
Elements d'intertextualitat en la novel·la *Purgatori* de J. F. Mira

Sergi Serra Adsuara
serraadsuara@gmail.com



I. Presentació

Quan qualsevol lector mínimament amatent llig en una obra literària el terme *purgatori*, no pot menys que realitzar de manera immediata una connexió amb la *Divina Comèdia*. De fet l'obra de Dante Alighieri forma part d'aquell grapat d'obres que tothom consideraria cabdals i vertebradores del problemàtic cànon –o cànon- occidental. Fins i tot la repercussió popular d'aquesta narració en vers ha llegat el terme *dantesc* a la parla comuna, com només ho han aconseguit algunes obres transcendents: va viure una odissea, té idees quixotesques o patírem una situació kafkiana.

Amb aquest treball pretenem observar quines són les relacions que Joan Francesc Mira estableix entre la seua novel·la *Purgatori* i l'obra de Dante batejada per Boccaccio com a *divina*. En aquest sentit no podem oblidar que l'autor de *Purgatori* (Proa, 2003) va publicar tres anys abans una traducció de les vicissituds de Dante, Virgili i Beatriu (Proa, 2000).

Així doncs, anirem a pams per a palesar algunes de les relacions intertextuals entre aquesta novel·la i la *Divina Comèdia* ja que, malgrat distanciar-se cronològicament set-cents anys, aquella abeura en tota una sèrie d'elements de la seua predecessora. De fet les lloances de Mira envers la *Divina Comèdia* són ben explícites a la introducció de la seua traducció:

Hi ha autors tan importants com Dante (pocs: dos o tres), però d'obres tan importants i tan absolutes com la Divina Comèdia, segurament no n'hi ha cap. (Proa, 2000)

Per una altra banda i més enllà del que acabem de plantejar sobre l'obra de Dante, intentarem també copsar quines altres relacions intertextuals i interculturals s'encabeixen en *Purgatori* i, paral·lelament, quines funcions hi desenvolupen.

II. Aspectes relacionats amb la *Divina Comèdia*

a) Elements paratextuals

El relat de J. F. Mira ens conta les vicissituds que ha de viure Salvador Donat arran de la greu malaltia del seu germà amb qui, fins aleshores, mantenia una relació força distant. Així Salvador veu trasbalsada la seua tranquil·la existència com a metge de poble quan es veu obligat a acompanyar el seu germà, un vitalista empresari d'èxit, en el trajecte cap a l'hospital i, de retruc, cap a l'entorn social d'aquest. Però, al capdavall, aquesta obligació fraternal obligarà Salvador a conviure amb tot allò que embolcalla la manera d'actuar d'una ciutat de finals del segle XX.

Per alleugerir aquest itinerari, el contemplatiu Salvador tindrà el



suport de Teodor i de Matilde: home de confiança i secretària i amant del germà malalt.

- Citació

Posteriorment trobem una citació paratextual (*Purgatori* XVI 58-63), a la qual afegim la traducció que Mira fa dels mateixos versos (Proa, 2000):

*Lo mondo è ben così tutto deserto / És cert que el món ara ha quedat desert
D'ogne virtute, come tu mi sone, / De qualsevol virtut, com tu m'has dit,
E di malizia gravido e coverto; / I carregat i cobert de malícia;
Ma priego che m'addite la cagione, / Però, si et plau, indica-me'n la causa,
Sì ch'ì' la veggia e ch'ì' la mostri altrui; / Perquè la veja jo i la mostre als altres,
Ché nel cielo uno, e un giù la pone. / Que uns diuen que és al cel i altres que a baix.*

Entenem que aquesta citació té la funció d'oferir al lector una mena de guia de lectura, en el sentit de mostrar-li l'eix temàtic cabdal de l'obra: quina és la causa de la decadència moral i estètica del món actual. Si la resposta de Guido del Duca a la preocupació del Dante personatge fou que la responsabilitat raïa en els homes atesa la possibilitat que tenen aquests de decidir autònomament gràcies al lliure arbitri atorgat per Déu a l'espècie humana, Mira ofereix als lectors la possibilitat d'esbrinar quina n'és la causa, de la degradació moral actual, oferint-los la possibilitat d'anar més enllà de la citació paratextual i poder trobar la resposta tot efectuant la lectura del llibre. Aquesta resposta es manifesta en la descripció que dibuixa de la València de finals del segle XX.

Dèiem que la citació expressa el dubte sobre on raïen i sembla que continuen rauen les causes del desballestament moral del món: al cel o a la terra? I, vet ací que, durant bona part del relat, o bé directament Salvador, el protagonista, o bé el narrador, que quasi sempre focalitza el relat a partir de la perspectiva del mateix protagonista, ofereixen constantment dues seqüències en paral·lel: per una banda, l'harmonia estètica de l'ambient religiós i, per l'altra, la desafecció cap a la València urbana de l'eixample. Posteriorment en proposarem exemples. Així l'autor, mitjançant el protagonista i el narrador, convé amb Dante que la *malícia* del món cal buscar-la en l'acció de l'home. En el cas de *Purgatori*, en l'acció de l'home urbà burgès i modern, o postmodern.

Seguint aquesta reflexió podríem concloure que la citació té la funció de presentar-ne la temàtica i, alhora, possibilita donar vigència d'actualitat a un qüestionament de l'any 1300. Cal recordar que Dante carrega durament contra els vicis humans i contra certs governs florentins (els güelfs negres, els gibelins o aquells jerarques de l'església com Bonifaci VIII que van oblidar les tasques espirituals per prioritzar les estatals). Com manta vegades s'ha dit: les obres clàssiques ho són perquè plantegen temes atemporals; i 700 anys després canvien les formes però



la substància temàtica que embolcalla els vicis i les virtuts humanes continua vigent.

- Índex

Les referències paratextuals es tanquen amb l'índex on Mira organitza l'estructura externa de la novel·la en els dotze capítols següents: El viatge I, El viatge II, Antepurgatori I, Antepurgatori II, Purgatori I, Purgatori II, Purgatori III, Purgatori IV, Purgatori V, Purgatori VI, Purgatori VII, El paradís terrenal.

