

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LLENGUA I LITERATURA, 28

FRANCESC SERÉS:  
LA PELL DE LA REALITAT

Edició a cura de  
MARIA DASCA I JOSEP CAMPS ARBÓS

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA  
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



Institut  
d'Estudis  
Catalans



TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LENGUA I LITERATURA

28



TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LLENGUA I LITERATURA, 28

FRANCESC SERÉS:  
LA PELL DE LA REALITAT

Edició a cura de  
MARIA DASCA i JOSEP CAMPS ARBÓS

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA  
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BARCELONA, 2024

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

**Francesc Serés: la Pell de la Realitat (Congrés) (2023 : Barcelona, Catalunya), autor**

Francesc Serés: la pell de la realitat. — Primera edició. — (Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 28)

Textos presentats a la jornada Francesc Serés: la Pell de la Realitat, celebrada el 3 de març de 2023 a l'Institut d'Estudis Catalans (Barcelona). — Bibliografia

ISBN 9788499657400

I. Dasca, Maria, 1977- editor literari II. Camps, Josep, 1963- editor literari III. Societat Catalana de Llengua i Literatura. IV. Títol V. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura; 28

1. Serés, Francesc, 1972- — Crítica i interpretació — Congressos 821.134.1Serés, Francesc.09(063)

- © dels textos, els autors respectius
- © 2024, Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: maig de 2024

Compost per Jorge Campos  
Imprès a ARTEOS DIGITAL

ISBN: 978-84-9965-740-0  
Dipòsit Legal: B 7140-2024



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de Creative Commons. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

## TAULA

<i>Presentació</i>	
MARIA DASCA i JOSEP CAMPS ARBÓS . . . . .	7
<i>Francesc Serés, la literatura com a eina de reparació social</i>	
XAVIER PLA . . . . .	13
<i>La matèria, la flama, les cendres. Una lectura «fragmentària» de Francesc Serés</i>	
SIMONA ŠKRABEC . . . . .	25
<i>La realitat com a matèria primera: crisis i conflicte en la narrativa de Francesc Serés</i>	
JÚLIA OJEDA-CABA . . . . .	49
<i>Desdibuixant fronteres. Francesc Serés, etnografia i literatura</i>	
MONTSERRAT CLUA I FAINÉ. . . . .	63
<i>Les primeres incursions teatrals de Francesc Serés</i>	
FRANCESC FOGUET I BOREU. . . . .	81
<i>De Rússia a Baix Cinca: Serés traduït</i>	
PEP SANZ DATZIRA . . . . .	101
<i>Una conversa amb Francesc Serés</i>	
ALBA GRANELL . . . . .	117





## PRESENTACIÓ

Quan el juliol de 2020, a l'inici de la pandèmia del coronavirus, Montserrat Bacardí i Francesc Foguet, coordinadors del cicle «Clàssics contemporanis», ens van demanar quin era l'autor al qual volíem dedicar la sessió sobre el gènere de la novel·la, ens vam posar d'acord, de seguida, en un nom: el de Francesc Serés. No hi ha dubte que els nostres gustos personals hi van influir. Però amb això, certament, no n'hi havia prou perquè també tots dos vam coincidir a qualificar Serés com un dels millors narradors actuals, per la seva versatilitat i pel seu creuament entre la realitat i la ficció, que li ha permès construir un imaginari de la societat actual des de Saidí (petita localitat de l'anomenada Franja de Ponent, on va néixer) al Penedès, tot passant per la Garrotxa, en què, a través del joc amb la tradició literària, s'interroga sobre el món del treball, les relacions humanes i el pes del record en la construcció del present. Títols com *De fems i de marbres* (2003), *La força de la gravetat* (2006), *Contes russos* (2009), *La pell de la frontera* (2014) o *La casa de foc* (2020), per citar-ne només uns quants dels que conformen la seva dilatada trajectòria, ho corroboren. No hi ha dubte que Serés, a dia d'avui, és un autor que sap conjuminar qualitat i comercialitat, dos substantius que, moltes vegades, s'exclouen mútuament. Pensem en l'èxit de vendes assolit per la novel·la *La casa de foc*; un text —i un autor— a qui el recentment traspassat i enyorat amic Llorenç Soldevila va dedicar la semblança paisatgística amb què clou el llibre *Universos literaris*, aparegut a les darreries de 2021, i que representa el colofó a la seva magna «Geografia literària».

El 26 d'octubre de 2018 Serés, en la taula rodona convocada a propòsit del simposi *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític*, que formava part del cicle «Balanç crític de la literatura catalana actual», i que va ser recollida en el volum del mateix títol publicat el 2019,

afirmava sobre la seva literatura: «el que crec que és important del projecte literari és la capacitat d'illuminar alguna zona que no estava il·luminada, de parlar d'algun racó del qual no es podia parlar, de crear un món que no estava creat; em sembla que hi ha un component individualista que és imprescindible i que deu crear una tensió entre l'agrupació i la trajectòria personal». El projecte que hi exposava el narrador franjolí és l'eix que vertebrava aquest llibre, que recull els treballs que es van presentar a la jornada «Francesc Serés: la pell de la realitat», impulsada per la Societat Catalana de Llengua i Literatura (filial de l'IEC), i que va tenir lloc a l'Institut d'Estudis Catalans el 3 de març de 2023. Es tractava de la segona jornada de «Clàssics catalans», després de la dedicada a la poeta Dolors Miquel; un cicle centrat en una figura representativa de la literatura catalana del segle XXI, amb un recorregut plenament consolidat i encara en expansió.

