

LA MATÈRIA, LA FLAMA, LES CENDRES. UNA LECTURA  
«FRAGMENTÀRIA» DE FRANCESC SERÉS

SIMONA ŠKRABEC

*Universitat Autònoma de Barcelona*

Fins al gruixut volum de *La casa del foc* (2020), llegir Francesc Serés implicava necessàriament una reflexió sobre una escriptura feta de fragments. A l'inici del segle XXI, se'ns han obert els horitzons amples, la facilitat de comunicació i de moviments mai ha estat a l'abast de tantes persones. Però, alhora, aquesta amplitud de les possibilitats ens ha induït a una percepció fragmentària. Per què se'ns escapa l'experiència de la plenitud? Què és allò que no podem ni experimentar i potser ni tan sols imaginar? Quina mena de tot anhelem i necessitem?

Per poder respondre aquestes preguntes em cenyiré només a dos volums de Serés. Partiré de la trilogia *De fems i de marbres* (2003), que uneix *Els ventres de la terra* (2000), *L'arbre sense tronc* (2001) i *Una llengua de plom* (2002). I clouré la reflexió entorn del llibre singular *La pell de la frontera* (2014). Queda clar que els llibres publicats entremig també serien susceptibles de ser interrogats amb aquestes mateixes preguntes: *La força de la gravetat* (2006), *La matèria primera* (2007), *Contes russos* (2009) i *Mossegar la poma* (2012) també són «documents» literaris que s'articulen entorn de l'experiència feta de fragments. Els relats i testimoniatges es mantenen tossudament inconnexos, com si la fotografia del conjunt s'hagués ampliat massa fins a deixar-nos davant dels píxels aïllats.

Convé començar pel començament i preguntar-nos què busquem els estudiosos en les obres literàries? Walter Benjamin va definir aquesta tasca d'una manera realment perspicaç: «La crítica s'indaga sobre la veritat d'una obra d'art, el comentari en descriu el contingut. La relació entre aquestes dues activitats és la llei fonamental de l'escriptura perquè la veritat d'una obra d'art, si realment és important, no és visible, sinó que està estretament lligada amb el contingut. Les obres d'art perdurables són aquelles la veritat de les quals està profunda-

ment entreteixida amb el contingut» (BENJAMIN 1991: 125).<sup>1</sup> La «veritat» d'una obra literària no pot ser, doncs, resumida d'una manera succinta i concentrada, sinó que la podem copsar només a través d'una forma concreta, ja que sempre està integrada al contingut. Aquesta és la manera de dir les coses literàriament, a través d'una història, d'un relat concret i plausible. L'explicació de perquè una obra literària pot travessar segles, o bé passar d'una llengua a l'altra amb les traduccions, Benjamin ens la dona amb una imatge preciosa: «L'obra d'art en gestació és com una foguera encesa i el comentarista es troba davant seu com un químic, mentre que un crític l'observa com un alquimista. Per al primer, la llenya i les cendres representen l'únic objecte de les anàlisis, per al segon, en canvi, només la flama representa l'enigma: l'enigma de tot allò que és viu». Tot això significa que «un crític es pregunta sobre la veritat la flama viva de la qual perdura també quan les traces dels esdeveniments s'han consumit i s'han convertit en les cendres lleugeres de les vivències» (BENJAMIN 1991: 125).

Gràcies a aquesta imatge, amb la qual Benjamin ens desglossa l'obra literària en la matèria, la flama i les cendres, veiem que no té cap sentit voler simplement repetir en un estudi tot allò que l'autor ja va dir dins d'una obra. I, en el cas de Francesc Serés, seria una veritable temeritat voler resumir de nou tot allò que va ser explicat d'una manera clara i sovint directament contundent. Sobretot davant de les obres que volen ser un reflex reconoscible de la realitat, aquesta és una evidència implacable: no n'hi ha prou de voler fer un comentari, un simple resum del contingut, perquè l'autor ja ens ha organitzat la realitat perquè la puguem copsar com un conjunt coherent. Un nou resum no pot afegir-hi res. Aquesta feina ja està feta, i en el cas de Serés estem davant d'unes peces treballades, elaborades amb coneixement i cura. L'autor ens transmet trossets documentals d'un conjunt, d'un conjunt que tanmateix se'ns escapa.

El primer conte d'*Els ventres de la terra* (2000) narra l'arribada al món d'una veu capaç de tenir la consciència. El narrador primer ens presenta les fotos de la mare embarassada i llavors s'exclama feliç: «A

1. Si no s'indica al contrari, totes les traduccions de les citacions i els títols són meves.

les fotos en blanc i negre ja hi soc» (SERÉS 2003: 12). I una mica més endavant constata amb una certa solemnitat: «No ets enlloc, que abans del ventre inflat, ningú no sap on ets» (SERÉS 2003: 12). Aquestes pàgines inicials les podríem llegir ingènuament com l'anunci d'una prometedora carrera literària, com un autoretrat simpàtic, a la manera de Joyce, només que aquí no es tracta d'un artista adolescent, sinó directament de capturar l'instant mateix d'arribar al món, d'obrir els ulls per primer cop. Però tal com avisa Josep Miquel Sobrer en un estudi, que també data de l'any 2000, aquesta metàfora d'un ventre que és necessari per néixer no és un apunt biogràfic, sinó l'aporia central no només de la Renaixença catalana, sinó de tots els moviments nacionals del segle XIX a Europa: «Sense el naixement, no hi ha nació; és la literatura o la cultura —i no la geografia— la que intenta crear una nació. I tens aquí la paradoxa: és l'infant, aquesta literatura que reneix, la que dona llum a la mare, és a dir a la nació» (SOBRER 2000: 177).

Aquest començament, aquest primer conte publicat, ens alerta, doncs, que llegir Serés no significa llegir simplement allò que està escrit i és extremadament fàcil d'imaginar. Davant de l'àlbum de fotos familiars hem de fer-nos unes preguntes compromeses, no es tracta pas de la dolça nostàlgia d'una infantesa feliç. El conte següent, «Mirar 1975», porta en el subtítol la màxima llatina *ese est percipi*. Ens trobem davant d'una clara intenció d'anar recollint, i també sistematitzant, els fragments que s'acumulen: «El cerç, el vent del nord, assecava la calitja i treia la boirina opaca, i cada vegada més, de mica en mica, la imatge fragmentada anava adquirint unitat, una unitat que era capaç de veure en les feixes de blat o en les de guaret, cada vegada hi veia més, cada vegada més» (SERÉS 2003: 14-15). Repeteixo: «La imatge fragmentada anava adquirint unitat». L'autor percep el món com si estigués revelant les fotografies a la cambra fosca. Escriu com si calgués esperar que les imatges preses a fora s'acabin de fixar a la superfície de paper amb un procediment químic. Espera pacient que les sals mosseguin el paper allà on l'ha tocat la llum, que el joc d'ombres s'acabi transferint sobre aquest suport perdurable. La força extraordinària d'aquest passatge rau en aquest símil precís del segle que hem deixat enrere; el segle XX finalment també podria ser descrit com el segle dels laboratoris fotogràfics. Tot l'imaginari col·lectiu del segle

passat, d'aquest segle que Eric Hobsbawm va batejar com *The Age of Extremes* (1994), tota aquesta història d'un segle «curt», tots els esdeveniments entre el 1914 i el 1991, han estat documentats fotogràficament o el que és el mateix, s'han anat revelant en les cubetes plenes de líquids misteriosos, necessaris per imprimir la realitat nua sobre el paper. I és per això que la fotografia ha configurat durant el segle xx la percepció de la realitat a l'escala global. No només ens han influït les imatges concretes, sinó també aquesta manera de percebre la realitat com un seguit d'instantànies que es van acumulant als calaixos.