La relació que establím entre aquesta disposició externa i la *Divina Comèdia* no es fonamenta en un paral·lelisme estructural atès que, com sabem, l'obra de Dante s'articula arran del recorregut ascensional arreu dels tres espais del trajecte: Infern (34 cants), Purgatori (33 cants) i Paradís (33 cants). Des de la importància que l'escolàstica medieval donava al simbolisme numèric, la suma 100 representaria la perfecció a què arriba Dante amb l'ajuda de Virgili i Beatriu. Tanmateix, en *Purgatori* Mira opta per una estructura de dotze capítols, nombre que acull significats simbòlics d'harmonia i divisibilitat, alhora que funciona com una referència implícita a les nombrosíssimes al·lusions astrològiques (cicles anuals) que ens trobem seguit seguit llegint la *Divina Comèdia*. A més a més, cadascun dels dotze capítols de *Purgatori* se subdivideix en tres apartats assenyalats numèricament (1,2,3) en l'interior de cada capítol. Amb aquesta estratègia, l'autor també hi incorpora la presència simbòlica del nombre 3 (fases lunars, trinitat divina i, és clar, els tres espais ascensionals del recorregut dantesco i els 33 subcapítols d'aquestes tres ubicacions). Per tant, aquest recurs funcionaria com a referència intertextual de caire simbòlic.

Pel que fa als set capítols de l'obra de Mira destinats al purgatori (postoperatori i traspàs del germà i vivències per la València burgesa de l'eixample), cal esmentar que estan destinats a tractar, cadascun d'ells, un dels set pecats capitals: les terrasses ascensionals cap al cel de Dante on es commou amb la visió de personatges penitents per haver caigut en aquests pecats condemnables. Posteriorment, exemplificarem aquesta qüestió.

b) El trajecte

Com dèiem adés en tractar-ne l'estructura, *Purgatori* no segueix l'articulació tripartida ascensional (infern, purgatori, paradís) de la *Divina Comèdia* segons la qual el protagonista es troba desconcertat després d'haver malbaratat els criteris morals imprescindibles per anar pel món i, donat aquest desori, necessita de l'ajut primer de Virgili i després de Beatriu. Tanmateix, el protagonista de *Purgatori* també es veu forçat a mamprendre un trajecte que el conduirà cap al seu purgatori particular. I vet ací que en aquest itinerari narrat en els dos primers capítols (el viatge



I i el viatge II) observarem paral·lelismes amb el tipus de viatge per l'infern dantesco: els famosos cercles concèntrics en forma d'embut on Dante observa espavordit com més va més càstigs i més patiments.

De més a més i com dèiem abans parlant de la proposta temàtica a partir de la citació paratextual, Mira enceta la narració tot ubicant el protagonista en una cel·la d'un monestir cartoixà als afores de València. La descripció d'aquest monestir de Portaceli (porta del cel) palesa el benestar de què gaudeix el protagonista alhora que representa la primera mostra del sentit positiu que l'autor atorga a l'ambient religiós. Al capdavall, una forma de locus amoenus:

Alguna nit ell també s'alça com els monjos a l'hora de matines, ocupa un lloc discret en un banc de l'església i els escolta cantar els oficis en l'ombra, només hi ha uns llumets dèbils damunt del cadirat del cor, uns petits punts de claror en la foscor completa que il·luminen els caps encaputxats i els hàbits blancs, hi ha una pau infinita, un silenci que és encara silenci cantat en forma de psalms i d'antifones, tan antic, tan lluny del món i tan intraduïble... (Proa, 13)

Així els paral·lelismes intertextuals serveixen, per una banda, com a model temàtic que en Purgatori és una lloa, més que a una fe religiosa, a un medi espiritual que atorga placidesa a l'ànima mentre que, com després comprovarem el trajecte d'apropament cap al món urbà i modern (*e un giù la pone*) comporta el contacte amb el dolor i la mort; i, per una altra banda, com a model arran del qual articular l'estructura de la novel·la en forma de viatge iniciàtic per uns cercles concèntrics que allunyen el protagonista del mite del paradís en la terra representat en aquestes primeres escenes del relat, entre d'altres motius, pel claustre monacal:

...recordà Salvador mentre travessava el petit claustre en direcció a la cuina, era un claustre de pures columnes llises, sense cap ornament, i dins del quadrat de terra no hi havia ni font ni jardí, només vuit o nou creus molt simples de fusta clavades en un angle, sense nom, les tombes dels monjos que han mort els darrers cinquanta anys, d'ençà de la restauració del monestir; i ells sí que saben quin és el final del seu viatge: una tomba de terra sota l'herba en aquest claustre de la porta del cel, de Porta Coeli...(Proa, 16)

Però com el descans dels vius no és etern, Salvador haurà d'eixir urgentment d'aquest amè indret atès que Teodor Llorens, xofer del seu germà, hi va a cercar-lo a causa de la malaltia d'aquest. El xofer representarà, en aquesta vessant, el modern guia *virgilià* que conduirà Salvador envers el purgatori:

Mentre ell sense baixar de la Harley i amb el casc en la mà s'acomiadava del germà porter, el xofer d'uniforme es va quedar mirant una bassa o estany en un petit jardí de l'entrada (...) Després va pujar al cotxe i el girà

lentament cap al pont, Salvador el seguia amb al moto, no s'havia posat encara el casc, i passant damunt del riu de tarongers d'una banda arribava el perfum sec i pròxim dels pins i de l'altra, a llevant, s'endevinava ja la fresca tremolor de la marina. (Proa, 19)

Anem a pams amb aquest fragment que suposa la presentació d'aquest Virgili modern. Per una banda el nom, Teodor Llorens, fa referència al conservador patriarca de la poesia valenciana de finals del XIX, Teodor Llorente –fet que recuperarem en parlar dels personatges –, i de retruc aquesta referència ens duu al poeta Virgili, autor a qui enalteix pregonament Dante Alighieri. Però, a més a més, cal recordar que quan el personatge Dante troba per primera vegada Virgili li demana si és *...aquella font des d'on s'estén l'ampli riu de la llengua?* (Proa, 21) i, com acabem de comprovar el motiu de l'aigua (bassa o estany i rius de tarongers) és present en l'anterior fragment de Purgatori. Un altre paral·lelisme rau en el fet que Virgili serà l'encarregat de convèncer Caront perquè permeta que Dante accedisca als inferns després de passar el riu Aqueront, mentre ara el conduirà a l'embull de la ciutat moderna. Per tant, el lligam intertextual funciona de manera multifactorial en aquesta escena de presentació d'aquest Virgili xofer personatge: funcions de guia, símbol del brollador de la poesia/llengua i desdoblament amb la figura del poeta d'un idealitzat paisatge valencià.