La jornada es va organitzar en tres blocs diferents (ponències, comunicacions i entrevista) en què una sèrie d'estudiosos, des de perspectives i metodologies diferents, ens van il·luminar sobre els múltiples caires de l'obra de Serés. Els textos que presentem a continuació exposen les principals contribucions de la jornada. A la ponència inaugural Xavier Pla, partint del llibre *Réparer le monde*, de l'assagista francès Alexandre Gefen, defensa la utilitat de la literatura de Serés i, en especial, la dels darrers llibres, *La pell de la frontera*, *La casa de foc* i *La mentida més bonica*, ja que posa en contacte el lector amb la veu d'aquells que fins ara no en tenien (immigrants, malalts marginals...) i, en conseqüència, amb «experiències de pensament social». Pla connecta també les propostes de Serés amb les de narradors francesos (*Reparar els vius*, de Maylis de Kerangal) i catalans (*Els nois*, de Toni Sala, i *Dies de frontera*, de Vicenç Pagès Jordà) i amb pel·lícules que mostren la «Catalunya real» (*Petit indi*, de Marc Recha, o *La plaga*, de Neus Ballús). Les notes de lectura dels llibres seresianes alludits demostren per a Pla que es tracta d'un autor «tot terreny» i que la seva és una literatura de «contacte», de proximitat.

Altrament, a la segona ponència, Simona Škrabec indaga en la naturalesa fragmentària d'una part de l'obra de Serés, tot insistint en la capacitat que té l'autor de dir literàriament la realitat, a través d'«un relat concret i plausible» que forma part d'un tot unitari. Relacionant-lo

amb altres ficcions contemporànies (les pel·lícules *Alcarràs*, de Carla Simón, i *Dies d'agost*, de Marc Recha, o el llibre *Els altres catalans*, de Paco Candel), Škrabec recorda algunes de les problemàtiques que treu a la llum l'imaginari seresià, com la dificultat de compartir referents culturals amb altres obres del mateix territori o la vulnerabilitat que afecta col·lectius d'individus exclosos, com els immigrants que no poden regularitzar la seva situació legal. Finalment, Škrabec també explora l'impacte que té la globalització en l'imaginari seresià, centrant-se, sobretot, en els efectes que la lògica acumulativa capitalista provoca en la vida de la gent de Saidí i del seu entorn.

En la seva comunicació, Júlia Ojeda-Caba tracta la dimensió política de tres obres de Serés (*La pell de la frontera*, *La casa de foc* i *La mentida més bonica*), interpretant-les des del punt de vista de dues crisis interrelacionades: la crisi econòmica de 2008 i la crisi política provocada pel moviment independentista —una crisi que comença el 2011, l'any de la sentència del Tribunal Constitucional contra l'Estatut català. D'una banda, Ojeda-Caba analitza com aquestes tres obres expliquen el fenomen de la bombolla econòmica, basada en l'auge del sector immobiliari. I de l'altra, considera que constitueixen un bon exemple de relat de resistència al que anomena *Cultura de la Normalització*, és a dir: la fantasia de normalitat cultural en què, al seu entendre, es basa el discurs cultural hegemònic català d'ençà de la transició, un relat que, en part, ha condicionat també la mobilització independentista. Aquest darrer tema l'aplica a l'anàlisi de *La mentida més bonica*, l'última novel·la de l'autor, centrada en el Procés independentista.

Montserrat Clua situa l'obra de Serés en el marc d'una fèrtil i prometedora relació: la de l'antropologia amb la literatura. Després de fer un breu recorregut històric sobre el desenvolupament de la disciplina, Clua destaca el progressiu protagonisme que, d'ençà del gir postmodernista, l'escriptura literària ha tingut en l'antropologia. Al seu entendre, l'obra de Serés és influïda pel treball pioner d'Alberto Cardín, que va ser professor seu a la universitat, el qual combinà la seva feina d'antropòleg amb l'escriptura literària. Malgrat que Serés no ha exercit mai d'antropòleg, en la seva literatura, argüeix Clua, podem detectar-hi «la mirada crítica de la disciplina», palesa en la manera com es

documenta, tria els temes i els narra. Això ha fet que la seva obra (com la de Paco Candel) pugui ser estudiada com a descripció etnogràfica d'una realitat molt poc tractada pels antropòlegs: la immigració a la Franja i a les terres de Ponent.

En el capítol dedicat al teatre seresià, Francesc Foguet i Boreu explora aquesta faceta poc coneguda de l'autor. La seva anàlisi s'articula en tres parts. En la primera fa un ampli repàs de les traces dramàtiques presents en l'obra narrativa, manifestes no només en la creació de personatges «desplaçats», que semblen viure fora de lloc, o en la tria d'espais similars a escenaris, sinó també en l'ús de la metàfora de la vida com a *teatrum mundi*. La segona i tercera se centren en l'obra dramàtica, que és dividida en dos grups: d'una banda, hi ha les tres peces teatrals aplegades a *Caure amunt* —en el qual Serés actualitza tres obres clau de les lletres catalanes: la *Crònica*, de Muntaner, l'*Es-pill* de Roig i la *Disputatio*, de Llull— i, de l'altra, tenim dues comèdies inèdites, que escriu per a Rafael Faixedas i Carles Xuriguera, i una peça d'encàrrec inclosa al llibre col·lectiu *Carroussel*. Tot i que la dedicació al teatre per part de Serés ha estat puntual i determinada pels encàrrecs, Foguet hi troba un potencial i, sobretot, una coherència en relació amb l'obra narrativa, sobretot en l'adopció, com a fil comú, d'una mirada crítica sobre la realitat catalana.

Tenint en compte el protagonisme que la traducció (especialment d'autors actuals) té en el sistema literari, Pep Sanz Datzira aborda el tema de les traduccions de l'obra de Serés, centrant-se, principalment, en la recepció dels llibres traduïts. Pel que fa a les autotraduccions, Sanz Datzira assenyala el tracte desigual que reben respecte a les traduccions. Mentre que en les primeres sovint no s'explicita, de manera evident, que es tracta d'una traducció, en les segones aquesta informació és clara perquè la coberta o la portada inclouen el nom del traductor/a. Pel que fa a les traduccions, Sanz Datzira destaca la complexitat del llibre *Contes russos*, un recull que Serés presenta com si fos una antologia de contes traduïts, d'autoria múltiple. Aquest joc, que en l'original s'expressa a través de la inclusió, en la portada, de la nota «Traducció del rus d'Anastàssia Maxínovna», desapareix en la majoria de traduccions, on la nota és substituïda per la referència al nom real del traductor/a del català.

