

Esriptura, discapacitat i afectivitat

Una anàlisi narratològica i discursiva a partir d'*El teu nom és Olga*, de Josep M. Espinàs, i *Quiet*, de Màrius Serra

Aina Gomis

Universitat de les Illes Balears, Espanya

Abstract Disability in literature is still in the process of being studied. Most works deal with the representation of disability from a thematic approach but there is little research that analyses how disability affects and modifies the way authors write. Our study aims to apply theoretical reflection to two case studies of Catalan literature: *El teu nom és Olga*, by Josep M. Espinàs (1986), and *Quiet*, by Màrius Serra (2008). This essay focuses on the narratological aspects and develops a discursive analysis with the aim of identifying how the fact of writing about characters with disabilities determines the choice of a specific narrative form and raises issues of authority in constructing discourse about the other. It also aims to apply a transversal affective approach that analyses how disability is a constant generator of affects.

Keywords Disability. Discursive strategies. Narrative pact. Non-fiction. Referential productivity. Catalan literature.

Índex 1 Introducció. – 2 Les obres. – 3 El pacte autobiogràfic i la complexitat de la idea de veritat. – 4 Anàlisi discursiva. – 5 Conclusions.

1 Introducció

En les últimes dècades s'han publicat una considerable quantitat d'obres que concerneixen, si bé no exclusivament, la representació de la discapacitat.¹ Aquesta proliferació s'entén millor si ens deturam a observar com ha evolucionat la producció de qualsevol forma social que impliqui un relat. La democratització de la narrativa ha permès incorporar veus diferents, identitats i subjectivitats diverses (Arfuch 2005, 18-20). Pozuelo Yvancos assenyala, en *De la autobiografia. Teoría y estilos*, que un dels canvis més radicals que podem observar en el territori convuls dels gèneres literaris és el lloc preminent que la civilització concedeix avui en dia no sols a l'autobiografia, sinó, en general, a tota la família de gèneres memorialístics, en què un jo rememora l'experiència pròpia (2005, 9). Aquesta tendència no només s'ha d'entendre com una evolució cap a l'individualisme, cosa que comportaria reduir-la a un impuls narcisista; va, de fet, més enllà: opera com a ordre narratiu i orientació estètica, en aquesta modalització dels hàbits, costums, sentiments i pràctiques que és constitutiva de l'ordre social (Arfuch 2005, 29). Així, i seguint encara les reflexions d'Arfuch, aquestes narratives del jo poden generar, més enllà del cas singular i la petita història, camins d'auto-creació, imatges i identificacions múltiples, separades dels col·lectius tradicionals, i poden també consolidar el joc de les diferències com una accentuació qualitativa de la democràcia (80).

La meua investigació pretén aplicar la reflexió teòrica a dos estudis de cas: *El teu nom és Olga*, de Josep M. Espinàs (1986), i *Quiet*, de Màrius Serra (2008). Les obres tenen en comú un parell de punts: en primer lloc, que els escriptors escriuen com a pares de fills amb discapacitat; en segon lloc, que es tracta d'autors ja consagrats prèviament a la publicació d'aquests dos volums. Per tant, els objectius del

Aquest treball ha estat possible gràcies a l'ajut a la formació de personal investigador (FPI) concedit per la Direcció General de Política Universitària i Recerca de la Conselleria de Fons Europeus, Universitat i Cultura (Govern de les Illes Balears).

1 El terme 'discapacitat' és un concepte consensuat internacionalment, que prové de la Classificació Internacional del Funcionament, de la Discapacitat i de la Salut (2001) i de la Convenció de Nacions Unides sobre els Drets de les Persones amb Discapacitat (2006), tal com especifica el TERMCAT. La preferència per aquest mot, però, és força recent. A principis del segle XX el concepte 'anormal' englobava tots aquells que no eren capaços de funcionar de manera autònoma, sense distingir entre tipus de discapacitats. El terme 'diversitat funcional' també s'ha presentat com una alternativa, però el Comitè Espanyol de Representants de Persones amb Discapacitat (CERMI), seguint les orientacions de la Convenció Internacional sobre els Drets de les Persones amb Discapacitat (CDPD), recomana desterrar-lo. D'una banda, perquè gran part de les persones amb discapacitat no s'hi senten identificades. De l'altra, perquè no descriu la realitat o pot ocultar els déficits intrínsecs a determinades condicions físiques o mentals. I, per últim, perquè resulta un terme confús per la seva amplitud. És per això que, per a l'elaboració d'aquest article, m'he decantat per la forma 'persones amb discapacitat'.

meu treball són, d'una banda, incidir en els aspectes narratològics d'un tipus d'obres encara poc estudiades i, de l'altra, apercebre com la discapacitat és capaç d'afectar no sols qui hi interactua, sinó també la manera de fer literatura, una qüestió sobre la qual no existeixen gaire investigacions. Ria Cheyne, en el llibre *Disability, Literature, Genre. Representation and Affect in Contemporary Fiction*, remarca el caràcter afectiu de la discapacitat. Per a l'autora, és precisament el poder d'evocar una infinitat de respostes afectives el que en garanteix la representació perpètua en la literatura, l'art, el cinema i altres formes de producció cultural. En la cultura contemporània, assenyalava, els sentiments que provoca es compliquen amb la intervenció de meta-sentiments o meta-emocions. És a dir, els encontres amb la discapacitat o les seves representacions no sols generen afectes simples i reconeixibles, sinó que també originen la reflexió sobre com ens sentim sobre el que sentim (2019, 1). Aquest apunt resulta interessant i altament productiu per al nostre treball, ja que les dues obres analitzades discorren precisament sobre les emocions que els autors experimenten convivint amb els seus fills amb discapacitat. Es podria dir que es tracta de dos llibres que, en comptes d'imaginar i narrar un relat que generi una resposta afectiva en el lector, extreuen d'una història ja existent (que és la vida mateixa), uns sentiments ja experimentats, ja passats, per a posar-los damunt la taula i examinar-los amb deteniment. Això no vol dir que no el pretenguin colpir de qualque manera, sinó que per sobre de la narració d'allò viscut preval la indagació de les respostes que els fets han suscitat en l'autor. En aquest sentit, podríem dir que són obres meta-afectives. La reflexió sobre els sentiments en genera de nous, tant a l'autor com al lector, que, al seu torn, es demana si els afectes que li provoca la discapacitat són els mateixos que experimenta el narrador. Si no ho són, se'n pot derivar un sentiment de desconcert i fins i tot de remordiment. Per tant, els desajusts que sorgeixen durant la lectura poden ser útils per a transformar la societat i el concepte de discapacitat.