Continuant amb el viatge envers el purgatori i a tall d'exemple, proposem alguns fragments que considerem paradigmàtics de l'itinerari pels cercles concèntrics del patiment pels quals el xofer Teodor Llorens condueix el protagonista i el malat de càncer de pulmó fins arribar a l'hospital, que esdevé un antepurgatori:

... fins que passant per tantes carreteres noves, rotondes i circumval·lacions, barris desconeguts de blocs de cases iguals i més magatzems i més fàbriques entre camps treballats i camps perduts, Salvador havia hagut de preguntar-li al conductor on eren exactament (...). Teodor li va dir que en aquell moment passaven per la carretera de l'Alqueria d'Alba, però l'antiga alqueria amb ermita i campaneta era una ruïna abandonada contigua a magatzems de fusta i de materials de construcció, camps de ferralla amb munts de cotxes esclafats... (Proa, 44)

... el Mercedes girà cap a la circumval·lació que voreja el curs artificial del riu inexistent que en diuen llit nou del Túria, i el riu nou aparegué no com un riu sinó com un canal enorme i sec fet de murs de ciment coberts de grans inscripcions de colors bruts, graffiti ja mig esborrats, revolucions passades irrealment, només paraules, vaga general, proletariat, independència, ara completades o continuades per dibuixos de text indesxifrable, colors molt vius verd i violeta i nuvolets blaus i rosa, ja ni paraules tan sols, només estranyes lletres inintel·ligibles, un paradís artificial pintat en els llargs murs de ciment, i entre els dos murs un fons

no de riu sinó de canal desolat com una esplanada de grans còdols irregulars o de roques que hagueren rodolat fins allà per quedar-s'hi uniformes i quietes formant un paviment geològic entre un extens herbassar groguenc i eixut, un pedreguer aspre i trist estirat amb una autopista de trànsit incessant a cada vora. (Proa, 45)

Durant el recorregut recorda dantescamment com funcionava l'antic escorxador a la vora del qual passen:

Passaven per davant de l'antic escorxador de València, degollador preindustrial d'ovins, bovins i porcins que ara pel que es veu a l'altra banda de la reixa deu ser projecte de centre cultural o esportiu, un sinistre edifici de rajola de principis de segle a la vora del riu, potser no semblaria tan sinistre si no li recordara (...) com un burro molt gran i cansadíssim de la vida trontollava, s'aturava amb les potes incertes, abaixava a poc a poc el cap, i els homes de la vara li van pegar per fer-lo moure fins que l'animal escumejava sang per la boca i pels narius, doblegava les potes i queia, i allà el van deixar, entre el toll d'una séquia i la via del tramvia groc des del qual els passatgers miraven distretament el burro moribund, i els ulls i les nafres se li ompliren de mosques abans de morir-se i que vinguera a buscar-lo amb el carro aquell home que deien que tenia unes calderes enormes on bullia tots els animals morts que replegava o li duien, cavalleries, vaques, porcs, ovelles, no importava si morts d'accident, de malaltia o de simple vellesa, i fabricava farina de carn per fer pinso compost, res no es perdia llavors, la matèria no es creava ni desapareixia, simplement canviava d'estat, es transformava, i la farina de carn que després compraven a casa feia una olor lúgubre i difusa de cadàver, o això pensava ell... (Proa, 41)

Hem volgut incorporar-ne aquest ampli fragment per comentar una qüestió que ens sembla important: els referents descrits i l'estil de les descripcions. I açò atès que s'hi poden observar semblances evidents amb la *Divina Comèdia*. Durant el trajecte la mirada del protagonista tria aquells referents que reflecteixen malestar, angúnia, dolor, patiment, desassossec... I la manera de construir les descripcions sembla imitar la gradació de sensacions creixents típica de Dante, a més d'incloure-hi referències multisensorials. Aquest efecte es palesa en el fragment anterior on percebem com el dolor de les bèsties es corporifica i va en augment paral·lelament a la trista indignitat de la mort de les bèsties.

Siga com siga i si tornem al viatge cap a l'antepurgatori, també observem que ara els referents dantescos s'han metamorfosejat en embussaments de trànsit i tràmits burocràtics:

A l'altra banda del pont, l'embús de trànsit era encara més compacte, rius de cotxes entrant i sortint que a penes es movien uns metres i els semàfors constantment els retenien com un assut doble retindria dos corrents encarats... (Proa, 50)

Els tràmits de l'administració eren llargs i rituals i al principi semblaven impossibles (...) la funcionaria consultà l'ordinador, que tardava a respondre, consultà després un fitxer manual, cridà una altra infermera que devia manar una mica més que ella, avisaren la responsable d'admissions, i el pacient de càncer de pulmó s'aixecà impacient de la cadira... (Proa, 54)

Per tant, les colpidores escenes de la *Divina Comèdia* han servit d'exemple però alhora s'han modernitzat per a reflectir les tensions quotidianes del segle XX. En aquest darrer fragment també podríem percebre l'agonia kafkiana davant d'una burocràcia feixuga i incompreensible.

Vet ací que, si l'itinerari de Dante i Virgili per l'infern i el purgatori suposa l'encontre amb múltiples i cada cop més greus formes de pecats, vicis i dolors, en aquesta novel·la moderna Salvador i Teodor toparan també amb nombroses formes d'incomprensions, desassossecs, patiments i suplicis. Com hem vist fins ara les causades per les cèl·lules cancerígenes, el malbaratament geogràfic, el mal gust estètic, les imatges cruels, el trànsit asfixiant, la burocràcia absurda... I, com ara exemplificarem i tenint en compte que els personatges ja han transcorregut els cercles més lleus i s'apropen al llindar del purgatori, algunes de les noves pandèmies de finals del segle XX: la mort provocada pel tràfic de drogues i la sida:

Com ara mateix el que acaba d'ingressar que l'han replegat dessagnant-se entre canyes i joncs en un marge del llit vell del Túria, a Natzaret, a prop del port i de l'antiga desembocadura, ja no hi ha aigua de riu però està ple de bassals pudents d'aigua de claveguera, els esperava la policia amb llanternes enceses i l'home estava tirat entre les canyes i s'aguantava amb les mans el forat de la ganivetada al ventre, havia perdut molta sang, per això els posen aquell llençol de paper metàl·lic, per evitar el refredament del cos, era cosa de tràfic de drogues, que a Natzaret se'n distribueix a l'engròs, ho sap tothom. (Proa, 69)

(el professor de literatura homosexual) Va traure un cigarret, el va encendre alçà el cap, i els va mirar amb ulls mig irònics i mig desafiants, com dient sí, tinc la sida, què passa?, o tinc la pesta, com tants, però encara conserve el sentit de l'humor. Salvador va pensar que havia vist malalts de moltes malalties greus, condemnats, però un malalt d'aquesta plaga nova encara no, i sense voler, per hàbit professional, va constatar els símptomes visibles, cara i pell de mal color, magror extrema com si haguera escapat d'una fam africana, lassitud general i sensació de decrepitud prematura, aquesta doncs era doncs la tercera plaga al costat del càncer i del cor... (Proa, 85)

El final del segon capítol dedicat a l'antepurgatori coincideix, amb la gradació de patiment a què ens referíem abans, amb la mort a causa de la sida d'aquest company de converses a l'hospital.