El darrer text del volum és la transcripció de l'entrevista que Alba Granell féu a Francesc Serés, amb la qual li donarem veu. En la seva intervenció, l'escriptor explica els estímuls que motiven la seva literatura, justifica la necessitat d'assumir el risc en el canvi de temàtiques i de llocs, i descriu la manera com recrea unes històries que provenen d'experiències quotidianes, que li han arribat a través de la conversa i l'observació. En la seva aproximació, a frec de pell, al món, s'illuminen vides en minúscula, properes però poc explicades, les quals, gràcies a la literatura, esdevenen comunicables. Són el moll de l'os de la ficció seresiana.

El volum que el lector té a les mans no pretén, com no pot ser de cap altra manera, posar el punt i final a les lectures, comentaris i anàlisis de l'obra de Serés, sinó contribuir a la divulgació i a l'estudi del que ha esdevingut un dels narradors més rellevants que ha donat la nostra literatura en el segle actual.

MARIA DASCA, *Universitat Pompeu Fabra*  
JOSEP CAMPS ARBÓS, *Universitat Oberta de Catalunya*



# FRANCESC SERÉS, LA LITERATURA COM A POLÍTICA DE REPARACIÓ SOCIAL<sup>1</sup>

XAVIER PLA

*Universitat de Girona*

«Reparar» és el verb que apareix al títol de l'assaig crític del professor francès Alexandre Gefen publicat l'any 2017, *Réparer le monde*, una exhaustiva interrogació sobre com afronta el segle XXI l'actual narrativa francesa. Allunyant-se d'una idea de la literatura concebuda amb finalitats d'autoajuda o merament evasiva de la realitat, però també apartant-se d'una concepció literària més formalista, autònoma o merament estetitzant, el que defensa (o descriu) Gefen és l'emergència de noves formes narratives que s'obren més que mai a la realitat, per més que faci mal o, precisament, a causa d'això. En aquest assaig important, l'autor analitza la literatura francesa contemporània davant de set reptes: el «jo», la vida, els traumes, la malaltia, els altres, el món i el temps. Es tracta, segons Gefen, de defensar «l'idée que le début du XXIe siècle a vu l'émergence d'une conception "thérapeutique" de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide ou, du moins, qui fait "du bien"» (GEFEN 2017: 9). Estan emergint, diu el crític francès, els escriptors «tot terreny», autors d'una literatura de «contacte», d'una escriptura de «proximitat», capaços de donar veu als que fins ara no tenien veu, als individus fràgils i desafavorits, als malalts i als immigrants, als oblidats de la història en majúscula, a les comunitats marginades o invisibilitzades, a tothom qui ha patit un trauma personal o col·lectiu. Estem assistint, en paraules del crític francès, a un «tournant esthétique-éthique» segons el qual la literatura procura «prendre soin» del lector, és a dir, «cuidar-lo», intentant curar els traumatismes, individuals i col·lectius, i

1. Una primera versió d'aquest text es va publicar dins el llibre *El soldat de Baltimore. Assaigs sobre literatura i realitat en temps d'autoficció* (Palma: Lleonard Muntaner, 2022).

intensificar l'empatia. Aquesta literatura es proclamaria útil perquè posaria més que mai els lectors en contacte amb experiències de pensaments de valor moral i perquè permetria recompondre l'alteritat en una societat esclatada en individus. És un retorn a la transitivitat de la literatura, expliquen també els professors Dominique Viart i Bruno Vercier al seu llibre *La Littérature française au présent* (VIART & MERCIER 2008: 16). És a dir, els crítics constaten, si més no en l'àmbit de la literatura francesa actual, un progressiu abandonament tant de la tradició literària més formalista, com de la que derivaria del compromís polític d'origen sartrià, com de la que consideraria la literatura només com un entreteniment. És el sorgiment de noves veus literàries que decideixen confrontar-se amb la realitat, però no tant per voler-la transformar sinó més aviat intentant pensar-la des de la literatura mateixa.

*Reparar els vius* també és el títol del llibre que la novel·lista francesa Maylis de Kerangal va publicar el 2014 (paraules a les quals també fa ressò el títol de l'assaig de Gefen), una inquietant narració sobre la donació d'òrgans i el trasplantament de cor en la qual trasllueix la dignificació del discret heroisme dels metges i les infermeres d'urgències i que, en definitiva, advoca per l'efecte benigne de l'operació de llegir. La reparació es podria mostrar de manera retrospectiva davant d'una injustícia passada o, per exemple, com una forma de reconciliació davant la complexitat del present. Aquest seria potser un veritable símptoma del nostre present. Aquestes formes de l'anomenada «caring literature», derivades segons Gefen de l'estudi seminal *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, publicat per Carol Gilligan i desenvolupades, en el seu vessant més polític, per John Tronto a *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, o en algunes obres de la filòsofa nord-americana Martha Nussbaum, han trobat eco recent als estudis literaris, especialment sobre aquells gèneres híbrids o de frontera, en autors de l'anomenada autoficció i també en el millor i més renovat periodisme literari. Es transformen les pràctiques literàries, els gèneres i les normes, i també el lloc que ocupa la figura de l'escriptor, sobretot la de l'escriptor-periodista, en la societat actual. Les obres de la premi Nobel de literatura de l'any 2015, l'escriptora i periodista bielorrussa Svetlana Aleksievitx, els seus relats sobre Txernòbil, per exemple, i especial-



ment els reportatges periodístics escrits *in situ*, serien la millor prova d'aquesta literatura amb voluntat «reparadora»: pensar la individualitat, compartir experiències sensibles personals o alienes, fer memòria dels morts, en una mena de resocialització humanista del teixit de la realitat.

Des de les pàgines d'un diari, o d'una revista, l'escriptor actual, diu Gefen (o almenys aquest tipus d'escriptor, ja que, naturalment, no és l'únic tipus de narrador existent ni tampoc ho hauria de ser), busca un *nosaltres*, s'adona que amb els seus llibres pot cosir o resoldre els esquinços de la societat, pot omplir els buits que deixa la comunitat. De manera que es pot tornar a convertir en el narrador capaç d'«insuflar el que és comú a la comunitat», seguint l'allegoria mai força repetida del filòsof Walter Benjamin (GEFEN 2017: 11).

