analitzat, on es troben representats escriptors molt significatius de les lletres catalanes, i on haguérem pogut afegir obres com *El camp de l'ombra* (1995) de Miquel Pairolí o *Si no t'ho dic rebente* (2005), de Xavier Aliaga, palesa la vitalitat de la novel·la diari, paral·lela a la del diari i a la de la literatura íntima en general, entesa com un refugi on retrobar-nos en aquests temps frenètics, descreguts i tendents a l'exhibició mediàtica que vivim.

### **Bibliografia**

- ALIAGA, Xavier (2005): *Si no t'ho dic rebente*, Palma, Moll.
- BODÍ, Francesc J. (1995): *Passions apòcrifes*, Picanya, Bullent.
- CASTILLO, David (1989): “Maria Mercè Marçal. La vivència singular i l'estil personal”, Suplement de cultura del diari *Avui* (23-7-1989), p. 17.
- DEFOE, Daniel (1719): *Robinson Crusoe*, Barcelona, La Magrana, 1982.
- DEL PRADO, Javier; Juan BRAVO i Maria Dolores PICAZO (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Múrcia, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha,.
- ESCARTÍ, Vicent Josep (1997): *Espècies perdudes*, Alzira, Bromera.
- GABANDAN, Paulette (1979): *El romanticismo en Francia (1800-1850)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GENIS I AGUILAR, Martí (1874): *Julita*, Barcelona, Ed. 62 - La Caixa, 1998.
- LIENAS, Gema (2001): *El diari lila de la Carlota*, Barcelona, Empúries.
- LLOBET, Glòria (1996): *El diari de la Neus*, Alzira, Bromera.
- LLORCA, Fina (2004): “Les cartes de Sara T. dintre *La passió segons Renée Vivien*”, en *Epístola i literatura: epistolaris. La carta: estratègies literàries*, Paiporta, Denes, p. 337-347.
- MARÇAL, Maria Mercè (1995): *La passió segons Renée Vivien*, Barcelona, Columna.
- MCPHERSON, Ann i Aidan MAC FARLAINE (1988): *Diari d'un jove maniàtic*, Alzira, Bromera.
- *¡Jo també sóc una maniàtica!* (1990), Alzira, Bromera.
- MESQUIDA, Biel (1975): *L'adolescent de sal*, Barcelona, Empúries.
- PAIROLÍ, Miquel (1995): *El camp de l'ombra*, Barcelona, La Campana.

ROIG, Montserrat (1980): *L' hora violeta*, Barcelona, Ed. 62.

SALADRIGAS, Robert (2004): *La llibreta groga*, Barcelona, Destino.

SÁNCHEZ PIÑOL, Albert (2002): *La pell freda*, Barcelona, La Campana.