Tanmateix, per finalitzar amb aquests exemples que fan referència al contingut i a l'estil de les descripcions de les escenes amb què topa el protagonista, volíem cloure'n aquest apartat amb una que considerem paradigmàtica dels esmentats paral·lelismes amb la *Divina Comèdia*. Hi observem una descripció al·legòrica bastida a partir d'una terminologia bíblica:

I van preparar amb gestos decidits dos injeccions per al malalt, alçaven les xeringues com espases que guarden contra el mal, contra el càncer, pensà, cranc, monstre infernal que Salvador sabia que encara treballava dins del cos del germà, va imaginar grumolls de cèl·lules que creixien, es multipliquen i s'escampen, si el creixement que fan el veiérem accelerat en imatges veloces, l'obra d'una setmana en pocs segons, veuríem com avancen horriblement pel teixit del pulmó, com ocupen implacablement les entranyes d'aquest cos condemnat. I no les podran aturar, com a màxim alentiran només una miqueta el seu avanç, aquestes espases fines dels dos àngels de guarda: havien vingut a l'hora del capvespre a protegir el seu germà dels atacs del maligne, però contra aquest monstre, si no el van poder matar els cirurgians amb espases i llances, poc podran fer amb injeccions les infermeres rosses. (Proa, 107)

Així l'autor valencià evidencia el seu homenatge al clàssic toscà, tot reblant el clau en demostrar que les obres d'art i, en particular aquesta narració, no són un fruit sense avantpassats sinó que puen de les deus literàries que l'art occidental ens atorga ja que formem part d'un tot cultural que s'adapta als temps en certes formes i continguts alhora que rep l'herència pregona d'un mestratge inconfusible.

c) Purgatori: els set pecats

Amb aquest trajecte Salvador ha arribat a les portes del purgatori d'aquesta València i l'autor ja pot encetar la descripció dels set pecats mentre el protagonista es veu obligat a capbussar-s'hi. Així, des del capítol cinquè fins a l'onzè cadascun dels capítols està destinat a la descripció d'una de les faltes capitals. En aquest sentit, cal tindre en compte que, en consonància amb l'estructura establerta per Dante, base de molts dels estudis posteriors sobre els pecats, els relacionats amb l'excés físic (avarícia, gola i luxúria) són els que s'ubiquen més a prop del paradís per ser jutjats com menys greus que els que afecten directament a l'essència de la personalitat de l'individu (peresa, enveja, ira i supèrbia, el més proper a l'infern). En aquest apartat del treball, hem decidit fer només un tast d'aquesta qüestió i hem triat només els dos extrems: la supèrbia i la luxúria.



- Purgatori I: la supèrbia

Josep Donat, empresari vitalista i prepotent, ha esdevingut un ésser convalescent que necessita ajut per moure's. Tanmateix, l'orgull de mascle ferit representa un obstacle per a la recuperació:

"Quan l'operació de cor no vaig arribar tan baix", digué Josep. "A casa vaig entrar caminant pel meu peu i no en una cadira de rodes com un paralític." (Proa, 125)

L'autor aprofita la descripció d'un quadre amb la imatge de Josep Donat per definir el gust kitsch i coent d'aquesta burgesia il·letrada i, de més a més, assenyalar la supèrbia de l'empresari:

...era un llenç vertical (...) Josep Donat amb vestit formal, camisa blanca corbata jaqueta fosca tot ressaltant sobre un fons clar esfilagarsat com de núvols de posta de sol, blancs verdosos taronja suau, o com si l'home exaltat s'elevava superb sobre l'aigua d'un llac que reflecteix una difusa llum de glòria, un déu amb les mans a les butxaques i la barbeta alçada desfiant elevant-se en aquella de l'univers... (Proa,133)

Tanmateix, aquesta descripció engalza amb una immediata referència intertextual:

"La ruïna", va repetir. "Em mire a mi mateix des d'ací baix, i és com si un cuc de terra mirara el Nostre Senyor. Si jo era aquell d'allà dalt, com és que aquest d'ací baix també sóc jo?"

"Metamorfosi", va dir, una mica automàticament, i ho lamentà en el mateix moment de dir-ho. "Què dius?", digué el germà.

"No res. És un llibre de Kafka." (Proa, 133)

Amb aquesta escena d'un empresari d'èxit caigut en desgràcia física a causa dels seus vicis, Mira estableix una comparativa amb Gregor Samsa que, en aquest cas, li permet transmetre indirectament l'angúnia de l'escena mentre amaga detallar les inquietuds dels personatges atès que la referència intertextual de *La Metamorfosi* n'estalvia l'explicitació de la pèrdua d'autoestima d'un home prepotent que, sense entendre-ho, es veu com l'àngel caigut que fou castigat per haver comès el més greu dels pecats: la supèrbia de voler assemblar-se a Déu.

- Purgatori VII: la luxúria

Comptat i debatut, hem aplegat a l'esglaó més alt del purgatori on Teodor-Virgili lliurarà el testimoni de l'acompanyament de Salvador a una renovada Beatriu, com després veurem. Però abans d'encetar el camí pels viaranys del paradís, Salvador haurà d'acarar l'esperada mort del germà, els actes protocolaris de la vetlla i les cerimònies religioses del



soterrament. Tanmateix, Mira embolllarà aquest episodi luctuós amb escenes vinculades a la indústria del sexe: el tòpic d'eros i thanatos.

... se'n fa càrrec l'empresa de serveis funeraris contractada, vist que ja tota classe de serveis es contracten, inclosos els serveis més íntims, serveis personals, en les pàgines d'anuncis per paraules dels diaris que el seu germà guardava amb les revistes Penthouse, Private, Playboy, Macho, Man, s'hi oferien serveis perfectament explícits, detallats, amb duració pactada, una hora dos serveis, amb els anys de les titulars de l'oferta, divuit anys de veritat... (Proa, 261)

d) Beatriu i el paradís

El dia següent a la celebració de la cerimònia religiosa multitudinària i dels actes d'enterrament amb els més íntims (Salvador, una exdona, Bibiana, Teodor i la secretària i amant Matilde); Teodor, Matilde i Salvador tornen al cementeri per recollir les cendres del difunt. El to de les descripcions de l'interior del cementeri és ben distint del que hem observat al purgatori. Ara les sensacions del protagonista en relació amb l'ambient del cementeri flairen harmonia, simetria i serenor. Així, com Dante quan s'endinsa per primer cop al paradís amb Beatriu, la vivacitat del cromatisme lumínic embolllca els personatges d'una placidesa espiritual que els purifica:

... és una bella ciutat de morts endreçada i burgesa, espaiosa, modesta, sense grans mausoleus prepotents, sense un excés de marbres ni d'estàtues grosses (...) hi ha bugenvil·lees enceses de rosa i de púrpura que s'enfilen i cobreixen els murs de l'extrem dels pavellons o blocs de nínxols, hi ha reguerets o séquies per on corre un fil d'aigua, hi ha humitat de jardí, hi ha frescor a pesar que ja són prop de les sis de la vesprada i el sol, que baixa cap a ponent, ha caigut tot el dia sobre l'herba, les pedres i les flors. (Proa, 277-279).