Gefen basa les seves reflexions en les obres d'Annie Ernaux, François Bon o Pierre Michon, però també recorda obres recents de joves autors francesos com *HHhH* (2010) de Laurent Binet o *L'adversari* (1999) d'Emmanuel Carrère, que potser seria actualment l'escriptor europeu que personalitzaria més bé aquestes noves tendències narratives. Però també destaca el valor ètic del llibre d'Éric Vuillard, *L'ordre del dia*, on trobem ficció i història, testimoni i denúncia, narració i reportatge. Per dir-ho així: en aquest cas, es tractava d'agafar el bou per les banyes i afrontar el repte moral d'explicar literàriament la força social que té el poder polític i financer.

Després de deu anys d'instabilitat política protagonitzada pel procés independentista a Catalunya, la literatura catalana es troba en una cruïlla. Ja no es tracta de parlar d'un compromís polític de l'escriptor, sinó més aviat de ser conscients que la literatura pot exercir una veritable funció micropolítica. No tant ja per imposar una ideologia o prometre un horitzó polític, com es practicava en temps del compromís de Jean-Paul Sartre, sinó per baixar al carrer, entrevistar gent, saber com viuen i en què treballen, per comprendre i compartir unes condicions de vida. Sembla que els lectors tornen a cohesionar-se entorn d'aquest propòsit catàrtic i consolador del «faire du bien» del crític francès. Podríem dir que, allà on la política no arriba, o és ineficaç o bé falla estrepitosament, encara emergeix la força reparadora de la literatura, o almenys la d'aquella que no es pot abstreure del seu

temps i que pren el relleu dels grans discursos ideològics, tan esgotats. Però això requereix exigència tant per part dels lectors com dels escriptors i, sobretot, mirar de cara allò que el crític literari francès Pierre Champion anomena la «realitat del que és real» al seu llibre *La Réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature* (2003). Costa veure les coses tal com són. Quan la literatura s'encarrega de dir la realitat, escriu Champion, és perquè es permet considerar la realitat del real, respectar-la i creure-hi, sens dubte estimar-la i, potser, transformar-la (CAMPION 2003: 12).

Amb fotografies, cròniques periodístiques i reportatges, entrevistes a la gent del camp i de les fàbriques, recreacions literàries i narrativitzacions a partir de fets i personatges reals, l'escriptor Francesc Serés (Saidí, 1972) s'ha convertit en una de les figures més rellevants de la literatura catalana contemporània. A cadascuna de les seves obres, Serés parteix de la pretensió de representar tota una vida arrelada, amb un gran virtuosisme estilístic, però realitzant un retrat desolador de la Catalunya de principis de segle XXI. És una Catalunya definitivament meridional, gastada, bruta i precària, sense cap element mític o idealitzador. L'autor es va proposar presentar al lector el recorregut d'una determinada geografia humana que no solia aparèixer a les pàgines de la narrativa catalana contemporània. Es tracta de la Catalunya cremada pels incendis cada estiu, l'amagada i sòrdida dels camioners de Mercabarna, la silenciada dels pescadors antics de la Costa Brava (que ara ja no pesquen res i s'enriqueixen venent àmfores falsificades, rebentant preus dels lloguers o venent *souvenirs* andalusos per als turistes), la de les àvies que malviuen als terrats de la Barcelona vella, la de les infermeres que treballen cada dia més hores i cobren menys diners, la dels teleoperadors pakistanesos reclosos en minúsculs locals, la dels treballadors de les fàbriques i de les mines que, després d'una dècada de crisi global, sacrifiquen les seves vides per al bé dels seus fills amb resignació, por i infelicitat. No hi ha una sola realitat. Hi ha moltes realitats i totes mereixen ser narrades.

Amb els seus llibres, Serés intenta elevar una mena de cartografia de la memòria col·lectiva destinada a restituir tota la dignitat de les vides quotidianes en minúscula, amb tots els seus obstacles, dureses, tristeses i, també, petites i grans alegries. Els protagonistes dels seus

textos reflecteixen les voluntats de la classe mitjana i baixa d'una Catalunya popular per a qui els fastos dels Jocs Olímpics de Barcelona de 1992 queden molt lluny. Són gent corrent, amb les seves contradiccions i equívocs, felicitats i patiments, són la «matèria primera» del país, homes i dones, nens i vells, que lluiten per superar tota la força de la gravetat amb què els arrossegava la vida. Precisament, «matèria primera» és l'expressió que apareix al títol d'un dels seus llibres més reconeguts, publicat el 2007, un exercici de no-ficció i d'exploració periodística i literària sobre el terreny que tant reflecteix la lectura dels reportatges del periodista alemany Günter Wallraff a *Cap de turc* (1985) com les millors pàgines de *Viatges amb Heròdot* (2004), el cèlebre llibre del periodista polonès Ryszard Kapuściński.

Serés es va avançar uns anys al llibre que va publicar l'escriptora belga Florence Aubenas, reconeguda periodista al diari *Le Monde*, corresponsal a la guerra de Síria, que es va fer famosa, malauradament, per haver estat segrestada a l'Iraq durant cinc mesos. Aubenas és autora de nombrosos reportatges i novel·les, entre les quals destaca la que va publicar l'any 2010, *Le quai d'Ouïstream* (no n'hi ha traducció catalana), un dels grans èxits editorials de la no-ficció en la França de la segona dècada del segle XXI. És un relat interessantíssim en què explica la seva estada durant mig any a la ciutat de Caen fent-se passar per una dona sense feina que acaba treballant com a netejadora de ferris. Es tracta d'una immersió literària sobre el terreny en el món de la precarietat laboral poc després de la gran crisi econòmica de 2008. És un intent d'entendre els mecanismes d'exclusió social, de retratar la humiliació a què són sotmeses les dones i els immigrants, de denunciar com la crisi mundial acaba afectant milers de persones desfavorides. No és estrany que Emmanuel Carrère, desdoblant en director de cinema, hagi acabat portant el llibre a la gran pantalla l'any 2021.