Els *Disability Studies* es podrien considerar la primera resposta acadèmica i crítica que ha pretès atendre el tema de la discapacitat, no només pel que fa a l'àmbit literari, sinó al cultural en general. Fins aleshores s'havia abordat sobretot des del discurs mèdic o pedagògic. El Moviment de Vida Independent (MVI), que sorgí a finals dels anys seixanta als Estats Units en el marc de la lluita pels drets civils, establí un precedent. La lluita es gestà des de les organitzacions civils, universitats i associacions de veterans de guerra per a reivindicar la participació de les persones amb discapacitat en la vida social. Aquesta presa de consciència com a col·lectiu implicà una revisió del concepte i es rebutjà la concepció de la discapacitat com una tragèdia personal.

A partir de la dècada dels noranta, la crítica cultural i literària adquirí un paper destacat en els *Disability Studies*. El que s'abordà en un

principi no fou tant la discapacitat com el concepte de normalitat. Lenard J. Davis (*Enforcing Normalcy*, 1995) assenyala la novel·la vuitcentista com a perpetuadora de la norma pel fet de tractar les figures amb qualche tipus de discapacitat com a personatges marginals. Més tard, David Mitchell i Sharon Snyder, a l'obra *Narrative Prosthesis* (2001), adverteixen la tendència dels escriptors a emprar la condició com a recurs per a afegir interès a la trama i per a reafirmar la normalitat. Al cap i a la fi, la discapacitat suposa un estranyament respecte de la societat, una característica que la literatura pot aprofitar per a solucionar la seva pròpia construcció, que es basa precisament en el mateix concepte de desfamiliarització.² L'anàlisi del tractament de la discapacitat en la literatura, però, no només se centra en la representació dels personatges, sinó en l'ús metafòric que se'n fa, com a símbol d'alguna cosa negativa, tràgica o obscena. A l'obra *Quiet*, precisament, hi trobam una crítica força explícita en aquest sentit:

Un intel·lectual potser trobaria una manera de transformar la seva paràlisi cerebral en una metàfora del món contemporani. En funció dels seus interessos projectaria el col·lapse d'un ésser humà com ell al futur de Catalunya, el capitalisme, el masclisme, la societat occidental o els drets humans. Jo sempre he viscut del meu intel·lecte, però vaig adonar-me a temps, crec, de la vacuïtat de les metàfores. (2008, 43-4)

A banda de les anàlisis esmentades, també existeix la possibilitat d'abordar la discapacitat en la literatura des de l'àmbit estructural i discursiu. És a dir, analitzar com la discapacitat determina la manera de narrar. En aquest capítol intentaré indagar-ho. Cal destacar que en l'àmbit català de les humanitats pràcticament no he trobat treballs que parlin de la discapacitat. Sí que podria fer referència a l'article de Mercè Picornell «La patologització de la diferència: discursos amb *discapacitat* i control social a l'obra de Joan B. Mengual» (2012). Joan B. Mengual, psicòleg i psiquiatre, és autor de les novel·les experimentals -signades amb el pseudònim Isa Tròlec- *Ramona Rosbif* (1976), *Mari Catúfols* (1978), *Cabo de Palos* (1978) o *Bel i Babel* (1980), en les quals crítica el discurs mèdic al servei del control social mitjançant la patologització de la diferència i dona veu a personatges que no encaixen en la norma. Picornell analitza aquestes obres emmarcades en

2 En la literatura catalana en podem trobar alguns exemples: a *El temps de les cires*, de Montserrat Roig, el germà de la Natàlia es construeix com una figura absent, la qual cosa afecta les relacions personals i condiona l'evolució del personatge de Judit, la seva mare, emmudida davant la mudesa del fill; a *Crim de sang*, de Sebastià Alzamora, l'ús de la discapacitat d'Escorza -personatge històricament documentat que havia patit poliomielitis- serveix per justificar la seva dolentia.

el tardofranquisme com a contradiscurs als relats mèdics i psiquiàtrics que pretenien associar diferència i patologia com a eina de control social.

2 Les obres

El teu nom és Olga, de Josep Maria Espinàs, fou publicat el setembre del 1986 per La Campana, l'editorial que el mateix escriptor havia fundat amb Isabel Martí el 1985. Actualment ja se n'han fet quaranta edicions, s'ha traduït a deu llengües i se n'han venut més de 110.000 exemplars. No debades, la sinopsi de la darrera edició el qualifica de clàssic, «perquè el seu autor [...] hi aporta unes reflexions sobre la condició humana que no tenen caducitat». A més, l'escriptor inclou una petita nota al final del prefaci en què justifica la vigència de l'obra, a pesar del pas del temps i els canvis entorn del tema de la discapacitat: «La situació dels discapacitats ha evolucionat socialment des que aquest llibre va ser publicat per primera vegada ara fa vint anys. Però les successives reedicions permeten creure que les idees que s'hi troben continuen sent vàlides» (2013, 8). El llibre el componen desset cartes escrites per a la seva filla, Olga Espinàs, que tenia la síndrome de Down. L'èxit es deu, en part, al fet que l'escriptor va ser dels primers que s'atreuï a parlar-ne obertament quan encara era un tema tabú.

Quiet, de Màrius Serra, veié la llum el novembre del 2008. Se n'han venut més de 30.000 exemplars i ha estat reeditat. Se n'han fet traduccions al castellà, a l'italià, a l'anglès i al coreà. L'autor reconeix, en una entrevista concedida a *l'Ara*, que va «començar a treballar en el llibre amb un punt de distanciament de l'autobiografia» i que la seva voluntat era acollir-se a la literatura per a explicar una experiència que l'afectava de manera molt intensa (Nopca 2018). Es podria dir que l'obra es compon de dues parts: la primera i més extensa seria la narració de fets de la vida compartida amb Llullu, el seu fill, que s'articula mitjançant capítols datats però que no segueixen un ordre cronològic. «Córrer», que és el darrer capítol, el podríem considerar la segona part del llibre: una successió de fotografies de Lluís Serra pensades perquè funcionin com un folioscopi. El desig de Màrius Serra és veure córrer el fill, una imatge que es materialitza també en la portada i que estableix un contrast amb el títol. Si al llarg de tot el llibre el narrador coincideix amb l'autor, aquestes fotografies s'acompanyen d'uns textos breus que donen veu a Llullu, com si en fos ell l'emissor. Els escrits combinen la repetició inicial «No me'n recordo pas, de...» amb «No me'n puc oblidar pas, de...», un joc antitètic que es resol en: «Com que no me'n recordo de res, tampoc no me'n puc oblidar» (2008, 159).