Ras i curt, els tres personatges trepitgen una mena de locus amoenus que, paradoxalment i significativa, Salvador només ha trobat, dins de l'urbs caòtica, en aquest *parc dels morts*.

La tasca del poeta i xofer Teodor, aquest fidel Virgili, ha conclòs – com sabem, en la *Divina Comèdia*, Virgili no pot endinsar-se pel paradís atès que és pagà i no està batejat -, i el relleu desenvolupat per Beatriu, guia celestial, l'assumirà dins d'aquest paradís terrenal la jove i discreta Matilde, muller que havia tingut durant el relat subtils aproximacions a Salvador:

Quan Salvador es girà per tornar-se'n, Matilde l'esperava drete en l'herba verdíssima, vestida amb pantaló blanc i brusa roja: la il·luminava una claror densa i daurada, i Teodor havia desaparegut.



“Se n’ha anat”, va dir la dona. “Ha dit que ací ja no tenia res a fer i que, si cal, tu ja saps on trobar-lo. Anem?”

“He de fer un parell de visites, encara.” (Proa, 282)

Amb la retirada de Teodor, Matilde l’acompanyarà pels agradosos passadissos del cementeri on Salvador cercarà les tombes dels seus pares i, sobretot i per primera vegada, la del seu amor de l’adolescència. Aquell amor pregó i avortat que l’ha colpit al llarg de la seua existència i a qui durant el relat només ha gosat anomenar, ocultant-la com una divinitat, amb el pronom *Ella*. Tanmateix, en una única i implícita ocasió els pensaments del protagonista, vehiculats pel narrador, esmenten el nom de la seua enyorada Beatriu:

... i com la història de la humanitat és una història abans de Crist, aC i dC, la pluja de Déu inundà el món el dia de l’Encarnació, Encarna Carneta, Encarnita, com la pluja de Zeus les entranyes de Dànae, no de la seua Beatriu, i el Salvador era com un peix nadant entre les aigües, el peix símbol en què es reconeixen els cristians, les inicials de la paraula peix en grec volien dir Jesús Crist Fill de Déu Salvador, això havia après ell quan li explicaven història de la cultura o història de l’Església al col·legi dels escolapis (...) “A mi que m’enterren sense ciris encesos”, digué el germà en aquell punt, quan passaven a prop de les parets del cementeri... (Proa, 47)

En aquesta oportunitat i amb aquest estil indirecte lliure farcit d’elements interculturals, l’autor aconsegueix generar en el lector una mena de desconcert semblant a l’enumeració caòtica que reflecteix el caos modern i que trenca amb la linealitat discursiva de la trama del relat.

A més, aquestes referències interculturals, en concret la referència a Zeus i Dànae i l’immediat comentari “no de la seua Beatriu”, també serveixen per ocultar els tràgics fets biogràfics que va patir *Ella*, la seua benlloguda Beatriu, que va morir a causa d’un accident de trànsit el dia del seu enllaç amb un noi a qui no estimava. No va arribar a la nit de noces. Subtilment, l’autor deixa una empremta que el lector atent només podrà copsar si, per una banda, coneix el mite pel qual Zeus deixa embarassada Dànae i, per una altra, si relaciona aquesta digressió de Salvador mentre passa pels afores del cementeri, amb la confessió, molt posterior, amb què comunica que *Ella* va morir abans de la nit de noces:

... sota el nom d’ella hi havia escrit Falleció en accidente de circulación a los 21 años, i després deia Tu esposo, padres y hermanos no te olvidan (...) però era fals el marit no havia estat mai marit, o només legalment, falsament, i només en el curt viatge de bodes que acabà en accident mortal... (Proa, 286)

Cal recordar que, segons algunes versions, la musa de Dante, Beatrice Portinari, també va morir ben jove. Així l’al·lusió a Zeus i Dànae unida a



l'oposada experiència de l'estimada Beatriu funcionen com a ocultació de les emocions explícites del jo personatge: Salvador, individu discret i contemplatiu, renuncia a expressar les seues emocions, els seus records més íntims, els seus fantasmes més dolorosos... i només ens assabentarem d'aquest dramàtic vessant mitjançant subtilíssimes estratègies intertextuals.

Amb la mateixa intenció, funciona aquest comentari sobre grans amors literaris entrebancats per adverses circumstàncies socials. Fou el cas de l'oposició dels pares d'Ella-Beatriu a permetre que la filla festejara amb Salvador, el fill d'un humil fuster republicà:

... qui sent l'impuls etern com aquesta xiqueta d'aire estúpid diu que el sent, qui sent el poder d'aquest foc intractable, almenys el temps que dura, poc o molt, el viu com una veritat sense paraules, tota la resta pot ser falsedat però això mentre dura és tan cert com la pròpia existència, tan cert com els amors terribles de Dido i Enees, de Dafnis i Cloe, de Paolo i Francesca, d'Abelard i Eloïsa, de Dante i Beatriu, tan sovint un dels dos, o tots dos, convocats abans d'hora per la mort. (Proa, 190)

Ras i curt, el personatge s'amaga darrere de les referències literàries perquè siguen aquestes les que assumesquen la càrrega semàntica de la desesperació amorosa mentre el tímid jo hi roman ocult.

Però, si tornem al passeig pel fossar-paradís, Matilde i Salvador arribaran a la tomba d'Ella, l'adolescent estimada i eternament recordada, i hi deixaran la dotzena de roses grogues que Matilde portava. Pensem que ací les roses poden tindre un lligam de caire simbòlic amb la cima del cel de la *Divina Comèdia*: l'immens amfiteatre en forma de rosa on seuen els elegits i albiren la llum divina - on arriba Dante acompanyat de Beatriu.