La «força de la gravetat» és la metàfora que tria Francesc Serés en un altre dels llibres de narracions més celebrats, *La força de la gravetat* (2006), un volum que homenatja la dignitat dels que lluiten per superar tota la força de la gravetat amb què els obsequia o castiga la vida. Com si a Catalunya la força de la gravetat fos més gran que a qualsevol altre lloc del món. La gent sembla que hi viu amb una barreja de resignació i orgull. S'hi han acostumat a conviure, ja que esti-

men el seu país, encara que els costi més esforç que als veïns espanyols o francesos. Viuen vides discretes, amagades, a llocs marginals o no, magatzems, tallers, marges d'autopistes o cases particulars convertides en veritables «no llocs» (polígons industrials, suburbis, cabanes, etc.) d'una societat que els aixafa, que no els sap atorgar cap lloc i que no els dona visibilitat ni tan sols dret a representació. Tanmateix, als llibres de Serés sobre aquesta Catalunya «real», la que ha canviat tant en pocs anys, també hi ha espai per a la tendresa, la comprensió i l'amor per la mare d'un malalt de sida, per al vell ciclista del diumenge al matí que demana que el deixin guanyar, per al nen que ha robat i s'escapa entre els contenidors de la zona de descàrrega del port de Barcelona, per a la curandera moribunda de les terres de l'Ebre, per al captaire que viu de les deixalles a banda i banda dels marges d'una autopista metropolitana.

Serés dibuixa una manera clara i directa de mirar el present, sense filtres aparents, que es caracteritza per una mena de tensió interna que no empeny l'autor a la denúncia oberta (tot i que parlar-ne ja sigui una forma de denúncia) sinó a un discurs d'anàlisi, però que en tot cas no el porta mai a una elegia del món perdut. És com si Serés hagués mirat fins aquell moment la realitat des de la distància, des d'una certa altura i que, a partir d'un moment determinat, s'hagués decidit a afrontar el present, amb els peus a terra, sense membranes, i es dedicués a homenatjar-lo i a estimar-lo.

D'aquesta mateixa Catalunya «lletja», que liquida definitivament la Catalunya idealitzada de la «muntanya d'ametistes» noucentista de principis del segle xx, i la del paisatge poetitzat per la generació d'entreguerres, la de Josep Pla i Josep M. de Sagarra, la narrativa catalana contemporània se n'ha fet ressò. En aquests anys, la ciutat i el camp, i el món del treball, han evolucionat i han canviat els rols dins la societat. Les condicions i els valors de vida s'han transformat, i nosaltres amb ells. Mirem el camp i la ciutat de manera clarament diferent, els interpretem i habitem de maneres noves perquè ara ja tot és paisatge, encara que el tractament que es faci sigui radicalment diferent. És aquesta Catalunya «real» que també trobem en les significatives pel·lícules *Petit indi* (2008) o, més endavant, en *La plaga* (2013), per exemple, obres plenes d'intel·ligència i sensibilitat cap a la gent i el paisatge,

retrats de gran valor documental, dels cineastes Marc Recha (1970) i Neus Ballús (1980). O també a *Els nois* de Toni Sala (1969), per exemple, una novel·la breu publicada l'any 2014. L'escena del «crim» passa en una població que es troba en plena carretera de la vergonya, la mal anomenada Nacional-II de Madrid a la Jonquera, abandonada pel ministeri espanyol de torn, plena d'obres inacabades, desdoblaments perillosos, grues, ponts a mig construir, escombraries, deixalles, rodmons i prostitutes. En un llibre sobre l'angoixa de la mort, la profusió de banderes catalanes i de símbols independentistes als balcons i a l'entrada i la sortida dels pobles permeten, també, al mateix Sala una reflexió sobre la vitalitat social i la identitat moral d'una societat políticament desorientada.

A l'última part de la novel·la *Dies de frontera*, també publicada el 2014, Vicenç Pagès Jordà (1963-2022) fa aparèixer novament la N-II, però a l'alçada de la frontera amb l'Estat francès. El personatge femení torna a peu cap a Figueres sota un sol embafador i el narrador ens mostra amb detall tot el que veu, quilòmetre a quilòmetre, rotonda a rotonda: un cotxe cremat, pneumàtics i bidons rovellats abandonats a les vores, llaunes d'oli, ampolles, matrícules i papers, *limousines* blanques aparcades davant dels prostíbuls, camions, benzineres, caixers automàtics, torres d'alta tensió, senyals de trànsit, vells edificis abandonats, un supermercat, un bingo, un *sextoy center*... La realitat real fa mal. La realitat fa mal si es vol assumir, si es vol conèixer i si es vol transformar. I només es pot afrontar mirant-la de cara, posant-la i posant-se davant del mirall.

L'any 2014 Serés va completar la seva proposta literària estirant més fils de la troca col·lectiva amb totes les virtuts de l'escriptura de no-ficció en un llibre magnífic titulat *La pell de la frontera*, una obra que representa un veritable eixamplament de mons imaginatius i una contundent exploració de nous territoris narratius fins ara poc transitats en la literatura catalana. És un títol cabdal que el futur posarà al costat dels d'autors canònics com Joan Fuster, Francesc Candel o Montserrat Roig. L'origen del projecte és periodístic, reflex d'un autor que escriu i trepitja el terreny entre el 2005 i el 2014: Barcelona i la seva àrea metropolitana, Olot, i les comarques lleidatanes. A mig camí d'un assaig i un reportatge sociològic, escrit en primera persona, *La*

*pell de la frontera* és una obra que mostra una clara voluntat de ressocialitzar la literatura, d'emplenar els buits de la política, de retenir complicitats i buscar elements compartibles amb els seus lectors. Els mateixos territoris indefinits, els mateixos mapes invisibles amb les seves històries horitzontals, el mateix paisatge humà que als llibres anteriors. Però ja han passat sis anys des de la crisi financera global del 2008. Són petites històries de les històries sense història, testimoni directe d'un món local en vies de desaparició (l'anterior a la globalització), com si l'autor cregués que el món s'aturaria si es deixessin d'explicar històries.