Serés s'adona que aquestes imatges impreses i àmpliament divulgades, imatges que ens acompanyen arreu, ens construeixen i ens influeixen. La nostra consciència, la nostra capacitat de «veure-hi més», depèn de la capacitat de crear conjunts, de relacionar totes aquestes percepcions «fragmentàries», totes aquestes instantànies que no són imatges sinó els apunts escrits, entre elles. I en aquest procés sucumbim davant de les connexions ja existents perquè és molt difícil, extremadament difícil, observar l'entorn sense tenir en compte els patrons previs: «El primer cop que va veure les muntanyes blanques, no les va veure. Va veure moltes altres coses, però no les muntanyes. Ni tan sols anys després quan les va observar de prop, ni quan les va pujar, ni quan les va fotografiar» (SERÉS 2003: 23), escriu l'autor al final d'aquesta narració que reflexiona sobre la capacitat de percepció necessària per crear literatura. «Allò que veia en forma de muntanyes [...] eren els finals blancs dels camps de rostoll, els solcs de les relles i els rems de palla estiregassats com una asímptota fins a l'infinit, deformats i maltractats per la vista, la fi del món, res a veure. (Res a veure)» (SERÉS 2003: 23).

Les muntanyes blanques, tan nítidament visibles al final d'aquestes llargues planes, no tenen res a veure amb què? Els passatges que acabem de rellegir ens confirmen que Serés persegueix l'anhel que les percepcions aïllades quallin en un tot que faci sentit. Però allora hi podem detectar, des dels primers escrits, una gran desconfiança envers les síntesis massa simples. Les muntanyes no són aquell cim cap a on tot tendeix. No són l'allegoria del desig romàntic de la puresa que ha marcat també els inicis de la literatura catalana moderna. N'hi ha prou si pensem en Verdaguer, Guimerà o Maragall per recordar la

importància d'aquesta qüestió. Francesc Serés, en canvi, s'installa programàticament a la «terra baixa». Els ideals aquí són un miratge, una expectativa massa fàcil, il·lusòria. Per veure-hi, cal esforçar-se molt més, d'entrada cal ser capaç d'analitzar el propi punt de vista.

La pel·lícula de Carla Simón *Alcarràs* (2022), que ha arrasat a Europa, retrata els mateixos paisatges, però el dolor que provoca, almenys en un espectador ingenu, és un dolor dolç. Sembla com si la vida empenyés els protagonistes cap a unes decisions que han de prendre, encara que no vulguin. Aquesta resignació gens dissimulada segons com em sobta, fins i tot em resulta xocant. Un petit fragment de la presentació dels dos guionistes confirma aquesta intencionalitat de voler sobretot demostrar que les persones ens hem de reajustar contínuament a les condicions canviants: «Alcarràs retrata un moment de crisi familiar. A punt de perdre la terra, i amb aquesta la identitat i un espai comú, les relacions de la família Solé es trenquen, es transformen i es reajusten a la nova situació. Mai s'havien qüestionat el futur, creien que el seu univers era etern i, de sobte, arriba la incertesa» (SIMÓN & VINARÓ 2022: 6).

Vista així, la recepció favorable i àmplia de la pel·lícula resulta francament problemàtica: és possible que un èxit tan notori descansi sobre la necessitat de claudicació? Hem d'acceptar realment tot allò que ens sobrevé amb el cap cot? La pregunta és especialment incòmoda perquè un dels retrets més consolidats envers el món rural i la condició de pagès és que els pagesos són una matèria inerta, que no reaccionen, que no es cohesionen mai i que simplement suporten les inclemències socials com suporten les inclemències del clima.

Aquesta va ser la posició extremadament influent del mateix Karl Marx, que va reflexionar en un breu text, «El divinité de Brumari de Louis Napoleon» (1852), sobre la condició de pagès. Marx va apuntar que els pagesos no formen cap classe social perquè viuen escampats per tot un territori. Al mig del segle XIX, en una França encara rural, les famílies de pagesos eren illots autosuficients que s'estenien a l'ample de tot el país. Aquests pagesos incultes i desconfiats, va constatar Marx aleshores, eren els que més van sucumbir davant l'atractiu enverinat de Charles Louis Napoléon Bonaparte. Com diu una de les frases més cèlebres del mestre barbut d'aquest mateix escrit: les tragè-

dies històriques es repeteixen en forma d'una farsa (MARX 1960). La França de Napoleó III, aquell temps entre 1848 i la derrota de Sedan, l'1 de setembre de 1870, és un paradigma estremidor. Sempre de nou ens hem hagut de preguntar per què la il·lusió de grandesa té aquesta capacitat de mobilitzar la massa, especialment la gent que viu aparentment al marge dels canvis. Recordem només l'estremidor *Novecento 1900* de Bernardo Bertolucci (1976), una intensa crònica d'Itàlia que demostra de quina manera el feixisme es va gestar en aquests indrets aparentment marginals i com aquesta llavor enverinada va brotar de la divisió irreconciliable entre els propietaris de les terres i els peons. O bé podem fer un salt fins a l'actualitat més estricta, fins als Estats Units de l'*America first* de Donald Trump, per comprovar quin pes pot tenir la multitud anònima dels *red neck* que es van sumar a la marea antidemocràtica des dels racons més remots i agraris d'aquell ample país.

Avui, a l'inici del segle XXI, com percebem la condició de pagès a Europa? D'entrada, la condició de pagès ha estat definitivament exclosa de qualsevol imaginari polític. Els pagesos són simbòlicament infrarepresentats en qualsevol qüestió relativa al present o el futur. També *Alcarràs* de Carla Simón confirma que allò que ens atrau de la ruralia és una necessitat de redescobrir l'Edat d'Or i poder almenys recordar l'antiga estabilitat de la vida rural, en aquests temps d'incertesa i de canvis accelerats. No és gens exagerat concloure que la mirada nostàlgica cap al passat és un substitut per a un futur que resulta literalment inexistent. Aquesta retroutopia de la qual ha parlat extensament Zygmunt Bauman en el seu últim llibre, publicat ja pòstumament, ha de ser entesa com un «retorn a l'úter» (BAUMAN 2017). Hi ha un desig de recuperar tot allò que ja no tenim i podem estar segurs que mai més tindrem: la terra com un espai lliure i propi on podem fer créixer els aliments que necessitem per a l'ús personal. Qui encara es pot permetre aquest luxe? Carla Simón provoca un curtcircuit en aquest sentit. Ens fa adonar que els pagesos d'avui són simples llogaters, dependents de les fluctuacions del mercat. Tot i que treballen la terra són simplement la mà d'obra d'usar i llençar. No posseeixen ni les terres ni són autosuficients, sinó que estan extremadament condicionats per un mercat que ja és directament global. La fruita i la ver-

dura es produeix en massa, com en una fàbrica, i va destinada a consumidors molt llunyans. Per molt que els vegans assegurin que podem salvar el planeta si deixem de consumir carn, és evident que moltes d'aquestes ànimes sensibles mai s'han preguntat d'on surt l'aigua per regar els alvocats de Mesomèrica o quanta gent passa gana a l'Índia o l'Àfrica, on les empreses, i fins i tot els Estats, compren terrenys agrícoles enormes perquè al nord tinguem els productes tropicals sempre a l'abast (SASSEN 2012).