Al capdavant, pensem que la Beatriu de la *Divina Comèdia* ha esdevingut en *Purgatori* dues dones. Per una banda, l'estimada adolescent (*donna angelicata*) que mor pura però que, tanmateix, ha estat capaç d'inocular durant quaranta anys un amor espiritual en l'esperit de Salvador. Per una altra, Matilde, dona que el custodia pels viaranys d'aquest paradís-cementeri i, amb aquesta companyonia, possibilitarà la redempció d'aquesta malenconiosa càrrega mitjançant l'assimilació de les experiències viscudes al llarg d'aquest purgatori urbà i, ritualment, gràcies a una de les escenes que clausura la novel·la:

... hi passava un reguerol amb aigua clara, una sequiola, qui sap d'on ve i cap on corre, i la dona es llevà les sabates i posà els peus dins del corrent (...)

Ella va riure, mirà al voltant, va veure que no hi havia ningú, i jugant amb els peus li va esguitar la cara i les ulleres, la papallona, el coll, el bigot retallat i la camisa.



“Aigua clara contra els pensaments trists”, va dir, i va tornar a riure.

Ell es llevà les ulleres i se les guardà en una butxaca de la jaqueta, Tornà a banyar els peuetes de la dona en el reguer, i se'ls tornà a posar sobre les galtes. (Proa, 289)

La funció simbòlica del referent intercultural i intertextual hi torna a ésser present amb l'aigua baptismal i, en relació amb la *Divina Comèdia*, s'aplega al riu de llum intensíssima que percep Dante en arribar al cel. Si bé, ara el ritual de purificació és recíproc atès que cadascun dels personatges ha hagut d'oblidar episodis de la vida passada per endinsar-se en una *vita nuova* (primer llibre de poemes del geni toscà). Vet ací que els dos personatges pujaran a la moto de Salvador per escapolar-se de la ciutat de València tot lliurant-se de l'*equipatge* del passat:

Salvador va sentir la pressió dels seus pits, i es posà en marxa. Buscà la ronda del camí de Trànscits, vorejà el riu, travessà el pont d'Ademús, mirà a la dreta de l'Hospital de la Fe, i enfilà l'autopista de Lliria. Sense equipatge, amb les alforges metàl·liques buides. (Proa, 290)

Per cloure aquest apartat, només volem fer esment de la transformació d'un dels versos més recordats de Dante que és modificat per Mira i que pot servir de cloenda a aquesta manera d'entendre la literatura com a reformulació de texts que continuen bastint la (re)creació literària al segle XXI. Comptat i debatut, entendre la literatura com a hereva d'una tradició literària i cultural. Per això on Dante diu:

L'amor que mou el cel i les estrelles.

J. F. Mira adaptarà

L'amor que mou el cel i les entranyes.

III. Altres intertextualitats

a) Teodor Llorens: doble intertextualitat

Acabem de veure que Teodor Llorens i Matilde havien conduït Salvador en aquest viatge cap a la purificació i, en tractar de la figura de Teodor, vam parlar a bastament del paral·lelisme entre aquest personatge i Virgili. Tanmateix, aquesta petjada intertextual no és ni de bon tros l'única que hi trobem. Anem a pams per escatir-ne una altra.

La tria del nom d'aquest guia i la seua afició cap a la poesia (*“vosté va guanyar fa alguns anys els Jocs florals de la Mar, o m'equivoque? Teodor Llorens, el negre poeta, perdone si li moleste l'expressió.”* (Proa, 86)) són una evidència diàfana del lligam amb el patriarca de la poesia valenciana de la renaixença: don Teodor Llorente. Creiem que la funció



intertextual palesa una intencionalitat paròdica atès que don Teodor hi ha esdevingut un xofer negre, de pare valencià i mare guineana, que sembla ser l'únic preocupat per la història de la poesia valenciana a més de bon coneixedor dels clivells de la ciutat. Agreuja la paròdia l'opinió metaliterària sobre el creador de *La barraca* a la vora d'un monument farcit d'oblit i d'excrements:

... i sobre el cap llorejat i patriarcal, sobre els cabells pentinats i les cares saludables de les muses, s'acumulaven crostes d'excrement d'estornells, de teuladins i de coloms, sediments d'anys sense neteja ni cura, qui devia pensar ja en el monument o en el poeta, qui se n'ocupava en l'administració municipal, qui venia alguna volta a portar-li una corona commemorativa vegetal? Llavors el xofer fumador va dir que Llorente com a poeta no era cap gran cosa, flors i amors, com la gavina del mar blavosa, la flaire dolça dels tarongers. (Proa, 145)

b) Cançons populars

Al primer capítol, en acabant d'eixir del monestir, el cotxe de Teodor s'ha de detenir per la presència d'un grup de turistes jubilats. Un petit grup canta una cançó popular anomenada *Muntanyes del Canigó*. Salvador recorda una cançó semblant:

*Serra de Mariola, tota floretes,
On van les socarrades a fer botgetes...*

Mentre pensa que:

si la cantava, hauria d'explicar-li a la guia qui eren les socarrades, que eren les dones de Xàtiva, i per quina raó rebien aquell nom, perquè aquella ciutat la cremà o socarrà el rei Felip V de Borbó quan invadia el nostre país a sang i foc... (Proa, 22)

En aquesta oportunitat la referència intertextual té la funció de servir a l'autor per encabir-hi una crítica política sobre les conseqüències esdevingudes arran de la Batalla d'Almansa.

c) Referències cinematogràfiques

Llavors va aparèixer l'escena d'una pel·lícula bíblica on Jesucrist entra a Jerusalem muntant una somera peluda i les dones del poble criden hosanna i llancen flors i fulles per enramar el camí... (Proa, 78)

Aquesta escena fílmica opera per a tornar a ubicar temporalment la trama arran de les referències religioses i, alhora, possibilita de forma proustiana que el personatge endegue els records de la infantesa -un altre paradís perdut- i relate, de manera costumista, els hàbits populars del Diumenge de Rams.



d) Referències musicals

Després ve el gradual Christus factus est pro nobis/ obediens usque ad mortem, cantat amb una de les melodies més punyents i profundes que ell ha pogut escoltar mai de veus humanes:

sobre algun monjo músic medieval degué baixar una alenada divina, altrament no s'explica que arribara més lluny i més fondo que cap fragment de Bach o de Monteverdi, es va dir, mirant el grup de metges de la taula veïna que jugaven despreocupadament al pòquer, fumaven, s'abocaven conyac a les copes, i dos d'ells cantussejaven una cançoneta que ell no va saber identificar, devia ser alguna tonada de moda. (Proa, 101)

En aquesta oportunitat la referència artística ajuda el lector a perfilar la psicologia i el bagatge cultural del personatge i, de nou, torna a acarar passat i present mitjançant els efectes estètics corprenedors de la música espiritual front a la frivolitat passatgera de les musiquetes modernes taral·lejades pels directius de l'hospital. En la novel·la sovintegen aquest tipus d'elements interculturals:

... va canviar de canals de ràdio fins que trobà una melodia d'aire clàssic de dansa, el minuet d'una simfonia de Mozart, reconegué Salvador, potser la número trenta-sis, Linz. (Proa, 130)

e) Autor i personatge

En un altre fragment trobem una altra al·lusió a una novel·la. La curiositat hi rau perquè es tracta de la primera novel·la del propi J. F. Mira: *El bou de foc*.