3 El pacte autobiogràfic i la complexitat de la idea de veritat

Les obres analitzades no només són una evidència de la proliferació dels gèneres memorialístics,³ sinó que paren atenció a un subjecte i a un col·lectiu que, a part d'existir al marge de la norma, difícilment ha comptat amb una posició d'enunciació des d'on emetre un discurs autoritzat. *El teu nom és Olga* i *Quiet* són, com a mínim en el cas català, de les primeres temptatives que, tot i que de manera mediada i en el camp literari, pretenen articular qualche tipus de relat de vida de les persones amb discapacitat. Els autors són escriptors prèviament reconeguts i, per tant, amb autoritat suficient per a bastir el discurs. El relat subjectiu que es construeix des de la vida privada es publicarà i passarà a l'àmbit públic -«Amb els anys he anat madurant el convenciment que la relació entre Olga i jo no era un afer estrictament privat, i segurament la condició d'escriptor m'ha emprès a córrer el risc de passar la barrera», escriu Espinàs (2013, 7).

Resulta difícil aclarir qui és el personatge principal d'aquestes obres, en primer lloc perquè la història és una de compartida, atès que pertanyen a la mateixa família, però sobretot perquè l'objectiu de l'escriptura se centra en una relació, el vincle paternofilial. Llavors, la història de vida relatada no és completament la de l'autor ni tampoc únicament la del fill. En tot cas, autor, narrador i personatge -principal o no- són la mateixa persona i la coincidència es produeix d'una manera totalment transparent: el nom de la coberta s'identifica amb la del narrador a través de procediments diversos: en el cas d'Espinàs, per exemple, el títol del llibre s'acompanya d'un aclariment: *cartes a la meva filla*. El fet que se situï en un espai paratextual dona pistes evidents al lector. A més, en la contraportada, el resum diu així: «Aquest llibre neix d'una experiència vital. [...] el tema d'aquest llibre no és gens corrent: Josep M. Espinàs explica com és la seva filla Olga. [...] el que importa és [...] la força autèntica del testimoni».

Màrius Serra escriu en el prefaci: «El relat cobreix set anys en la vida del nostre fill Lluís Serra Pablo, àlies Llullu [...]. He buscat una forma narrativa d'explicar l'ambivalent estat emocional que provoca tenir un fill que no progressa adequadament» (2008, 7). L'ús dels dítics i noms propis en aquest espai paratextual és unívoc: no hi ha confusió possible. Més endavant, afegeix: «he pretès compondre un mirall. [...] Ell i els que són com ell actuen de miralls. Tots els que ens hi mirem una mica a fons envellim d'una manera diferent» (9). Així

³ En l'àmbit català, els gèneres memorialístics ja han estat estudiats en nombrosos simposis i llibres vinculats a diversos projectes de recerca dirigits per Enric Balaguer a la Universitat d'Alacant, així com a l'obra de referència *Papers privats: assaig sobre les formes autobiogràfiques* (1993) d'Enric Bou.

doncs, queda clar que Serra parteix de fets reals per construir –compondre, i per tant crear– una imatge (i per tant, una ficció, una identitat), però no un retrat del seu fill, sinó de qui se'l mira, en primera instància, directament (és a dir, son pare) i, en segona instància, de qui se'l mira a través del llibre (és a dir, el lector). Precisament per això es fa especialment difícil determinar realment de qui parla el llibre.

Espinàs també sent la necessitat d'escriure un prefaci en què, en certa manera, es justifica. En llegir-lo, al lector –a qui de fet interpel·la: «Benvolgut lector»– ja no li queda cap dubte d'aquesta assimilació autor-narrador-personatge, però és curiós com, en tractar-se d'una obra no ficcional, l'escriptor vacil·la sobre la veracitat absoluta d'allò que hi relata, i aclareix: «És possible que no tot el que hi dic –sobre la meua filla Olga, sobre mi mateix, els altres i la vida– sigui absolutament veritat, però és el que penso i sento» (2013, 7). Conscient d'aquest pacte autobiogràfic que s'estableix, se sent responsable de la seva autoritat pel que fa a la descripció de la 'veritat', i ens adverteix que tot ho escriu des de la seva subjectivitat, allò que ell pensa i sent, que no té per què correspondre's amb la realitat. En definitiva, el que fa és admetre que hi pot haver un cert biaix, no dels fets ocorreguts, sinó de les apreciacions i definicions que en fa. És a dir, de la construcció d'identitat, que és performativa. Sabedor que el que fa és construir amb el seu relat una veritat nova, es desentén del fet que pugui ser percebuda com a única: «sé que són unes pàgines, doncs, fàcilment vulnerables. Com tota confessió pública» (7).

Aquesta por de fallar en l'aproximació a l'altra persona, ve en aquest cas donada per dos factors que amenacen la veracitat: d'una banda, el problema que obstaculitza qualsevol intent de considerar l'autobiografia un gènere no ficcional: la seva capacitat d'adquirir cert grau de productivitat referencial (De Man 1991, 113), això és, que sigui l'autobiografia el que determina la vida, i no al revés; que sigui una fabulació, al capdavant. De l'altra, la tensió entre el jo-tu: l'atribució d'autoritat a l'hora de parlar sobre un altre agrega un perill a la pretensió de veracitat, el de situar-se en una posició externa que impossibilita l'accés a la seva consciència. De fet, no podem passar per alt que en les dues obres es produeix una certa projecció de les emocions dels escriptors en la figura dels fills. És a dir, un exercici d'imaginació en què els autors pressuposen quins serien els seus sentiments en cas de trobar-se en la mateixa situació: Espinàs mitjançant la sorpresa amb què Olga afronta la seva condició i diferència, donant per fet que es necessita molta enteresa per a fer-ho positivament; Serra materialitzant en format de foliscopi el propi desig que Lllull pugui dur a terme una activitat que no podria desenvolupar sense l'ajuda del muntatge: córrer. Precisament, un dels capítols més emotius de *Quiet* és «Córrer», en què Serra, durant la vetllada d'un càmping d'estiu, observa els altres nins ballant i jugant i s'adona que el seu no ho podrà fer mai. És a partir d'aquí que neix la

voluntat de muntar el folioscopi, un desig que no deixa de ser la projecció del seu neguit, no de Llullu. Malgrat tot, l'adaptació o la simple acceptació de les pròpies circumstàncies semblen restar dramàticisme a aquestes pressuposicions:

-Jo no podria -em deixa anar un dels meus cunyats mirant el Llullu. Ho acompanya amb un d'aquests cops a l'espatlla que tot sovint ens donem els homes barroers per mostrar afecte.