En el món rural, el poder de decisió, la capacitat de dolça rutina que segueix les estacions de l'any, s'ha evaporat. Es pot ser indefens i pobre i exposat a l'especulació als suburbis de les metròpolis o enmig dels idíl·lics paisatges amb els presseguers en flor. No hi ha diferència: el pagès s'ha proletaritzat. Però és curiós que amb això ens hem tornat tots força acrítics, com si aquest món explotat, exposat a l'abrasió constant, tanmateix preservés una mena d'essència inqüestionable. Veiem la ruralia com un dipòsit de bondat i un recer davant la cursa política diària. En realitat, però, com que ja no tenim accés al món rural tradicional, aquest sobreviu a l'imaginari, en una forma purificada, neta d'antigues penúries i privacions, mer folklore.

A Barcelona, en la majoria dels cinemes, la pel·lícula de Simón es va mostrar l'estiu de 2022 subtitulada també en la versió catalana, amb el benentès que és impossible que el públic urbà entengui el «dialecte» dels pagesos... Vaig anar a una de les poques sales on la projecció era en català i sense subtitulació, i érem dues parelles en una sala buida. El missatge d'inaccessibilitat d'aquest parlar rústec va efectivament quallar. La distància entre els urbanites i aquests pagesos de la pantalla és insalvable: ningú es vol reconèixer en la precarietat condicionada per una globalització cada cop més ensalvatgida. No hi ha solidaritat possible entre els suburbis postindustrials i les províncies destinades a l'agricultura intensiva. Els proletaris sense feina i els pagesos desheretats s'observen com si fossin dos mons a part, com si no tinguessin res a veure l'un amb l'altre, perquè reconèixer que la precarietat s'ha convertit en un denominador comú seria massa difícil. L'impacte de la globalització és més gran en les zones rurals que en les ciutats, però no ho sabem perquè en les províncies no s'hi produeix gaire discurs crític que pugui arribar a divulgar-se àmpliament (ILLAS 2021). I quan

això passa, com amb la pel·lícula d'*Alcarràs*, el debat és tanmateix suspès. A la ciutat, ens quedem bocabadats davant d'aquesta curiositat extravagant que una pel·lícula ens pugui entretenir amb la vida de la gent tan marginal.

Carla Simón ha sabut provocar un autèntic curtcircuit, hem descobert que el món rural existeix no en el passat, sinó en l'actualitat més estricta. I dic això irònicament. Si els espectadors d'*Alcarràs* haguessin llegit *La pell de la frontera* una dècada abans, haurien estat preparats per «veure-hi més» en aquestes escenes aparentment tan bucòliques. Al voltant de l'any 2000, Francesc Serés es podia encara dedicar a indagar sobre una tradició sòlida, encara que marginada, de les planes infinites. El 2014, en canvi, ha d'afrontar una realitat directa i ineludible, tan evident que estremeix. Tot, aparentment, ha canviat, però aquests canvis no són resultat d'una transformació local, sinó que són clarament un efecte del batec de les ales de papallona: uns canvis molt llunyans, imperceptibles d'entrada, que es van expandint i consolidant, fins que aquesta marea no hagi arribat als racons més allunyats dels centres de poder. Entre Algèria i el Baix Cinca, recalca Serés, no hi ha milers de quilòmetres sinó una «escletxa» que trasllada la gent instantàniament d'un lloc a l'altre: «en comptes de trobar carreteres, en aquells mapes, hi trobàvem esquerdes, esquerdes que arribaven fins a Saidí, com quan s'esquerda la fusta i pots veure com les línies marquen el camí que seguirà la trencadissa. En Majeed va arribar travessant una d'aquestes fractures» (SERÉS 2014: 173).

Com i per què s'han produït aquestes falles geològiques, aquests espadats, que han modificat directament la nostra noció de l'espai físic? A l'inici del segle XXI vivim amb la sensació que les distàncies no existeixen, ni importen, però alhora tots compartim l'angoixa indefinida que ens provoca pensar que aquí ja no es pot entendre res. Tot canvia tan acceleradament que renunciem a preguntar-nos sobre l'encadenament de causes i efectes que provoca un impacte tan fort. Semblen uns canvis sobtats i inexplicables, però aquesta transformació de la societat europea fa temps que s'està gestant i formant. Per reconstruir mínimament aquest procés ens podem fixar en un llibre que, des que va ser escrit, fa mig segle, ha adquirit una importància cabdal. L'estudi d'Henri Lefebvre sobre la vida quotidiana data de l'any 1968.

I ja aleshores, Lefebvre avisava: «La teoria de Marx sobre l'acumulació de capital ha de ser actualitzada [...] perquè hi ha moltes altres coses, a part del capital, que es poden acumular: per exemple el saber o les tècniques» (LEFEBVRE 1968: 60). Sabem prou bé, a aquestes altures, quina influència té no només la tecnologia sinó també les habilitats d'organitzar millor el procés productiu. La capacitat de casar l'oferta i la demanda instantàniament és un dels exemples més eloqüents de les últimes dècades que ha revolucionat els lloguers de curta durada i les companyies de cotxes amb xofer que amenacen amb desbancar els taxistes tradicionals. Perquè només una societat equilibrada, i no pas el diner acumulat, pot assegurar-nos unes certeses.

L'impacte de la globalització a les terres de Lleida i la Franja d'Aragó primer s'ha fet visible en forma d'abandonament rural, que ja havia buidat els pobles i les ciutats fa unes dècades, i després amb l'arribada massiva d'immigració destinada a suplir els bracers que han deixat les contrades. On s'ha trencat, doncs, l'equilibri que ja no permet sostenir les maneres de viure que podien existir pràcticament inalterades durant segles? Lefebvre ens ho explica així el 1968: «La vida quotidiana no es pot acumular. En la societat, els hàbits físics canvien d'una generació a l'altra, les convencions gestuals canvien, les expressions físiques intencionades (que utilitzem per la comunicació) [...] es modifiquen, però l'estructura dels cossos no canvia. Les capacitats físiques, la potència eròtica, el temps necessari per créixer o per envellir, la fertilitat natural, tot això oscil·la en una escala relativament reduïda» (LEFEBVRE 1968: 61). Pels segles dels segles, aquests condicionants són els mateixos. Aquesta vida nua i íntima sempre havia estat una font de certeses. Anar tip i net, no passar ni fred ni calor, posseir objectes que pel seu ús quedaven lligats a les nostres vides, tot això són coses relativament fàcils d'aconseguir. El nombre d'objectes que una persona pot utilitzar durant una vida no pot créixer de manera indefinida. Els efectes de l'acumulació en la vida quotidiana resulten superflus, però ens entestem des de fa cinquanta anys per quedar cecs davant d'aquesta evidència: «Per això, una societat perd tota la capacitat de cohesió si no pot restablir la quotidianitat d'una manera unitària; és per això que la societat moderna intenta controlar els canvis que es produeixen en la vida quotidiana» argumenta Lefebvre i afe-

geix que «Els productes i les modes duren cada cop menys a causa de l'acumulació: la fatiga mental ens aclapara en intervals cada cop més curts» (LEFEBVRE 1968: 61). El Poder, aquest ens abstracte i indefinible ha descobert que el plaer d'acumular, de sentir-se ric, es pot introduir a totes les vides, també a les més marginades. Però aquesta riquesa de poder triar entre possibilitats infinites és enganyosa: «La forma sense el contingut és decebedora, encara que sigui acceptada com la forma «pura» i amb això assumeix el paper d'estructura; el sentit d'una *pèrdua de substància* tanmateix s'imposa» (LEFEBVRE 1968: 60-62, l'èmfasi és de l'autor).