*... i no feia molts anys havia llegit la descripció d'aquelles travessies per l'interior del vell Hospital Clínic en la novel·la *El bou de foc*, no recorda el nom de l'autor, i la descripció era del tot exacta: feia olor de pobresa antiga i era antic... (Proa, 104)*

Pensem que aquesta referència intratextual té una funció irònica que cerca la complicitat amb aquell lector que o bé es preocupa per cercar les al·lusions que llig i no coneix, o bé és un fidel seguidor de l'obra de l'autor i pot sentir-se satisfet de percebre com Mira li fa l'ullet.

Però aquest passatge se'n relaciona amb un de posterior en què mentre el protagonista passeja com un flaneur baudelarià sense traça a causa d'haver perdut puntualment la custòdia del seu Virgili-Teodor ("Està vist que no pot eixir al carrer sense mi"), topa amb la capçalera d'una manifestació on és el propi Joan Francesc Mira:

Llavors Salvador li va dir que la seua cara no li era del tot desconeguda (...) llavors deu ser en la solapa d'algun llibre; això sí, digué Salvador, de llibres sí que era bon lector, i això vol dir que vosté és escriptor, hi afegí;



més o menys, digué l'altre, alguna cosa hem de fer en la vida, i li va dir el nom. Tinc dos o tres llibres seus, va dir Salvador, però només em ve a la memòria una novel·la que quan la vaig llegir em recordà els anys que jo anava al col·legi dels pares escolapis i passava per dins de l'antic hospital, El Bou de Foc: vosté també va anar a l'Escola Pia?; naturalment, va dir l'escriptor, i feia el mateix camí; llavors deguérem coincidir al col·legi, va dir ell i li va preguntar quin any començà el batxillerat; l'any quaranta-nou, digué l'escriptor; jo el cinquanta... (Proa, 172)

Aquest joc barroc d'encabir-hi com a personatge el propi autor té també l'objectiu de fer-nos veure que la mirada descriptiva del personatge, com un alter ego de l'autor, es fonamenta en les vivències biogràfiques i culturals de Mira. Una mirada personal però també generacional d'una ciutat que ha experimentat transformacions urbanístiques, estètiques, ideològiques, sociològiques... patides, de forma particular, per tota una generació.

f) Sirena i Eurídice

Una altra petja dels lligams amb *la Divina Comèdia* la llegim en un dels episodis en què Teodor i Salvador passegen com flaneurs per la nit valenciana. A la lluna de València toparan amb una sirena cantaire que empaitarà Salvador per oferir-li els seus serveis sexuals i barata açò injectar-se la dosi oportuna d'heroïna:

... degué entrar (a la farmàcia) com un gat o com un ocell nocturn perquè no van sentir remor de passos ni la van veure fins que va començar a cantar molt suau, l'ària d'Orfeu quan ix de l'infern: che farò senza Euridice, che farò senza il mio bene, quan giraren el cap per mirar-la, ella va somriure, mogué els braços com ales, estirà el coll, tanca els ulls, i continua cantant. (...) De totes les òperes que escoltava regularment completes, l'Orfeo ed Euridice de Gluck era l'única música que li arribava realment a les entranyes, se'n sabia de memòria les àries, els cors recitatius, i cada vegada Euridice era ella i Orfeu era ell, també ell l'havia perduda quan pensava que l'havia tornada a trobar.(...)

Què deu voler, va pensar Salvador.

Volia tres xeringues d'insulina, va dir la sirena dolçament... (Proa, 205-206)

Creiem que la funció d'aquesta referència cultural operística treballa en dues vessants. Com en altres oportunitats, el protagonista s'arredossa darrere del comentari culturalista com a substitut dels seus sentiments, tot vehiculant així les seues emocions més íntimes respecte al dolor per la mort de la seua estimada. I, per una altra banda, serveix per mostrar-nos que aquesta sirena ionqui canta des del propi infern de les drogues...



g) Proust: memòries voluntària i involuntària

En un altre passatge l'autor ens apropa la tècnica proustiana dels sentits que evoquen un instant del passat tot fent-lo vívid. Tanmateix, en aquesta escena l'ús de l'estratègia proustiana es capgira de manera irònica donat que, si l'autor francès bastia aquesta tècnica narrativa arran de la memòria involuntària, Mira la capgira palesant que, malgrat l'esforç voluntari de concentració per evocar la flaire dels aliments, el personatge és incapaç de rememorar-los:

Ell intentà amb bona voluntat comprovar si aquesta paella excel·lent li evocava sabors de paelles antigues, s'esforçà a concentrar-s'hi, però no era gens clar si allò que evocava era el gust de l'arròs, la verdura i la carn o si eren els dinars de diumenge quan Bibiana més jove, potser més o menys de l'edat de la mare, en realitat només preparava els ingredients i el sofregit i després era el pare qui finalment vigilava la cocció de l'arròs amb foc de llenya i reclamava per a ell mateix la crítica o el mèrit singular. (Proa, 153)

En una altra seqüència, opera la memòria sinestèsica d'estil proustià malgrat que l'engalzament de records i sentits no n'assoleix tots els possibles:

Teodor Llorens va obrir la caixa d'havans Davidoff (...). Salvador va constatar que la pell del xofer era d'un color una mica més fosc que l'havà, i li arribaren de lluny, fugaçment, imatges de joves mulates amb falda arromangada que tenien la cuixa morena canyella del color de la fulla de tabac que hi enrotllaven, era un dibuix en una vella caixa de puros cubans on son pare guardava una bosseta de picadura bona i llibrets de paper de fumar marca Marfil, Alcoi, i ara li saltava als ulls l'escena mentre pel nas li entrava una aroma inesperada de tabac, en alguna novel·la remota havia llegit que el perfum de la fulla era més ric i més dolç si es barrejava amb la suor d'una cuixa morena, aquesta olor intensa de pell fosca ell també l'havia coneguda de ben a prop, hauria de recordar-la, però l'havia oblidat. (Proa, 145)

L'autor emprà aquest teixit de sensacions creuades amb la intenció de fer via cap a un objectiu que, paradoxalment, no és el record vivificador, sinó la intenció d'explicitar com ha actuat l'oblit a pesar de l'ús moral de la perífrasi d'obligació ("hauria de recordar-lo"). I diem moral perquè sabem que, durant una estada a Guinea on exercia de metge, el personatge va tindre una filla amb una dona guineana. Fet i fet, el narrador d'aquest fragment, que focalitza el discurs amb el personatge, ens diu que el personatge "l'havia oblidat", però potser la raó pregonada és que no ho vol recordar.