Amb aquest llibre, *Serés* tornava a situar-se en el centre dels debats de la literatura que es fa avui: la dignificació de la vida quotidiana, els usos i abusos de la memòria, la manipulació de la història, el fracàs de les utopies. Perquè *Serés* adopta l'actitud d'allò que el sociòleg alemany Niklas Luhmann anomenava l'«observador de segon ordre»: és el que observa l'observador en posició d'observar (LUHMANN 2005: 97-99). Potser, avui, aquesta és l'única manera d'eixamplar les potencialitats i l'imaginari de la literatura catalana.

El llibre es presenta amb nombroses i impactants fotografies en blanc i negre fetes de la mà del mateix autor: abocadors industrials, cabanes desballestades on dormen immigrants temporals que recullen la fruita de Lleida, ponts i rotondes de les autopistes de sortida de Barcelona, etc. *Serés* prové de Saidí, prop d'on hi ha les muntanyes desèrtiques dels Monegres. I, com si fos un sediment del gran riu peninsular, hi subsisteixen els vestigis històrics de la Guerra Civil espanyola. Aquest és el territori de la batalla de l'Ebre de 1938, on la Catalunya republicana va acabar derrotada. Un territori rural que tradicionalment s'havia despoblat, ja que els joves que volien estudiar o treballar havien de marxar a Lleida o a Barcelona. Per aquesta raó, l'autor ironitza sobre la facilitat amb què es teoritza, a les aules dels centres de cultura contemporània de Barcelona, en tota mena de debats i conferències, sobre conceptes com alteritat, interculturalitat i multiculturalitat i com és de difícil d'analitzar-los quan ocorren o es manifesten en plena plaça de Catalunya o a la Rambla. Ja podem veure documentals sobre Àfrica o sobre les condicions de vida dels treballadors a alguns països asiàtics, però la pantalla de la televisió o de

l'ordinador actua sempre com una membrana protectora. Aquesta membrana desapareix quan contemplem el mateix fet però situat a un suburbi de la gran Barcelona. Les teories fallen. La realitat es fa present. Ara aquestes mateixes comarques reben tota mena d'immigrants, d'ucraïnesos a senegambians. «L'ecosistema en què havíem viscut nosaltres durant tant de temps no estava preparat per a noves espècies», reflexiona el narrador. I afegeix: «Les lleis d'una ecologia que governaven les relacions entre animals, plantes i homes han canviat tant que no han pogut ni ser descrites. Quan vols trobar alguna regla, així que penses que has arribat a una conclusió, les mutacions creen espais i noves relacions. L'única certesa és el canvi, que aquí es converteix en desgast» (SERÉS 2014: 159). Ha esclatat la bombolla immobiliària i financera, ha arribat la crisi de les hipoteques, s'ha produït l'arribada dels refugiats de la Mediterrània, el món laboral s'ha precaritzat. Hi ha les onades d'immigració a les comarques del Segrià i el Baix Cinca, amb poblacions flotants centreafricanes vingudes a treballar a la verema i als fruiters. La misèria. Per a l'escriptor, el paisatge sense empremta humana és literàriament dúctil i amable i admet tota mena de descripcions i fins i tot de falsificacions. Però quan està habitat es torna rugós i desagradable, obliga a matisos i contrastos, no admet mitificacions: «Arriben homes i nois nous que fan oblidar els que havien arribat abans. Una onada d'immigrants se superposa a l'anterior, l'amaga i finalment la sepulta» (SERÉS 2014: 169). Però potser la millor integració és la feina. El treball crea vincles forts entre les persones, crea experiències d'esforç compartit entre persones i llocs. Serés es troba còmode a la fràgil pell de la superposició, de l'encavalcament, en definitiva, de la frontera que apareix al títol de la seva obra. Potser només la paraula literària pot ajudar a dissoldre les fronteres polítiques (entre Aragó i Catalunya, o entre la Catalunya del sud i la Catalunya francesa), fronteres lingüístiques (entre el català i el castellà, però també entre l'anglès i l'àrab, el francès i el rus, el romanès i l'amazic), fronteres, és clar, econòmiques i socials (entre el propietari català i el jornalero magrebí, entre el funcionari madrileny i el treballador búlgar, entre el camioner ucraïnès i el treballador senegalès), etc.

Sense complaença ni, sobretot, nostàlgia, la mirada de Serés és literària, però també sociològica, periodística i fins i tot amb profundi-

tat antropològica, però ja no té res a veure amb la dels antropòlegs postmoderns tancats en un aeroport, al supermercat o al metro. El seu treball de camp tampoc no té l'èpica del reporter que es desplaça a països exòtics o que visita el front d'un conflicte bèl·lic. El narrador del llibre s'interroga sobre la identitat de la gent que entrevista o que veu lluny, pagesos del camp, joves treballadors algerians, un vell rodamon que dorm a la intempèrie. Fins que, de sobte, en un dels seus capítols, mentre el narrador camina pausadament per una carretera secundària amb la motxilla, la càmera fotogràfica i una llibreta a les mans, un cotxe dels Mossos d'Esquadra l'atura i li demana la documentació: «Al cap i a la fi, qui soc jo? D'aquí a pocs anys, tots ens ho haurem de preguntar, el món entra al nostre petit món tan ràpidament que ja no sabrem ni qui som, ni d'on venim ni cap on anem» (SERÉS 2014: 59).

De sobte, allà on ningú no pensava que hi hagués res, en un polígon industrial, als marges d'un riu contaminat, en un hospital o en una escola, en poblacions del suburbi de Barcelona o a l'Hospitalet, o en pobles rurals interiors com Alcarràs, Serés veu que hi ha una història. Només cal saber veure-la. Històries minúscules, desplaçades, desencai-xades, en definitiva: parcials. I, com si fos una mena de deure moral, l'escriptor es fa portaveu, narrador i intèrpret des de la seva pròpia estranyesa: «Tothom em mira, em miren senegalesos, malians, guineans i, per descomptat, els pagesos. Sóc un estrany, de vegades només cal desplaçar-se uns mil·límetres del centre per caure als antípodes» (SERÉS 2014: 57). El relat busca una empatia, posar el lector al lloc de l'altre per compartir les seves emocions i comprendre'n la situació.