Si això era veritat el 1968, no ho és menys avui. Els desigs que han de ser acompanyats no paren d'intensificar-se, la roda gira cada cop més de pressa. Com documenta Serés amb les converses fetes a peu de les granges i habitatges improvisats, els immigrants que arriben a les planes de l'interior estan convençuts que Saidí no és Europa, sinó una mena de purgatori que cal superar per poder arribar a la Terra Promesa de les metròpolis sempre més i més llunyanes: «Saidí no és Europa, Alcarràs no és Europa, fer de pagès no és Europa, fer de pagès és una mena de Magrib dins d'Europa...» (SERÉS 2014: 173).

El buit s'estén, com bé ho il·lustra una altra pel·lícula que també està centrada en aquesta àrida «terra baixa». L'any 2006 Marc Recha va gravar en aquestes soledats el documental *Dies d'agost* com a part d'una assignatura d'un Màster de la Universitat Pompeu Fabra que ell mateix impartia. El fil conductor d'aquesta lírica *road-movie* era voler seguir el rastre desdibuixat de les petjades de Ramon Barnils (1940-2001) per si veure si era possible establir les ensenyances d'aquest observador corrosiu de l'actualitat i transmetre'n el llegat per a les generacions a venir. Marc i David Recha, germans en la vida real, assumeixen el rol d'explicar el relat a través d'un subtil joc entre ficció i realitat, amb aproximacions que insinuen, però mai realment postulen cap argument. El món aquí no ha quallat encara en cap forma convencional. No hi ha lemes ni consignes, sinó que és la narració mateixa, la manera de mostrar la realitat, la que és tot un programa: recuperar la capacitat de moviment, la joia gairebé infantil de ser viu, integrar-se a l'entorn com un animaló que ensuma l'aire i escolta la remor del vent.

Tot i així, quan la furgoneta blanca d'aquests exploradors atípics arriba al pantà de Mequinensa es fa evident que els protagonistes del film no saben res sobre aquest immens llac artificial més enllà de confirmar la curiositat que s'hi reuneixen els alemanys per pescar-hi silurs. No hi ha cap evidència que Marc Recha hagi llegit mai *Camí de sirga* (1988) de Jesús Moncada, ben bé sembla que ni tan sols sap que el llibre existeixi. «Les comparacions entre Macondo i Mequinensa s'han forçat mil vegades, però és la Mequinensa nova, que s'assembla a un Macondo, amb tots els carrers orientats en la mateixa direcció, un Macondo tronat i sense narracions, orfe, no se n'ha dit gaire cosa, del poble nou, no hi ha èpica», escriu, en canvi, Serés, que no deu pas conèixer *Els dies d'agost* de Recha (SERÉS 2014: 85). Aquest és el preu d'una cultura fragmentada com la catalana. Ens uneix la recerca utòpica d'uns equilibris indefinibles, ensopeguem amb pescadors alemanys i ens perdem enmig dels recollectors de fruites i verdures que van i venen. Tot és provisional aquí, tot efímer. No és estrany que el rol principal en *Dies d'agost* no el protagonitzi cap personatge ni cap indret sinó el vent: la càmera grava amb insistència la força màgica de l'aire en moviment. Tot es mou, tot és precari i tot aproximat, no hi ha altra manera d'existir que aquesta tremenda adaptabilitat, animal, salvatge, poètica. Perquè la llibertat no es pot posseir, ser de ningú és la seva naturalesa mateixa. I és difícil explicar-ho més bellament del que ho ha fet l'ull de Marc Recha.

Al llarg de la pel·lícula una veu en off, una veu jove, d'una noia encara gairebé infant, que es declara germana només per part de la mare de la parella protagonista, narra algunes històries. No la veiem mai, però aquesta veu fresca i ingènua, intencionalment ingènua, connecta les parts soltes. Ens diu sobre el gran pantà: «Era un lloc tranquil, perfecte per passar-hi uns dies de pesca. Els alemanys venien a la tardor, deien que l'estiu era un forn. Venien a pescar el peix gat, i molts pocs entenien el català o el castellà». I continua amb l'explicació que esdevé cada cop més misteriosa: «Els peixos no parlen, el peix gat tampoc. Preferia esperar la nit per menjar granotes, ocells, ratolins i alguna carpa. Era com una mena de camió d'escombraries, amb una boca molt gran. Com que s'ho menjava tot, va començar a desequilibrar l'ecosistema ràpidament. La gent del poble deia que va ser un alemany que el

1974 va introduir furtivament el primer exemplar a l'embassament». Després de donar-nos totes aquestes explicacions fàctiques, la narradora afegeix: «Ara n'hi havia que feien tres metres de llarg, però ningú no havia aconseguit pescar-ne un que era molt vell, un gran peix gat de cinc metres. Vivia a les profunditats, amagant-se de la llum del sol. Era l'originari. I molt pocs l'havien vist» (RECHA 2006).

Aquest peix gat, el que segurament mai ningú havia vist, el vell silur original, és com un ideal que cal mantenir en una distància calculada perquè no pugui ser contaminat per una realitat massa banal. En aquest viatge iniciàtic, les petges de Ramon Barnils es perden i es dissolen en l'aire calent. Però la reflexió de la narradora preadolescent d'aquest film planteja la pregunta de si el misteriós peix gegantí és un monstre o bé una solució. Ens atrevim, o no, a qüestionar aquest origen primer, els fonaments de tot plegat?

Qüestionar els Relats Fundacionals no és una tasca senzilla. Francesc Serés ho ha fet, i amb escriu, però no és pas una preocupació gaire compartida, ni aquí, ni enlloc. En una divertida escena que passa a les ribes del Hudson, als Estats Units, l'autor fa una comparació àcida entre els editors dels best-sellers de la literatura global i els agents immobiliaris de Nova York. El concepte de «literatura global» ha de ser atentament diferenciat de la vella esperança d'un Goethe que parlava de la «literatura universal», tal com ha subratllat Àlex Matas en la seva anàlisi de Serés (MATAS 2017). I és cada cop més evident que la idea d'una literatura global està guanyant la partida per golejada. Arreu es veu aquest ímpetu d'estandardització: tot ha de ser estandaritzat, perquè així és més fàcilment consumible: llibres i cases, però també la producció agrícola. Els préssecs són cada cop més iguals, han desaparegut les diferències. Serés ho recalca a través d'un dels seus personatges, però Julià Guillamon, en la seva pacient recerca d'una manera alternativa d'existir, ha destinat un llibre preciós a la qüestió de com preservar totes les varietats de la poma que s'han cultivat a la vall d'Arbúcies (GUILLAMON 2022).