-Sí, que podries- responc-. Ves quin remei!

Però als seus ulls hi ha una negativa enorme, infranquejable. El mateix grau d'impossibilitat que m'ha semblat sentir aquest matí al cementiri. La mateixa negativa que jo hauria donat fa deu anys si algú m'hagués dit que hauria de conviure amb un llullu. Suposo que el lllindar del dolor és una magnitud elàstica que permet la famosa adaptació al medi, tan pròpia de la nostra espècie. (Serra 2008, 121-2)

L'assumpció de la dependència com a obstacle per a la felicitat és una de les crítiques més mordaces que els *Disability Studies* han fet al sistema neoliberal, i un dels motius pels quals resulta apropiat aplicar un enfocament afectiu en l'estudi de la discapacitat.

4 Anàlisi discursiva

Ara m'interessa analitzar de quina manera la presència de la persona amb discapacitat es fa efectiva en les obres, sobretot tenint en compte que aquesta persona no es pot expressar amb els mateixos criteris que les persones sense discapacitat. Encara més, com es pot donar veu a qualcú que no parla?

En el cas d'Espinàs, el nom de la filla no només es fa present al títol, sinó que se la contempla a ella com a receptora de l'enunciat: «El teu nom és Olga». L'oració adverteix ja de l'ús que es farà dels dítics durant tota l'obra, que es construeix en format de cartes dirigides a la filla, unes cartes que, paradoxalment, l'autor té la certesa que ella no llegirà. Així doncs, aquest recurs no és més que una estratègia discursiva. El destinatari és doble: en el text és Olga, però el lector sap que assisteix a un espectacle que encara que no se li dirigeixi, se li destina (Lejeune 1994, 95). Aquesta teatralització no és exclusiva del format epistolar en què es fa explícit el destinatari. Quan la narració en primera persona no es dirigeix a ningú en concret, el lector és igualment conscient que, malgrat que s'estructuri com a diàleg interior, ell n'és el receptor últim.

Potser el fet de dirigir-se a la filla directament proporciona a l'autor la sensació de fer-la més present en un llibre que parla precisament d'ella. G. Thomas Couser explica que, en enfrontar-se a

l'escriptura de les memòries del seu pare, mort uns anys abans, se li ocorregué que podia ser apropiat presentar-les en forma d'una llarga missiva dirigida a ell, referir-s'hi en segona persona. Reescriure tot el manuscrit fou, explica, una experiència edificant. D'una banda perquè experimentà la sensació d'estar en una relació nova i directa amb el seu pare, la qual cosa dotà les memòries d'un grau d'intimitat que no era present en els esborranys anteriors. D'altra banda, perquè l'ús de la segona persona també l'ajudà a calibrar el que estava disposat a contar als lectors anònims. Dirigir la narrativa a un subjecte vulnerable és, per a Couser, diferent de fer-ho al lector anònim, i esdevé una bona comprovació de la realitat, que pot fer que hom canviï el seu to o el seu contingut (2018). Vet aquí una de les maneres com la condició vulnerable del subjecte amb discapacitat condiciona la forma d'escriure.

La novel·la epistolar, o la carta fingida o impostada -monofònica, en aquest cas (hi participa un sol remitent)-, és un subgènere que es dona a la reflexió i al to confessional, sovint fins i tot confidencial. Kurt Spang (2000) assenyalava que, en aquest subgènere, el narrador és una figura participant en la història i, per tant, subjecte i objecte de la narració, com també ocorre en l'autobiografia, les memòries, el diari, etc. Spang sosté que el tema de l'afecte i de l'amor és el que predomina: «no resulta demasiado atrevido afirmar que un número considerable de ellas se centra en el tema del afecto y del amor en sus más diversas ramificaciones» (2000, 642). Aquesta última advertència és rellevant en el nostre cas, perquè *El teu nom és Olga*, a pesar de presentar un to contingut que defuig el sentimentalisme, es construeix com un cant d'amor a la filla. És precisament en l'intimisme que permet la carta que la presència de la persona amb discapacitat es fa present: el lector, en ser testimoni de les paraules que el pare dirigeix a la filla, malgrat que realment no les hi destina, percep un sentiment de tendresa que fa omnipresent la imatge d'Olga. En aquest diàleg monofònic el lector n'és exclòs, se sent gairebé com un intrús, però és en detriment de la seva exclusió que la figura de la filla cobra forma.

Així i tot, hem de tenir en compte que incloure-la com a persona gramatical no vol dir 'representar-ne la veu'. Espinàs escriu: «cada vegada que t'acostes i dius *Sóc jo* no tan sols et poses exactament en el teu lloc sinó que fas que reconegui el meu -sóc el teu 'tu'» (2013, 17). Curiosament, Màrius Serra també fa esment a la funció de mirall que exerceix el fill. En el cas de *Quiet*, en què l'infant no s'expressa lingüísticament, el seu silenci és possiblement el que motiva l'examen d'un mateix. L'experiència d'observar 'l'altre' -que en el cas de la persona amb discapacitat cognitiva és 'altre' en tant que parla o raona d'una manera diferent de com ho fa la majoria de gent que l'envolta- suposa una constant comparació amb aquesta persona i una efervescència emocional que indueix a l'autoanàlisi. La diferenciació

inevitable que s'hi estableix provoca, de manera especial, la necessitat d'identificació pròpia, una construcció o recerca de sentit que, per tant, és sempre relacional, per contraposició. La convivència amb una persona que pot resultar, a voltes, fins i tot impenetrable, actua com a propulsor per a la interrogació autobiogràfica. En aquest punt, resulta útil recuperar un dels principals postulats de Cheyne, la qual afirma que la diferència de la discapacitat respecte de la norma provoca la generació d'afectes en qui s'hi relaciona (2019, 12).