Unes pàgines després tenim una baula que ens possibilita copsar amb més dades els comentaris del fragment anterior. Per a presentar la informació, l'autor torna a utilitzar el mètode d'aprofitar una referència



cultural per comunicar uns estats o unes reflexions que el protagonista i el narrador no ens volen oferir directament. En aquesta ocasió una coneguda cançó de G. Moustaki:

... i va seguir fragments de versos de Ma solitude, une douce habitude, fidèle comme une ombre, Le temps de vivre, votre fille a vingt ans, quants anys tenia aquella criatura que ell no havia vist mai i en qui evitava sempre de pensar, votre fille a vingt ans; la seua filla ja en té més de vint, i quin color devia tindre la seua pell, quins trets la seua cara, i quan entre grans aplaudiments i profusió de bengales el públic va reconèixer la cançó més famosa del músic d'Alexandria, Le méteque, le juif errant, le patre grec, ell s'acomia de l'escriptor, digué que s'havia fet molt tard, i es va alçar repetint-se en silenci uns versos que feien Avec mon ame qui n'a plus/ La moindre chance de salut/ Pour eviter le purgatoire.

Ja al carrer, va pensar que un metec és qui viu al costat dels ciutadans, però no forma part de la ciutat. (Proa, 177)

En aquesta ocasió cal apuntar que els versos finals de *Le méteque* – ací omesos – són un esquer per apropar-nos al desenllaç del relat quan el jo líric de Moustaki, amb evidents punts de contacte amb el nostre protagonista (aspecte físic i psicològic), confessa que “Vindré a beure dels teus vint anys”. Més avant nosaltres sabrem que Salvador fugirà del purgatori amb la jove Matilde. Per tant, aquest element intercultural també fa la funció d'anticipar, si bé de manera molt entremaliada, el final de la trama.

h) Escriptors i ciutats

Seguint amb un altre fragment topem amb aquesta conversa entre un escriptor ludòpata i Salvador:

... vosté deu ser partidari de la prosa moderna, fins i tot té una retirada a James Joyce. Vosté creu?, va dir ell. I tant, ho he vist només entrar; i segons com, també es pareix a Fernando Pessoa, sap qui és? Em sembla que sí; no li ho semblava només, pensà: tenia a casa el Llibre del Desassossec i en llegia de tant en tant fragments assegut al costat del balcó, les vesprades d'hivern, l'assossec i el desassossec no són tan diferents a Lisboa mirant l'aigua encalmada del Tejo i a Vallalta mirant la plaça del poble i el perfil de la muntanya rocallosa per damunt de les teulades. (Proa, 230)

La funció d'aquesta referència sembla tindre dos camins. Primer, establir un lligam implícit entre les obres de dos grans escriptors europeus del segle XX, que puen de les ciutats on van nàixer i viure, i l'argument itinerant d'aquesta novel·la ubicada a la ciutat de València on va nàixer i viure el seu autor. I, en segon lloc, evidenciar, mitjançant el comentari sobre l'obra de l'heterònim Bernardo Soares, la semblança de defici



intern de l'home del segle XX ja visca a Dublín, Lisboa o València. De bell nou s'hi tracta d'aprofitar un element literari o cultural per transmetre una sensació personal.

Aquesta funció intertextual segons la qual s'encabeix un element literari que vehicula indirectament una vivència personal del personatge amb la finalitat de defugir la manifestació directa de les seues emocions la tornem a trobar en aquest fragment:

... era només un lloc per habitar, un habitatge, una vivenda, no una casa; i per tant quan hi torne, després d'aquest períple o viatge de setmanes o de mesos, no hi tornarà com Ulisses al seu regne familiar de l'illa d'Ítaca, al casal, a la llar i a Penèlope, sinó que hi tornarà com Robinson Crusoe tornaria a la seua illa deserta. (Proa, 201)

IV. Conclusió

Entre les passions de J. F. Mira es troben València, la *Divina Comèdia* i, per extensió, la literatura. Així, sent bon coneixedor d'aquests complexos camps, l'autor valencià ha brodat amb mestria una novel·la en què aprofita uns teixits humans i literaris que coneix en profunditat.

En aquest treball hem intentat exposar com l'autor fila un *Purgatori* que esdevé hereu del coneixement d'una ciutat i d'una obra clau de la literatura occidental com és la *Divina Comèdia*. J. F. Mira, traductor del clàssic, adapta un ampli ventall d'aspectes de l'obra de Dante (títol, citacions, simbolisme, estructura, personatges, temàtiques, motius, estil...) per desenvolupar, arran del model dantesco, una crítica profunda a la València moderna. Amb l'anàlisi d'aquests elements intertextuals hem comprovat que l'autor pot endinsar-se per les misèries de la contemporaneïtat i alhora palesar que, més enllà de les estètiques o les modes, hi ha unes conductes que semblen perdurar ben sargides en l'ànima humana més enllà dels segles.

Posteriorment, hem exposat com el teixit literari de Mira també acull altres referències intertextuals i interculturals (novel·listes del segle XX, poetes conservadors, cançons populars, cantautors, escenes cinematogràfiques, estrofes de música clàssica...). En aquests casos, Mira empra les tries intertextuals, tot atorgant a cadascuna d'elles funcions ben diverses com ara cercar la complicitat amb el lector, descriure el bagatge cultural del protagonista, ubicar l'argument en un temps i/o generació, realitzar crítiques socials, connectar amb mestres literaris del segle XX, i, especialment, evitar l'explicitació de les emocions dels personatges gràcies a substituir-les per unes referències intertextuals que, indirectament, assumeixen la càrrega de significat que un introvertit protagonista i un respectuós narrador prefereixen silenciar.

V. Bibliografia

Alighieri, Dante (2000): *Divina Comèdia*. Barcelona. Proa.

Mira, J. F. (2003): *Purgatori*. Barcelona. Proa

Casanova, E.; Hauf, A. , Meseguer, Ll. (2008): *El món de Joan Francesc Mira*. València. Denes.

Guillén, C. (2005) : *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona. Tusquets.

Meseguer, Ll.; Villanueva, M. L. (1998): *Intertextualitat i recepció*. Castelló. UJI.