«I el rossí, renillant. I aquella olor de fem, / la noble olor de fem dels estables, el fem, / el fem en un muntó. I aquella olor del fem: / una olor que tinc ganes d'anomenar il·lustre. / Tinc ganes, unes ganes horribles d'olorar/ això: el fem dels estables amuntegat en un / camp

d'aquells que recorde de sobte a Beniferri» (ANDRÉS ESTELLÉS 1971: 264-265), escriu Vicent Andrés Estellés en un passatge potser no gaire citat del seu «Coral romput». Són els versos immediatament anteriors a l'escena on el poeta parla sobre els grills i elabora un dels «correlats objectius» més bells de la poesia catalana: el pare, camí de casa, arplegava alguns grapats d'herba seca a la vora dels camins i amb això, sense ni adonar-se'n, introduïa a casa els grills, amagats entre les tiges, que llavors de nit es posaven a cantar. O bé, com diu el poeta, els petits insectes es planyien perquè se sentien lluny de casa com ell mateix vivint en un àtic petit en un bloc de pisos en aquella València d'industrialització incipient.

L'olor de fem és un perfum singular. Ningú que hagi crescut en una ciutat no la pot identificar com una olor amable, bona, reconfortant. Però els que hem viscut als pobles coberts de boira, o de neu, els que hem patit el sol roent de llargs estius fent tasques sota el cel ras, sabem que els fems formen part d'una olor que ha impregnat el món rural europeu. És una sensació específica, lligada a la cria de vaques i dels cavalls, i per això no pas generalitzable o global. Aquesta olor ens diu que rere aquesta petita poesia d'Estellés, escrita en minúscules, des de la vida més ordinària, hi ha un desig d'una escatologia possible, possible després de totes les desfetes que havia comportat la primera meitat del segle xx. L'olor reconfortant de fems és un desig d'una civilització que no produís només la matèria de rebuig: residus, restes improductives, acumulació de matèria inútil, no només de coses, sinó directament de persones d'un sol ús. La lògica empresarial és cada cop més aquesta: mentre serveixes, hi ets; un cop espremut, et tornes completament prescindible.

I aquí topem amb la diferència fonamental amb el segle xix que podem descriure fàcilment amb el títol de l'obra emblemàtica de Víctor Hugo *Els miserables* (1862). Tal com ens explica detalladament Guillaume Le Blanc, no podem confondre les situacions del segle xix, ni les de la immediata postguerra, amb els desequilibris actuals: «Els vulnerables no formen pas una nova nació que un bon dia podria despartar i aconseguir que la societat s'hi reconciliï. Els vulnerables els trobem en poblacions distintes, els grups de subjectes viuen separats en l'espai, però tots estan lligats per aquesta exposició a un risc o una

incertesa» (LE BLANC 2019: 40).<sup>2</sup> Per això mateix, els immigrants que arriben avui en les onades successives a Europa, fragmentats fins a l'atomització, no són comparables ni amb els reportatges de Carles Sentís sobre la immigració murciana i almerienca, publicats originàriament a *Mirador* entre octubre de 1932 i gener de 1933 (SENTÍS 1994), ni tampoc amb *Els altres catalans* de Paco Candel, provinents d'Andalusia (CANDEL 1964).<sup>3</sup> «Aquí no hi ha les regularitats de les aus migratòries, flux i línies descrites amb precisió, aquí cada ocell és una illa», rebla Serés (SERÉS 2014: 108).

2. Un interessant complement d'aquestes definicions és el llibre editat per Teresa Hiergeist i altres col·laboradors que parla d'un nou fenomen de «parasocietats» (HIERGEIST 2021). Les contribucions analitzen la vinculació entre els canvis socials accelerats i les noves formes d'escriptura, com per exemple la feina fonamental que ha fet la premi Nobel de 2022, Annie Ernaux, per descriure, i també dignificar, els espais neourbans, productes de la febre de desenvolupament accelerat a França. En aquest sentit, un dels autors comenta el fenomen recent de *gilets jaunes*, que pot ser entès com a paradigma de moltes altres protestes fruit de la frustració constant: «Els *gilets jaunes* representen una massa social heterogènia i difusa, que no es pot descriure amb les categories o conceptes tradicionals de la classe baixa. Qui protesta són les anomenades *classes populars contemporànies*, que resulten invisibles si més no perquè no tenen cap mena de representació com podrien ser els partits, els sindicats o els líders, o bé fins i tot rebutgen tenir-los» (LUKENDA 2021: 25).

3. En el present assaig no he desenvolupat la qüestió, certament delicada, del tractament de la immigració tant en l'obra original de Serés com també en les ressenyes i estudis que li són dedicats. El tema queda pendent i confio poder-hi tornar més endavant. De totes maneres convé apuntar aquí que no podem partir de les generalitzacions, prou freqüents, que igualen la condició d'immigrant de tots els temps i de totes les provinences (PICORNELL 2018). Abans de fer aquesta anàlisi de la situació actual, necessitem acotar la problemàtica històricament, la qual cosa en relació amb Catalunya significa enfrontar-nos amb idearis com, per exemple, el de Josep Antoni Vandellós. L'anàlisi que n'ha fet Andreu Domingo planteja un dilema que continua ben actual pràcticament cent anys després: «L'escassetat de l'oferta de mà d'obra, producte de l'endèmica "decadència demogràfica" (és a dir, de la baixa fecunditat) l'obliga [a Vandellós] no només a no oposar-se a l'arribada d'immigrants, sinó a afavorir-la, tot reconeixent la seva contribució a la sostenibilitat de l'economia de Catalunya. En comptes del conreu de la puresa racial, molt a desgrat seu, proclama la necessitat de la barreja entre la població autòctona i la immigrada. Sintetitza d'aquesta manera una de les contradiccions primordials de la burgesia catalana: la por i el menyspreu a una immigració que ella ha fet (i sap) imprescindible» (DOMINGO 2012: 11).

Existeix una diferència fonamental entre els «miserables» i els «vulnerables». Els serveis socials de qualsevol Estat europeu saben avui que la vulnerabilitat és una qüestió individual, o de grups molt petits, aïllats. No existeix cap classe social comparable amb el proletariat del segle XIX ni tampoc els immigrants comparteixen cap noció de pertinença a un lloc originari, i perdut, per això tampoc poden cultivar la sensació d'una cohesió interna, com per exemple passava amb la immigració a Catalunya del sud d'Espanya en les primeres dècades després de la Guerra Civil. Els immigrants avui només obtenen la uniformització a través d'una mirada externa. I per això mateix, en certa manera tots som immigrants, com conclou el mateix Francesc Serés. Al poble, com que ja no hi va gaire sovint, uns veïns l'havien descrit com «un moro» que acaba de passar. Es reproduïx, doncs, l'exclusió tan ben descrita per Edward Said amb el terme *orientalisme*. Observem les onades migratòries des de la rígida diferència entre «ells» —tots iguals, indistingibles— i «nosaltres» —que som un col·lectiu complex, capaç d'evolució, i amb diferències individuals reconegudes.

Els «vulnerables» d'avui dia estan formant un grup increïblement heterogeni, però, com acostuma a passar amb la lògica de discriminació —que no és racional sinó pura emoció visceral—, els hem aglutinat a tots en un sol conjunt l'única característica del qual és que no formen part de «nosaltres». Però els «vulnerables», a més, són una categoria inestable. Qualsevol petit pas en fals ens pot enfonsar directament en aquest col·lectiu: perdre la feina, divorciar-se, emmalaltir... D'aquesta consciència de vulnerabilitat a què estem tots exposats neix un nou llenguatge d'inclusió que marca avui totes les polítiques socials i que insisteix en la necessitat de capacitació i d'empoderament perquè la noció de vulnerabilitat no qualli en una categoria d'exclusió, en una via morta. Es tracta de traçar vies de retorn i tècniques per sortir-se'n.