Amb *La casa de foc* (2020), Serés va actualitzar un dels grans temes de la història de la literatura: un home sol i sense gaires obligacions arriba, com un naufrag, en un paratge desconegut, una veritable «vall inquietant» aïllada, boirosa, plena de tensions soterrades. És professor, i aviat s'adona que, mentre mira d'ensenyar a llegir i a escriure a nens acabats d'arribar, ell també es troba en una mena d'aula, una veritable «gola del llop» on ho haurà de fer tot (i fer de tot) per adaptar-se. També ell haurà d'aprendre a «llegir» el món que acaba de conèixer, tractar amb atenció i respecte la gent i els paisatges que trepitgen des de temps immemorials, desxifrar els indicis que fan possibles les múltiples vides dels altres i les seves infinites històries, desve-



lar les capes de veritat que amaguen, veritats que sempre deixen rastres. Aviat s'adona que la seva funció no serà tant entrar en la intimitat de la vida dels altres sinó justament, en un esforçat exercici d'extimitat, viure amb ells i a través d'ells, potser per explicar-los, per explicar-se ell amb els altres. El narrador se'n fa portaveu i intèrpret des de la seva estranyesa, presència dels morts i absència dels vius, memòria de la gent i de la terra.

Si Serés és un narrador «tot terreny», la seva és una literatura de «contacte», de proximitat. La seva penúltima novel·la proposa als lectors compartir experiències personals o d'altri, amb un innegable múscul ètic, que l'allunyen de la pura evasió i de les frivolitats formals. És una narració llarga i densa, amb una prosa cada cop més potent i humanitzada, amb una voluntat d'estil que el porta, amb facilitat aparent, a la naturalitat i a la transparència. *La casa de foc* és el mateix Serés de sempre però més enllà d'ell mateix, més obert que mai a la realitat, una realitat amb més gestos, més fesomies, més emocions. També, és clar, amb més misteris, més ombres, més humitat, més verds i més molsa.

Si la realitat no ens fes mal als ulls, no necessitaríem la literatura. Bé es podria dir que només atacant la realitat un escriptor en podrà crear una de nova. És a dir, que conèixer, descriure i narrar la realitat del present, que és caòtica, desordenada, heterogènia, no vol dir fer un homenatge passiu, un acte de reconeixement complet i d'adoració acrítica, sinó tot al contrari: la literatura catalana també pot ser transitiva i ha d'intentar participar de la realitat com a acte de recomposició i, per tant, d'acció. «Reality hunger», proclamava fa uns anys l'escriptor nord-americà David Shields en el seu famós «manifesto», on advocava per reivindicar, en literatura, l'espontaneïtat, la hibridesa, el collage, la incorporació de material «en brut», la difuminació de la distinció entre ficció i no-ficció. Noves formes d'expressió literària dominades, sobretot, per la realitat, convertida en esquer, com a motiu d'atracció dels escriptors i, alhora, de desenfocament, més difícil de comprendre que no sembla: «*The lure and blur of the real*» (SHIELDS 2010: 5).

Per això, *La pell de la frontera* de Serés val més que dues dotzenes d'assajos sociopolítics més o menys oportunistes i autocomplaents

sobre el Procés independentista. I, probablement, interpellarà els lectors catalans durant molts anys, passi el que passi, perquè és un llibre que sap interrogar els elements actius de la societat, és crític amb els errors però sap exercir l'autocrítica, contribueix a produir un contradiscurs de reparació, d'emancipació i, per què no, de reorientació (si es vol) micropolítica. El que és essencial és aquesta nova atenció humanista a la diversitat del món, a la fragilitat de la gent, a la seva possible marginalitat. Individualisme i humanisme podrien així conciliar-se. També el «jo» amb el «nosaltres».

## BIBLIOGRAFIA

- CAMPION (2003): Pierre Champion, *La Réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Rennes: Presses Universitaires.
- GEFEN (2017): Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, París: Éditions Corti.
- GILLIGAN (1982): Carol Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Boston: Harvard University Press.
- LUHMANN (2005): Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad* (trad. Javier Torres Nafarrete), Mèxic: Herder.
- SERÉS (2006): Francesc Serés, *La força de la gravetat*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2007): Francesc Serés, *La matèria primera*, Barcelona: Empúries.
- SERÉS (2014): Francesc Serés, *La pell de la frontera*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2020): Francesc Serés, *La casa de foc*, Barcelona: Edicions Proa.
- SHIELDS (2020): David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*, Nova York: Knopf.
- TRONTO (1994): John C. Tronto, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, Londres: Routledge.
- VIART & MERCIER (2008): Dominique Viart & Bruno Mercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, París: Bordas.

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 afegix: «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 cautxú. 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 cautxú 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 cautxú 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.

# LA REALITAT COM A MATÈRIA PRIMERA: CRISIS I CONFLICTE EN LA NARRATIVA DE FRANCESC SERÉS

JÚLIA OJEDA-CABA

LICMES - IDENTIFICAT, Universitat Oberta de Catalunya

## 1. INTRODUCCIÓ

Podríem dir que en l'obra de Francesc Serés es poden estudiar tres tipologies de crisis: la crisi migratòria, la crisi econòmica i la crisi nacional. Aquest article, que consta de dues parts, se centra, en primer lloc, en l'esclat de la bombolla immobiliària que va tenir lloc a finals del 2007, principis del 2008, que va propiciar la crisi financera, i en l'articulació del model econòmic i urbanístic que hi havia al darrere. I en segon lloc, es tractarà la qüestió del conflicte nacional català. Així doncs, deixo al marge la crisi migratòria, ja tractada i analitzada per estudiosos de la literatura com Mercè Picornell (2018) o Àlex Matas Pons (2017), o per l'antropòloga Montserrat Clua (2015), tot i que de manera inevitable en algun moment m'hi referiré.