A banda de motivar l'autoanàlisi, en el cas de *Quiet*, la condició del fill afecta també el mode de discurs:

He buscat una forma narrativa d'explicar l'ambivalent estat emocional que provoca tenir un fill que no progressa adequadament. Un estat sovint exposat als fiblons del dolor, però en què predomina la joia i un cert embadaliment. M'ha semblat que la millor manera de fer-ho era rescatar escenes concretes fixades en la memòria i posar-les en moviment. Records refulgents. [...] Amb els anys m'he adonat que conviure amb el Lluís implica prescindir de la noció de progrés. Els temps verbals perden sentit, perquè ahir, avui i demà són i no són el mateix. Moments. Ara i abans. Adesiar. Vés a saber quina és la seva percepció del temps! (2008, 7-8)

Aquesta estructuració de l'obra provoca importants desajusts entre el temps de la història i el temps del discurs. Si ens atenem a la teoria de Genette (1972), la discordança es pot produir, entre d'altres, entre l'ordre temporal de la successió de fets en la història i l'ordre en què estan disposats en el relat. En el cas de *Quiet*, el discurs narratiu no segueix l'ordre cronològic dels esdeveniments, sinó que les analepsis i prolepsis són tan constants que gairebé poden deixar de considerar-se com a tals. La decisió d'optar per una estructura tan poc convencional, no lineal, es podria extrapolar a la vida mateixa de Lullu, el sentit de la qual no avança sobre allò previst, no «progressa adequadament», com escriu Serra.

En el cas d'*El teu nom és Olga*, tampoc existeix una temporalitat de la història, perquè, de fet, no hi ha una història entesa com una successió d'esdeveniments. Com ja he esmentat, es tracta de cartes de to reflexiu i analític, de manera que les vivències que s'hi contenen troben al servei d'aquestes cavil·lacions. Això provoca que la duració temporal, la coincidència entre la duració de la història i la duració del discurs, presenti una gran divergència. El que fan els dos autors, com en qualsevol obra memorialística, és seleccionar només certs moments d'aquesta vida, els que recorden amb més intensitat o els que creuen representatius de qüestions diverses, ja sigui del tarannà dels fills, de la reacció que susciten en la gent o de la manera que tenen els mateixos autors de cuidar-se'n.

Una vegada analitzat el mode de discurs, allò que ara requereix atenció és la modalitat narrativa, això és, com es produeix verbalment el que succeeix en la història. Seguint la tipologia de McHale (1978), es pot dir que en el cas d'Espinàs la veu d'Olga és introduïda mitjançant la combinació de diversos recursos, des del sumari diegètic, en què el discurs del narrador menciona que es produeix un acte de parla del personatge però no se n'especifica ni el contingut ni la textura verbal, fins al discurs directe. Així, serien exemples de sumari diegètic els enunciats «a vegades, després, me'n fas algun comentari que em podria fer pensar que» (2013, 39) i «saps que hi ha el mal i la maldat. I el denuncies indignament quan algú te l'explica o el veus a la televisió» (47). I, en canvi, «Vaig admirar-te molt el dia que la professora em va dir que li havies dit: 'Jo no puc enfilar-me sola aquí dalt, com les altres, però tu posa el braç així, i ja veuràs...'» (35) seria un exemple de discurs directe. Ara bé, la taxonomia de McHale no permet encabir en una categoria concreta nombrosos exemples d'introducció del discurs d'Olga en els quals allò que ella diu sempre apareix inserit i subordinat en el discurs del mateix Espinàs, que introdueix les paraules literals de la filla amb una lleugera condescendència. De qualque manera, aquest discurs d'Olga sovint interromp pels matisos i clarificacions de l'autor evidència el paternalisme amb què es considera la veu de la persona amb discapacitat, donant per fet que es tracta d'un discurs infantil, poc raonat o generalment inadequat que necessita ser citat de manera literal perquè el narrador no el pot assumir com a propi: «Hi anem els dissabtes i diumenges, perquè 'si és festa, la meva mare (o la mamà, o la meva mami, o la mamaruca, o el que t'empesques) no ha de fer el dinar, també ha de fer festa, oi?'» (2013, 54); «T'agrada fer amics nous -ho dius així-, com a nosaltres» (35). Potser aquest tipus d'introducció del discurs, en què el narrador necessita inserir textualment les paraules de l'altre però sense cedir-li realment l'acte de parla mitjançant el discurs directe, és poc habitual perquè la necessitat neix de la consideració del personatge com a subjecte diferent del narrador. És a dir, la concepció del personatge com a 'especial' o 'vulnerable' fa que el narrador no pugui ni assumir com a pròpies les paraules que emet ni tampoc introduir les seves assercions sense clarificar-les perquè les considera lligades a un discurs no autoritzat, que necessita el suport d'un que sí que ho sigui i per tant les pugui valorar. Així i tot, Espinàs deixa clar que el tractament cap a la filla és sempre de persona adulta a persona adulta, i es mostra crític amb la infantilització que les persones amb discapacitat han de suportar.

En el cas de *Quiet*, no podem parlar de tipus de reproducció del discurs de Lullu perquè l'infant no s'expressa en paraules. El que sí que podem identificar és la reproducció de les seves accions i reaccions, dels gestos i expressions facials: «avui el Lullu està ben viu. Obre els ulls com taronges sanguines mentre el Jordi l'anima amb tota mena de

comentaris» (2008, 147); «El Llullu reacciona obrint els ulls com plats i, sense més dilació, ens obsequia amb una de les seves crisis epilèptiques lleus» (143-4). Atesa la impossibilitat de comunicar les pròpies emocions, a vegades resulta complicat per a l'autor identificar l'estat anímic del fill: «Un rictus a la cara dels que ens agrada considerar un somriure» (130); «El Llullu mai no es queixa quan el punxen i això, lluny d'alleujar-me, encara em neguiteja més» (134). El rastreig de senyals d'emoció en el rostre de Llullu constata fins a quin punt els afectes ocupen un paper central en la nostra societat. En aquest cas, l'absència d'emocions identificables origina, per contra, una reacció afectiva per part de les persones que en són testimonis. Queda palès, altra vegada, l'afirmació de Cheyne, segons la qual els encontres amb la discapacitat tenen la característica de ser altament afectius.