El problema és, però, que aquesta estratègia dels serveis socials pot crear una nova bretxa irreparable: «Avui ens enfrontem a la possibilitat d'una nova fractura social que distingiria entre les vides que tenen la capacitat de corregir allò que les debilita (els vulnerables) i les vides que no tenen la capacitat de resistència contra allò que les debilita (els fràgils). Un dels riscos que té aquest nou vocabulari de la

vulnerabilitat és precisament de produir aquesta distinció d'un gran pes polític, de distingir entre els fràgils i els vulnerables i d'insistir en les capacitats dels vulnerables en contrast amb els dèficits dels fràgils» (LE BLANC 2019: 40). Ens exposem al risc de restaurar la jerarquia de classes tota sencera i de postular de nou una manera de viure normal en oposició amb les vides que són llavors considerades patològiques, o bé, com continua argumentant Le Blanc: «En aquest sentit, el risc extrem significa reconstruir l'edifici social com un edifici al mig del qual hi ha els vulnerables, mentre que a sota seu es troba una mena de població invisible, que sempre estan perdent, són les vides perdudes, inútils, dels fràgils i, al pis superior, viuen cofois els subjectes integrats a la mobilitat capitalista» (LE BLANC 2019: 40). Aquesta diferència queda il·lustrada de manera impactant en un dels personatges més entranyables que ha creat Francesc Serés, el Majeed del conte «Illes sense tresors (2003-2008)», que no pot regularitzar l'estada a Espanya per anys que passin perquè té antecedents penals. I aquests antecedents són perquè anava begut en un país musulmà on l'alcohol està prohibit... (SERÉS 2014: 157-191).

Els que no se'n surten, els que continuen condemnats a la invisibilitat, els que *no* mereixen cap ajuda són part d'aquella advertència que havia formulat Michael Foucault amb la noció de «biopolítica». Foucault va demostrar que l'Estat només s'ocupa d'aquells ciutadans que li resulten útils. Com un vell sobirà cruel, l'Estat avui té mecanismes per poder decidir qui té dret a viure i qui no. Perquè del que estem parlant aquí és precisament d'això: les decisions que es prenen d'una manera administrativa, disfressades de pur procediment rutinari, aquestes decisions determinen la vida, o la mort, de les persones (FOUCAULT 2012).

Concloc aquesta reflexió amb la llebre pintada per Albrecht Dürer que va inspirar la commovedora novel·la de Lana Bastašić *Atrapa la llebre* (2018). Tots els que l'haureu llegit sabreu que es tracta d'entrar a l'ull d'aquest animal pintat pel vell mestre, dins del qual es reflecteix l'espai circumdant, l'entorn enmig del qual es troba l'animal. Dürer va pintar la llebre amb aquarel·la sobre un full blanc, sense cap altre context; va pintar el món directament dins de l'ull de la petita bèstia. Aquest reflex dins de l'ull es pot descobrir, com puntualitza Bastašić, només amb una lupa molt potent.

«A Bòsnia no hi ha objectius, totes les carreteres són iguals d'ensopides i sense sentit, et fan fer voltes fins i tot quan et penses que estàs avançant. Conduir per Bòsnia et fa entrar en una altra dimensió: en un cuc còsmic cargolat que no et duu a cap destinació exterior, real, sinó a les profunditats llòbregues, gairebé impracticables, del teu propi ésser» (BASTAŠIĆ 2018: 97), conclou l'autora que ha d'escriure, com tots els que hem nascut als Balcans en el «curt» segle xx —que per nosaltres s'allarga més enllà de la cronologia occidental proposada per Hobsbawm—, conscient de la brutal transformabilitat del paisatge. Ni els llocs ni sobretot els homes són el que semblen ser. La consciència d'inseguretats, de fragilitat, és allí constant.

El garrí de la portada de *La pell de la frontera* és l'obra de l'imitador més conegut de Dürer, Hans Hoffmann (BLEEM 2016). Hoffman també va pintar la llebre en una aquarel·la, la mateixa llebre copiada del mestre Dürer, només que en lloc de posar el reflex del món dins l'ull de l'animal, aquest pintor-imitador va afegir un entorn amable de sotabosc perquè la fera salvatge se sentís protegida i bé.

Els conills que retrata Carla Simón a *Alcarràs* (2022), els peixos gat del pantà de Mequinensa a *Dies d'agost* (2006) de Marc Recha i també aquesta cria de senglar a la portada de *La pell de la frontera* (2014) de Serés són testimonis d'un desequilibri ecològic greu, que s'ha aguditzat amb l'arribada del segle xxi. Tots aquests animals són simplement plagues. Els entranyables companys dels marges del bosc i de les profunditats dels estanys s'han convertit en un problema. Hi ha una semblança inquietant en aquesta retòrica sobre les espècies invasores que apareixen com un motiu líric, mesclats amb els relats sobre les vides precàries dels humans, amb aquelles rates a *Der ewige Jude* (1940) de Fritz Hippler. Les rates sortien a la llum del dia com una inundació, i aquestes filmacions de la vida animal —com bé sabem— estaven perversament col·locades enmig de les escenes filmades als guetos de Varsòvia i de Łódź després de l'ocupació nazi de Polònia. Els ideòlegs nazi volien induir barroerament el públic a fer una connexió metafòrica entre les rates i els jueus. Avui, veient tots aquests conills, els peixos gat, els senglars en les obres fictivals, som realment capaços de no comparar-los barroerament amb els humans?

Ara, però, la catàstrofe ecològica provocada per la lògica d'Antropocèn és a tocar. N'hi ha prou amb visitar qualsevol indret del planeta on s'han instaurat les extensions inversemblants de monocultius. Recordo un viatge prou recent a Malàisia, el país tradicionalment dedicat al cultiu de caixú. L'*Hevea brasiliensis* és un arbre originari de Sud-Amèrica que creixia com a exemplar aïllat enmig de la selva, tot i que les propietats de la saba eren ben conegudes pels pobles indígenes. El 1876, Henry Wickham es va emportar il·legalment del Brasil 70.000 llavors d'hevea al Kew Garden d'Anglaterra. Se'n van obtenir uns 2.000 plançons i amb aquests pocs exemplars es van començar les enormes plantacions a l'Índia Oriental britànica i també l'holandesa, és a dir als països que avui són l'Índia, Ceilan, Indonèsia, Singapur i sobretot Malàisia. Avui, la goma sintètica ha desplaçat completament tots els usos del caixú natural, i aquestes selves constituïdes amb una sola espècie d'arbrat —i una quantitat ingent de treball en condicions d'esclavatge— ja no són viables. A Malàisia, els boscos artificials van ser substituïts per enormes, segurament encara més grans, plantacions de palmeres que produeixen oli comestible. Centenars i centenars de quilòmetres d'un paisatge cobert amb aquest símbol de regions tropicals, però la palmera aquí ja no fa impressió de vacances a prop d'una platja de sorra blanca. El consum d'oli de palma en la indústria alimentària ha augmentat exponencialment perquè a Malàisia, i a molts altres indrets, aquells mateixos propietaris de les antigues explotacions de caixú necessiten un altre monocultiu, el que sigui, perquè només saben fer aquesta mena de negocis. Vendre sempre el mateix, un producte estandarditzat, és més fàcil i més eficient. Totes les altres consideracions no importen. En aquestes plantacions, ens va dir la guia, hi ha tants ratolins que han hagut d'implementar el control biològic. Hi ha les òlibes que els cacen totes les nits. Però si una òliba no en captura prou, la substitueixen immediatament. També l'au rapinyaire ha de complir amb la norma: aquest és el món en el qual vivim.