La ironia permet a Serra transferir la pròpia perspicàcia a Llullu, atribuir a les accions instintives una trapelleria encoberta:

La Carla s'emociona amb la parafernàlia nadalenca mentre el Llullu ronca com una marmota. Tant li foten les garlandes com els trineus, els gossos husky que visitarem d'aquí una estona i els rens que pasturen al costat d'aquesta zona comercial aixecada al voltant d'un personatge de ficció. Al mig del no-res. Per no res. Per fortuna, el Llullu no es deixa seduir per qualsevol cosa i, en moments com aquest la seva displicència radical me'n fa sentir molt orgullós. (Serra 2008, 142)

El lector sap que la indiferència de l'infant no és conscient, per tant el joc de Serra és totalment transparent. Podríem dir que es tracta d'una estratègia que serveix per donar veu al fill tot i saber que és una veu construïda i que només adquireix significació a través del mateix escriptor, per dotar de significat els actes indeliberats de Llullu i inscriure'ls en el context social, com a reivindicació i crítica a l'absurditat de les dinàmiques dels considerats 'normals'. Així doncs, la representació de Lluís en l'obra es concreta, sovint, en la descripció d'una quietud que contrasta amb el món frenètic que l'envolta. Podríem dir, per tant, que davant la impossibilitat de saber què sent el fill o el motiu dels seus gestos, es produeix una constant atribució d'agència amb una funció tendra i humorística, una inferència arbitrària de coses que Llullu fa i que, segons la perspectiva de qui l'observa, han de voler dir alguna cosa o ser motivades per una causa anterior. Marta Puxan, en l'article «De l'escepticisme o de les possibilitats i límits de la fiabilitat narrativa i de la narració no fiable» (2013), fa referència al conte «Una curiositat americana», de Pere Calders, en què el cinisme i la comicitat del narrador fan sospitar el lector de la seva fiabilitat: «El registre humorístic rau, justament, en la creació plena d'un narrador no fiable» (2013, 16). En el cas de Serra ocorre més o manco el mateix, però la coincidència entre autor i

narrador no ens permet parlar de no fiabilitat: a través de l'atribució d'agència a les accions aparentment involuntàries de Llullu, el narrador estableix una complicitat amb el lector alhora que fa trontollar el pacte autobiogràfic. Serra sap que el lector no es 'prendrà seriosament' aquestes afirmacions i el lector, al seu torn, les llegeix sabent que el que s'espera d'ell és que identifiqui la trampa i per tant la no fiabilitat quedi anul·lada en el moment mateix en què es planteja.

Així doncs, en les obres que analitz, el concepte de narrador no fiable no té gaire sentit, perquè a pesar que els autors són conscients de l'autoatribuïda autorització per narrar la història dels fills, els relats no s'articulen deliberadament com a obres amb un narrador no fiable. Al contrari, pretenen aproximar-se el màxim possible a la realitat. No usen, en definitiva, la no fiabilitat com a tècnica metaficcional, com a recurs codificat intencionadament, sinó que se'ls presenta com a obstacle impossible de superar per la inaccessibilitat a la consciència dels fills: «tot el que he estat dient de tu en aquestes cartes és una aproximació del tot insuficient a allò que tu ets», escriu Espinàs (2013, 134). Llavors, l'única cosa que ens permet desconfiar de les narracions analitzades és el caràcter mediat i la consegüent incertesa que allò que diguin sobre l'altre sigui realment així. Si ens detenim, però, a analitzar-ho en profunditat, descobrim que aquesta problemàtica subjau qualsevol narració, encara que sigui autobiogràfica:

Des del moment en què s'interroga la fiabilitat d'un narrador, un text qüestiona la possibilitat d'arribar a una veritat més enllà de la certa aparent. Si bé el text relativitza tota veritat, també obre la possibilitat de la creença com a substituïda d'aquesta veritat: com que no es pot arribar a una veritat absoluta i comuna, la creença constitueix l'element que permet respondre els interrogants que els éssers humans no podem assumir com a part de la nostra realitat. (Puxan 2013, 12)

«I per què hauria de comprendre't a fons, si no ho podem fer amb ningú?» (2013, 134), es demana Espinàs.

L'atribució d'agència a les accions aparentment involuntàries de Llullu que Serra practica pot tenir una funció més enllà de les esmentades. A banda de servir-se de la ironia per a crear complicitat, fer crítica social o dotar de significat els gestos del fill, el registre humorístic que adopta sovint el relat crea un desajust respecte de les expectatives del lector. Cheyne sosté que quan no hi ha conflicte entre la conceptualització de la discapacitat per part del lector i la forma en què apareix en un text d'un gènere concret -incloent com el fa sentir- el procés de reflexió acaba. Ara bé, quan es produeix un desajust i la representació de la discapacitat en el text no coincideix amb la concepció que en té el lector, es genera malestar o sorpresa, ja que hom no

troba el que havia previst. Els desajusts entre la discapacitat i el gènere en què s'inscriuen poden ser específicament afectius: s'esdevé quan els afectes invocats per la representació de la discapacitat s'allunyen de les expectatives del lector sobre un gènere concret (2019, 18-19).

És difícil adscriure les obres analitzades a un gènere, però tant l'elecció de la carta impostada d'Espinàs com el format elegit per Serra –ambdós amb referències paratextuals explícites al caràcter no ficcional del llibre– anticipen el to íntim, confessional i emotiu d'un pare que escriu sobre el seu fill. L'expectativa d'una obra tenyida inevitablement de sentiment a causa del lligam familiar es veu en aquest cas accentuada per la concepció social de la discapacitat, considerada un dèficit –«És que el fonoll és *defectuós* perquè no és una rosa? Si els rosers tinguessin una visió egocèntrica del món ho creurien així», es rebel·la Espinàs (2013, 62). Segons Hughes (cit. in Goodley, Liddiard, Runswick-Cole 2018, 208-10), les persones amb discapacitat estan associades a una història cultural de fàstic, llàstima i por que fa que siguin objecte de sentiments ambivalents per part de la societat capacitista, associada a les lògiques culturals de l'autonomia, l'autosuficiència i la independència com a únics camins cap a la felicitat. Potser és per això que tant Espinàs com Serra semblen esforçar-se a no satisfer el que un lector no familiaritzat amb la discapacitat podria esperar trobar en la lectura. *Quiet* conté capítols en què l'autor relata moments de tristesa i angoixa (com «Mort» o «Himne»), però preval una escriptura alegre i irònica, «un estat sovint exposat als fiblons del dolor, però en què predomina la joia i un cert embadaliment» (Serra 2008, 7). *El teu nom és Olga* és més reflexiva, però igualment allunyada del sentimentalisme. Ara bé, que dos escriptors reconeguts defugin l'emotivitat excessiva potser té més a veure amb la seva condició de literats. Com bé apunta Cheyne, la devaluació dels textos obertament afectius segueix essent la norma en els estudis literaris, que els tendeixen a veure amb recel. De fet, assenyala l'acadèmica, no hi ha crítica més tallant que qualificar l'obra d'un autor com a 'sentimental' (2019, 15).

A banda de la contenció afectiva, els escriptors provoquen els desajusts de què parlàvem anteriorment de maneres diverses: Espinàs fa èmfasi en la salut de què gaudeix Olga per a revertir el concepte patologitzador de la discapacitat i Serra canvia de bàndol el sentiment de vergonya i llàstima que el capacitisme atribueix a les persones amb discapacitat quan titula un capítol «Vergonya» referint-se a l'actitud denigrant de la mestressa d'un bar, o quan utilitza terminologia marcial (associada a la dignitat i l'orgull) per a descriure l'acció quotidiana d'anar a cercar el fill a la Fundació Nexe:

Mentre empenyo la cadira pel passadís de Nexe miro les espatlles de coneguts i saludats. Gairebé tots hem estat condecorats amb bona bava. Pares mares professionals cangurs. La plèiade de dic

sec marcats per una concentració d'humitat relativa. Un rampell d'orgull m'envaeix. Surto per la porta com qui travessa un arc de triomf i baixo pel carrer d'Escorial amb pas marcial. Mai cap condecoració no honorarà tant ningú com la saliva d'un llullu. Al seu costat empal·lideix la Creu de Sant Jordi i totes les legions d'honor són paper mullat. (2008, 41)

Els textos que aborden qüestions socialment estigmatitzades des del coneixement i la proximitat per força haurien de desmuntar idees preconcebudes i generar, en el lector poc familiaritzat amb el tema, els desajusts de què parlàvem abans. Cheyne insisteix en la capacitat del que ella anomena *misfits* per a crear meta-afectes incòmodes que poden derivar en un canvi d'actitud. L'estudiosa sosté que en produir-se el desajust, els lectors prenen consciència de les seves respostes afectives davant de la discapacitat i són més susceptibles a participar en un procés d'autocrítica i compromís avaluatiu pel que fa a aquestes reaccions emocionals (2019, 163).

5 Conclusions

Com hem observat, Espinàs i Serra senten la necessitat de parlar sobre l'experiència de conviure amb llurs fills: «Aquest és un llibre que havia d'escriure» (Espinàs 2013, 7); «Ho feia amb una estranya pressa, com qui treu enfora un text indispensable i urgent» (142), una vivència que va molt més enllà de la discapacitat i ajuda a enriquir les definicions sobre què suposa conviure amb una persona amb necessitats especials, més enllà de la concepció reduccionista i patològitzadora que sovint impera en la societat. La condició d'escriptors reconeguts i, sobretot, la proximitat i responsabilitat assumida sobre la vida dels fills, que els atorga un control i accés privilegiat a la seva vida, fa que se sentin autoritzats per parlar-ne i construir-ne el relat. Així i tot, ambdós són conscients que l'assumpció d'aquest paper no deixa de ser arbitrària, i que emprenen una tasca perillosa i delicada.

La coincidència entre autor, narrador i personatge que postula Lejeune a l'hora de definir l'autobiografia m'ha servit per a identificar el caràcter no fictici de les obres analitzades, però m'ha restat aclarir qui n'és el protagonista, atès que, com he comentat, l'objecte de reflexió és més aviat una relació, un lligam, i no un personatge. En els elements paratextuals es fa evident aquesta duplicitat: el nom de l'autor comparteix espai amb el títol, que fa referència en ambdós casos al fill, així com també la fotografia de la coberta. Així i tot, hem observat com la veracitat es veu amenaçada per la productivitat referencial que suposa qualsevol escriptura (la possibilitat que sigui el text que construeix el jo, i no a la inversa), i per la tensió entre el tu-jo: el fet de parlar del tu des d'una posició externa afegeix una dificultat a la pretensió

de veracitat. Malgrat tot, accept la categoria de 'no ficció' per definir *Quiet* i *El teu nom és Olga* perquè el que realment les caracteritza no és tant el grau de fidelitat a la realitat, sinó, parafrasejant Arfuch, les estratègies de representació i el procés de significació, un suplement de sentit que s'espera de tota inscripció narrativa d'una vida real.

Les estratègies discursives que he pogut identificar per a fer present el fill, és a dir, per a rescatar-lo de l'absència indefectible en el procés solitari i individual que és l'escriptura, són diverses. D'una banda, l'elecció d'un gènere o mode de discurs determinat: en el cas d'Espinàs es concreta en l'elecció de la carta impostada, que permet la inclusió d'Olga com a díctic 'tu'. La teatralització del destinatari aporta un grau d'intimisme que no seria possible en un format diferent, i en determina el to i el contingut. En el cas de Serra, la condició del fill afecta l'estructura del llibre en la seqüenciació temporal: com que Lullu, aparentment, no percep el temps de manera lineal, ni tampoc és progressiu el seu desenvolupament físic i mental, la història no segueix, tampoc, una ordenació cronològica convencional, sinó que barreja en funció d'impulsos personals de l'escriptor anècdotes i vivències diverses. A l'hora d'incorporar el pensament i els actes de parla d'Olga, Espinàs opta sovint per un recurs a cavall entre el discurs indirecte i el discurs directe: tot i que cita textualment expressions d'Olga, les insereix generalment en un discurs propi que les amplia, valora i clarifica. La fragilitat de la veu de la filla es fa així patent: els seus actes de parla necessiten, per a Espinàs, ser transcrits literalment per la seva particularitat, com a distanciament, atès que l'autor s'expressaria d'una altra manera. És la veu autoritzada del pare la que discrimina les intervencions que mereixen ser reproduïdes i per què. En el cas de *Quiet*, com que l'infant no parla, és a través de la descripció de la seva gestualitat que l'escriptor deixa constància de les reaccions de Lullu davant el món. A més, enfront de la incapacitat d'identificar les emocions i expressions del fill, es produeix un joc d'atribució d'agència, amb una funció humorística i tendra que permet un cert distanciament.