Per arribar a aquesta conclusió amarga em baso en els arguments d'un breu assaig publicat el 2002 de Rem Koolhaas. L'arquitecte és conegut per l'anàlisi que va dedicar a la ciutat de Nova York (KOO-LHAAS 1978), una ciutat que es va construir sobretot gràcies a l'esperit emprenedor, i calculador, dels holandesos. Nova York, igual com el

lloc d'on provenien els fundadors (Holanda es troba pràcticament en la seva totalitat sobre terrenys guanyats al mar, és a dir, artificials), va ser concebuda per ser tan lluny de la natura com fos possible. Aquesta maqueta d'una ciutat ideal, no cal dir-ho, es va convertir en la capital simbòlica del segle xx i segurament encara regeix els somnis dels urbanistes que volen realitzar arreu el que han vist allí.

Rem Koolhaas no s'ha cansat d'analitzar aquest esperit emprenedor que es basa en la transformació perpètua (KOOLHAAS 2002). A diferència de Marc Augé, que va analitzar l'anonimat dels «no-espais» (AUGÉ 1992), l'arquitecte designa l'organització actual de l'espai públic directament com a «espai-abocador» [*junkspace*]. Es tracta d'espais on actualment passem moltes hores i hi fem tasques més quotidianes. Els *junkspace* són els aeroports i els centres comercials perquè, segons Koolhaas, una de les característiques que tenen és que es tracta sempre d'espais interiors. Els passeigs pels carrers o els parcs són avui substituïts pel desig de deambular per un infinit centre comercial. I és més encara, els centres de les ciutats a poc a poc estan adquirint aquesta patina d'un espai que ja no és destinat a l'ús quotidià, sinó que és un simulacre d'un passat ja perdut.

Un altre exemple d'aquesta concepció d'espai-abocador el trobem a *La pell de la frontera*. Serés fa dir als immigrants que han vingut al Baix Cinca i a la província de Lleida que val més treballar sota el sol dur de la Franja que no pas haver de passar el dia i la nit a *dins* dels hivernacles d'Almeria. Efectivament, fins i tot la producció agrícola és cada cop més una qüestió d'espais interiors on, amb un gran cost energètic i amb l'aigua produïda per les dessalinitzadores, o importada d'algun altre indret, es cultiva el que abans creixia de manera pràcticament espontània. Aquests espais-abocador, siguin estacions de tren o aeroports, centres comercials o campus universitaris, hivernacles que tant poden cultivar tomaqueres com marihuana, no tenen estructura interna. Se sostenen amb les columnes imprescindibles, no estan dividits amb parets o murs. L'únic que els uneix és una membrana externa a la manera d'una pell elàstica que es pot anar expandint sempre més i més. I dins d'aquests espais, tots acceptem les regles més absurdes; no tenim altre remei. Per exemple, en un aeroport qualsevol, els camins previstos, que ens porten d'un punt a l'altre, ja no són

pas assenyalats com el trajecte més ràpid i més directe. Encara que tots tenim pressa a l'hora de viatjar, l'organització de l'espai està pensada per fer-nos passar per uns viaranys extremadament embullats. La disposició ens ha de desorientar i ens ha de fer passar per les botigues i els expositors en un estat d'ànim confús, sense defenses davant de les ofertes agressives. Cal que ens hi perdem, que baixem la guàrdia, que ens tornem vulnerables i acrítics. L'espai-abocador «ens fa sentir insegurs del lloc en el qual ens trobem, oculta cap a on anem i anul·la el lloc on havíem estat» (KOOLHAAS 2007: 34).

Aquest és, com bé diu Lara Bastašić, «el cuc còsmic cargolat» que amb el temps ja ni tan sols es limita als edificis gegantins que s'expandeixen com una gelatina. També els exteriors urbans es comencen a organitzar d'acord amb aquest principi —la reforma de l'Eixample barceloní, impulsada per l'alcaldeessa Ada Colau n'és un bon exemple, que no és pas fruit d'absència de planificació i atzar, sinó que obeeix a una ideologia molt concreta: «L'espai-abocador és polític': depèn de l'eliminació centralitzada de la capacitat crítica en nom de la comoditat i el plaer» (KOOLHAAS 2002: 185).

El tema del primer conte del recull de 2014 de Serés, d'aquella trista història del vell conco<sup>4</sup> que acull a casa seva un noieta espigat perquè li fa pena, és la nostàlgia, el desig que poguéssim organitzar les nostres vides d'una altra manera. En Juli va acollir en Hakeem, després va fer venir la mare del noi per cuidar la Carmeta, la mare malalta del propietari de la granja que ja no es podia aixecar del llit. Quan finalment va arribar també el pare del noi, l'harmonia es va trencar: «T'arriba un noi gairebé com un fill. I després una dona... I a més, fins aleshores, eres l'home de la casa. No vull que t'ofengui res del que et dic, Juli», apunta el narrador, mostrant una capacitat d'anàlisi sorprenent (SERÉS 2014: 23). Al final del relat, els tres nouvinguts desapareixen sense dir res, com si se'ls hagués empassat la terra. Com bé apunta l'autor, no es tractava aquí de cap desig carnal ni de satisfer cap

4. Sense entrar tampoc en aquest tema perquè caldria aprofundir-hi molt més, apunto aquí la necessitat que les circumstàncies de l'abandonament rural haurien de ser contrastades amb estudis com el que Pierre Bourdieu va dedicar a la seva regió natal, Bearn, una de les més deprimides de França (BOURDIEU 2002).

pulsió momentània. El vell Juli, que va acollir un nen i una dona, el que buscava era simplement la il·lusió que encara es poden trenar llaços familiars indestructibles. Els «immigrants» els demostren en el seu dur dia a dia tot sovint. La nostra societat benestant, en canvi, produeix discursos enormement atractius per convèncer-nos que la via morta d'un individualisme exacerbada és l'únic que ens ha d'interessar. I l'espai-abocador és on ens podem realitzar d'acord amb aquest ideal polític, com uns consumidors anònims, despersonalitzats, dissolts en la massa.

Els «fragments» de Francesc Serés documenten el preu d'aquesta renúncia de voler ser racionals, lògics i compromesos amb l'entorn en el qual vivim. La política segueix sempre el principi més fàcil, fer la gent contenta. En canvi, si ens atrevim a analitzar les circumstàncies i els processos dins dels quals vivim, viurem bastant més descontents. La lucidesa és un llast feixuc, segons com desagradable, però és imprescindible si volem canviar res. Hem de recuperar la capacitat d'articular el pensament crític com a societat, no només a Catalunya, sinó arreu del món occidental. Si per aconseguir-ho cal renunciar a la felicitat instantània, aquella que es pot comprar, tampoc passa res.