Al llarg de l'article també he abordat la qüestió afectiva. M'agradaria remarcar la conveniència d'aquesta aproximació en tractar el tema de la discapacitat. En primer lloc, perquè ser o convertir-se en una persona amb discapacitat suposa lluitar en contra de la cultura capacitista que persegueix la pròpia felicitat mitjançant la celebració de l'autonomia individual (Goodley, Liddiard, Runswick-Cole 2018, 211). Per tant, que trobar-se en una situació de dependència invalidi, per norma, l'assoliment de la felicitat personal suposa una assumpció problemàtica -sobretot per a les persones amb discapacitat- que requereix una anàlisi afectiva crítica. En segon lloc, perquè a causa d'aquesta concepció capacitista els encontres entre persones amb discapacitat i persones sense discapacitat comporten una sèrie de respostes emocionals i sensacionalistes en ambdues parts, la qual cosa

suposa una càrrega de treball emocional per a la persona amb discapacitat (Cheyne 2019, 10). Molts capítols de *Quiet* apel·len directament a les emocions: «Fe», «Ràbia», «Vergonya»... En el de «Ràbia», Serra relata precisament la ira acumulada arran de les injustícies viscudes com a pare d'un fill amb discapacitat, un odi que segons l'escriptor s'intensifica per la certesa que Lullu no el podrà sentir mai. En el capítol «Visibilitat» relata tot un seguit d'interaccions i reaccions afectives motivades per la condició de Lullu: una dona que se'ls acosta joirosa per fer-los saber que també té dues filles amb discapacitat, una parella commoguda que els vol expressar com de magnífic els ha resultat observar la família tenint cura de Lluís, un home que s'allunya espaiat quan s'adona de la seva encefalopatia... Josep Maria Espinàs conta haver rebut una carta anònima en què se l'acusa 'd'atrevir-se' a sortir a cantar durant els inicis de la Nova Cançó a pesar de tenir una filla amb la síndrome de Down. D'altra banda, ell mateix confessa haver experimentat, abans del naixement d'Olga, un sentiment de refús en visitar el centre del doctor Jeroni Moragas. Són exemples que mostren fins a quin punt la discapacitat genera reaccions emotives, no sempre amables, pel simple fet de diferir de la norma.

Tampoc no podem oblidar que el motor de les obres analitzades és precisament un afecte, és l'amor que senten els pares pels fills que els empeny a mobilitzar-se amb la intenció, mai millor dit, d'afectar el lector. La publicació dels llibres només és el punt culminant del moviment que l'impacte emocional provoca. L'acció comença quan el cap processa el colpiment i engega la reflexió. Màrius Serra ho diu ben clar: «he buscat una forma narrativa d'explicar l'ambivalent estat emocional que provoca tenir un fill que no progressa adequadament» (2008, 1), una forma que s'allunya de l'autobiografia precisament perquè es narra una qüestió que l'afecta 'massa' intensament. Espinàs segurament elegeix la carta impostada perquè dirigir-se a la filla li permet escriure des de la mateixa tendresa que ha motivat l'escriptura. El lector no és commogut només per les escenes relataes, sinó també pel fet d'assistir al trasbals mateix de l'autor. En ser testimoni dels afectes de l'altre, la reacció pot ser d'identificació, però també de desconcert. Intentar posar ordre a aquesta confusió sentida és la primera passa cap a la comprensió i, tal vegada, una finestra que s'obre cap a una perspectiva abans no contemplada.

En definitiva, un enfocament afectiu en la literatura és útil perquè ens ajuda entendre el seu funcionament: el perquè de l'elecció d'un format concret, les maneres en què un determinat afecte modifica l'escriptura, les concepcions socials existents al darrere de representacions o metàfores particulars, el motiu de l'elecció de moments específics com a dignes de ser relatats, l'efectivitat de certs personatges, etc. En el cas de la qüestió de la discapacitat, a més, contribueix a oferir una visió allunyada de la tragèdia personal i participa de la transformació social que obres com les analitzades pretenen.

Bibliografia

- Alzamora, S. (2012). *Crim de sang*. Barcelona: labutxaca.
- Arfuch, L. [2002] (2005). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bou, E. (1993). *Papers privats: assaig sobre les formes autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62.
- Cheyne, R. (2019). *Disability, Literature, Genre. Representation and Affect in Contemporary Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvsn3pp7>.
- Couser, G.T. (2018). «Illness, Disability, and Ethical Life Writing». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 20(5). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3482>.
- Davis, L.J. (1995). *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. New York: Verso.
- De Man, P. (1991). «La autobiografía como desfiguración». *Anthropos. Boletín de Información y Documentación* 29, monogràfic *La autobiografía y sus problemas teóricos*, 113-18. Barcelona: Antrophos.
- Espinàs, J.M. [1986] (2013). *El teu nom és Olga*. Barcelona: Edicions La Campana.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Goodley, D.; Liddiard, K.; Runswick-Cole, K. (2018). «Feeling Disability: Theories of Affect and Critical Disability Studies». *Disability & Society*, 33 (2), 197-217. <https://doi.org/10.1080/09687599.2017.1402752>.
- Lejeune, P. [1975] (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- McHale, B. (1978). «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts». *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 249-78.
- Mengual, J.B. [Isa Tròlec] (1976). *Ramona Rosbif*. València: Tres i Quatre.
- Mengual, J.B. [Isa Tròlec] (1978a). *Cabo de Palos*. València: Prometeo.
- Mengual, J.B. [Isa Tròlec] (1978b). *Mari Catúfols*. València: Tres i Quatre.
- Mengual, J.B. [Isa Tròlec] (1980). *Bel i Babel*. València: Prometeo.
- Mitchell, D.T.; Snyder, S.L. (2001). *Narrative prosthesis: Disability and the dependencies of discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.11523>.
- Nopca, J. (2018). «El llibre més íntim de Màrius Serra». *Ara llegim*. https://llegim.ara.cat/actualitat/llibre-mes-intim-marius-sera_1_2704220.html.
- Picornell, M. (2012). «La patologització de la diferència: discursos amb discapacitat i control social a l'obra de Joan B. Mengual». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 18(2-3), 199-223. <https://doi.org/10.1080/14701847.2012.795690>.
- Pozuelo, J.M. (2005). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Puxan, M. (2013). «De l'escepticisme o de les possibilitats i límits de la fiabilitat narrativa i de la narració no fiable». *Els Marges*, 99, 10-27. <https://ra-co.cat/index.php/Marges/article/view/295797>.
- Roig, M. (1976). *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62.
- Serra, M. (2008). *Quiet*. Barcelona: Empúries.
- Spang, K. (2000). «La novela epistolar. Un intento de definición genérica». *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 16(3), 639-55. <https://doi.org/10.15581/008.16.26789>.