Davant de la literatura que fotografia el món viscut, tot comentar resulta superflu. En aquests casos, hem d'assumir la tasca del crític, tal com la va definir Walter Benjamin, i preguntar-nos què és aquella «veritat» que està continguda dins d'aquestes prospeccions. Serés ha anat fent els sondatges com un geòleg que vol conèixer l'estructura mineral de la societat per intentar esbrinar què és allò que perdura més enllà de tota contingència? (SERÉS 2012). «Només perquè hi ha els que han perdut tota esperança, l'esperança és possible», podríem parafrasejar l'última frase, una veritable sentència, de l'assaig que Benjamin va dedicar a Goethe en aquell incert temps entre les dues guerres (BENJAMIN 1991). Aquesta pregunta és roent encara avui. És una de les preguntes més incisives de l'Edat Moderna que s'estén des del Renaixement fins avui: Per què hem conservat l'esperança? Per què encara tensem els músculs i estirem el braç amb la fe que arribarem a atrapar allò que desitgem? M'atreveria a dir que aquesta és la problemàtica central de l'escriptura «fragmentària» de Serés. En totes aquestes cales que sondegen les profunditats de la vida quotidiana hi

ha un desig, sovint indefinit i incomplet, sovint condemnat d'entrada al fracàs, però el desig sempre hi és. L'escriptura de Serés la mou un anhel. Estem davant d'un autor que vol traçar una direcció, per incerta que sigui.

És difícil furgar en una imatge que encara no s'ha convertit en un *topos*: «Quina és la història d'un lloc que no té cap història?» (SERÉS 2012: 184). La plana de l'oest de Catalunya és oberta cap al no-res, representa una frontera indefinida i indefinible. Sobrer va apuntar l'any 2000 a les pàgines de la *Catalan Review* que Catalunya s'ha hagut de definir com una identitat lingüística i cultural precisament a causa de l'excessiva obertura de les seves fronteres: a l'est hi tenim l'ampla mar, a l'oest els deserts deshabitats. I és en aquest sentit que hem de llegir els tres llibres de l'inici del segle XXI que han quedat recollits a *De fems i de marbres* (SERÉS 2003) i també la crònica de *La pell de la frontera* (2014): hi ha una decisió de cavar en un espai on s'han fet poques excavacions. I no es tracta només de construir o definir aquest marge desdibuixat enmig de les planes, sinó d'imposar tota una altra mirada, i exigència, a un mateix. Perquè els vells poemes patriòtics, que s'inspiraven en els ideals inassolibles, ja no ens poden guiar. L'últim conte de la trilogia, l'últim «full de ceba» dels dotze que conté *Una llengua de plom* (2002), és en aquest sentit molt explícit. No es pot tenir por quan s'entra en un pou, per fer-ho cal determinació i coratge. Excavar els sediments, les capes successives de la realitat, no és una feina ni fàcil ni agradable. Un escriptor mai és un simple cronista o un observador que es troba en un lloc segur des d'on pot observar els esdeveniments. L'empresa significa emprendre un viatge pel qual es necessita el bany en la sang del dragó, que segons aquella vella llegenda germànica protegeix l'explorador. Francesc Serés en tots els llibres fets de fragments, i especialment en *La pell de la frontera* (2014), assumeix aquest rol i aquesta responsabilitat d'endinsar-se, com un testimoni ocular, com un enviat, com un *Forschungsreisende* de la colònia penitenciària de Kafka, per informar-nos sobre allò que no només ens ha passat per alt, sinó que preferiríem no conèixer.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉS ESTELLÉS (1971): Vicent Andrés Estellés, «Coral romput» (1957), dins *La clau que obrí tots els panys*, València: Diputació de València.
- AUGÉ (1992): Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París: Seuil.
- BASTAŠIĆ (2018): Lana Bastašić, *Atrapa la llebre*, traducció de Pau Sanchis, Barcelona: Periscopi.
- BAUMAN (2017): Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, traducció de Josep Sampere, Barcelona: Arcàdia.
- BENJAMIN (1991): Walter Benjamin, «Goethes Wahlverwandschaften» (1921-1923). *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, vol. 1-1, ps. 123-201.
- BLEEM (2016): Jerry Bleem, «A timid resurrection. Hans Hoffmann, *A Hare in the Forest*, about 1585», *U.S. Catholic*, vol. 81:4, p. 50.
- BOURDIEU (2002): Pierre Bourdieu, *Le bal des célibataires*, París: Seuil.
- CANDEL (1964): Francesc Candel, *Els altres catalans*, Barcelona: Edicions 62.
- DOMINGO (2012): Andreu Domingo, «Immigració i política demogràfica en l'obra de Josep Antoni Vandellós». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 73, ps. 9-26.
- FOUCAULT (2012): Michel Foucault, *Cal defensar la societat*, traducció de Pilar Ballester, Cànoves i Samalús: Proteus.
- GUILLAMON (2022): Julià Guillamon, *Les hores noves*, Barcelona: Anagrama.
- HIERGEIST (2021): Teresa Hiergeist, Agnes Bidmon, Simone Broders, Katharina Gerund (eds.), *Paragesellschaften*, Berlín: De Gruyter, ps. 1-23.
- ILLAS (2021): Edgar Illas, «La muntanya catalana: del pairalisme a l'antropocèn», *La Lectora* (15 de novembre).
- KOOLHAAS (1978): Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Nova York: Oxford University Press.
- KOOLHAAS (2002): Rem Koolhaas, «Junkspace», *October*, vol. 100, ps. 175-190.
- LE BLANC (2019): Guillaume Le Blanc. «Qu'est-ce que s'orienter dans la vulnérabilité?» *Raisons politiques*, vol. 76, ps. 27-42.
- LEFEBVRE (1968): Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, París: Gallimard.
- LUKENDA (2021): Robert Lukenda, «Verdrängt, vernachlässigt und vergessen? Die *classes populaires* als neue/alte Paragesellschaft?», Teresa Hiergeist, Agnes Bidmon, Simone Broders i Katharina Gerund (eds.), *Paragesellschaften*, Berlín: De Gruyter, ps. 25-56.
- MARX (1960): Karl Marx, «Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte»

- (1852), dins Karl Marx i Friedrich Engels, *Werke*, Berlin: Dietz, vol. 8, ps. 111-207.
- MATAS (2017): Àlex Matas Pons, «Cartografía ibèrica y literatura comparada en *La pell de la frontera* de Francesc Serés», *Hispanic Research Journal*, volum 18:6, ps. 538-554.
- MONCADA (1988): Jesús Moncada, *Camí de sirga*, Barcelona: La Magrana, 1988.
- PICORNELL (2018): Mercè Picornell, «Contra l'alteritat. Fórmules d'erosió de la dicotomia jo/altre a *La pell de la frontera* (2014), de Francesc Serés», *Caplletra*, núm. 65, ps. 151-175.
- RECHA (2006): Marc Recha (dir.), *Dies d'agost*, Espanya, 88 min.
- RESINA (2012): Joan Ramon Resina; William Viestnez (ed.), *New Ruralism: an Epistemology of Transformed Space*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- SASSEN (2012): Saskia Sassen, *New Geopolitics*, Barcelona: CCCB Breus.
- SENTÍS (1994): Carles Sentís, *Viatge en Transmiserià*, Barcelona: La Campana.
- SERÉS (2003): Francesc Serés, *De fems i de marbres*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2012). Francesc Serés, «Geology and literature», dins Joan Ramon Resina i William Viestnez (eds.), *New Ruralism: an Epistemology of Transformed Space*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, ps. 175-188.
- SERÉS (2014): Francesc Serés, *La pell de la frontera*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2020): Francesc Serés, *La casa de foc*, Barcelona: Proa.
- SIMÓN & VINARÓ (2022): Carla Simón, Arnau Vinaró, *Alcarràs*, Barcelona: La Magrana.
- SIMÓN (2022): Carla Simón (dir.), *Alcarràs*, Espanya, 120 min.
- SOBRER (2000): Josep-Miquel Sobrer, «The Moving Mountain: Aporias of Nineteenth Century», *Catalan Review*, vol. XIV, ps. 173-190.