El capítol present recull només tres textos de l'obra seresiana: *La pell de la frontera* (2014), *La casa de foc* (2020) i *La mentida més bonica* (2022). Ho plantejo així per una qüestió principalment temporal, és a dir, vull ocupar-me, en un primer moment, de les obres publicades després de l'esclat de la crisi econòmica del 2008, i també de les que ha escrit després de l'esclat del procés independentista i el respectiu naufragi d'aquest, per dir-ho metafòricament. Així doncs, la primera part del text la dedicaré a fer encaixar la dimensió històrica, temàtica i política de la narrativa de Serés dins del marc de les narratives de la crisi i la postcrisi. I en la segona, em centraré a exposar fins a quin punt bona part d'aquests textos també poden ser llegits com a discursos que constitueixen un veritable desafiament al que jo anomeno Cultura de la Normalització o CN.

Una darrera puntualització: tot i que en un primer moment volia incloure la qüestió del treball de manera més extensiva, finalment

l'abordaré només de manera tangencial. El treball és una constant en la literatura de Francesc Serés; ho és per presència o per absència, i les dues crisis centrals representades en la seva literatura, tant la migratòria com la financera, hi estan directament i òbviamment relacionades. Ambdós fenòmens serveixen també com a punts d'inflexió a través dels quals podem resseguir els contrastos entre el que hi havia abans: la bonança, les oportunitats laborals i un cert miratge perdurable de seguretat; i el que hi ha després: recessió econòmica, atur, desesperació i incertesa generalitzades.

## 2. LA NOVEL·LÍSTICA DE SERÉS COM A NARRATIVA DE LA (POST)CRISI

Entrant ja en matèria, cal tractar *La pell de la frontera* (2014) com un dels textos fundacionals que ens permet entendre fins a quin punt l'esclat de la bombolla immobiliària l'any 2008 va suposar una veritable disrupció històrica. El text de Serés, a cavall entre la crònica social i autobiogràfica, l'etnografia i la literatura de viatges va generar uns nous marcs de visibilitat i va ensenyar-nos noves i altres maneres de mirar. Ho va poder fer, però i sobretot, perquè malgrat que l'autor havia deixat enllestit el llibre l'any 2006, ell mateix va ser conscient fins a quin punt la crisi ho canviava tot (ROGER 2014) i calia reescriure'l. Serés ho admestia així en una entrevista amb Anna Ballbona al setmanari *El Temps*: «L'aparició de la crisi demanava un altre tipus de enfocament, de narrativa... Tenia dues opcions: publicar el llibre i que envellís molt de pressa perquè no contemplés això, o refer una part important, no tan sols perquè penso que s'havia de refer sinó perquè hi havia una qüestió de mirada, de l'estètica, de representativitat social» (BALLBONA 2014: 64).

Al llarg de la meua intervenció intentaré demostrar com la narrativa de crisi i de postcrisi de Serés s'acciona per mitjà dels conflictes que, a partir d'un determinat moment, travessen el país i obliguen l'escriptor a fer-se'n càrrec. A més, veurem com, en general, la classe mitjana, fortament afectada per l'impacte del daltabaix financer, és el subjecte d'aquestes representacions literàries. De fet, ja al 2006 i al 2007, respectivament, l'autor havia publicat *La força de la gravetat* i

*La matèria primera*, que també s'han d'entendre com a cròniques prematures dels malestars i les contradiccions d'aquesta classe mitjana catalana i la seva relació amb el treball. Cròniques, històries i relats que per a l'escriptor constitueixen la matèria primera del país. No obstant això, convé assenyalar que la representació d'aquesta classe social no se'ns presenta de manera aïllada respecte a les ficcions que es produeixen amb altres estrats o capes de la població, i que també ho fa a partir de la confrontació amb la percepció que la classe mitjana té de si mateixa. Analitzar-ho des d'aquesta perspectiva permet explorar com les obres, a partir d'un doble pla històric, connecten el passat recent de la Guerra Civil, el Franquisme, la Transició i els primers anys de la democràcia amb el present de crisis múltiples. Aquest fet ens obliga a situar part d'aquestes narracions dins d'un paradigma temporal, històric i material que Germán Labrador ha denominat «la temporalitat de la crisi» (2014). Segons l'investigador, aquesta temporalitat pot ser entesa «as a distinct historical period (a chronotope), whose contours become visible in the shared awareness of finding oneself exposed to a new distributions of biopolitical violence» (LABRADOR 2014: 245). En aquest sentit, doncs, es fa evident fins a quin punt la incorporació de l'obra de Serés dins d'aquest marc cronotòpic permet visibilitzar les desigualtats, les tensions i la fragilitat de les estructures materials i simbòliques sobre les quals s'havia articulat el relat de la normalitat democràtica i el progrés econòmic de la Catalunya autonòmica, especialment durant l'oasi pujolista, i que amb l'esclat de la bombolla immobiliària i el consegüent cicle d'austeritat i retallades pressupostàries, seran impossibles d'obviar.

Existeix un consens generalitzat entre la majoria dels estudiosos que s'han ocupat d'interpretar les relacions entre la crisi econòmica del 2008 i les narratives que n'han sorgit al voltant que cal entendre el crack financer com un moment definitiu que va suposar, cito ara Federico López-Terra, «el cuestionamiento del gran proyecto integrador surgido de la posguerra» (dins CLAESSON 2019: 123). I que, a més a més, en el context de l'Estat espanyol va tenir les seves ramificacions, per una banda, en un esgotament dels pactes sorgits de la Constitució de 1978, és a dir en una crisi també constitucional, qüestió que sobretot va evidenciar i mobilitzar el 15M. La crisi de 2008 també

provoca, altrament, un augment de l'independentisme català, que entre altres coses posa de relleu també una crisi política i territorial, que ja havia començat a aflorar amb la sentència del Tribunal Constitucional contra l'Estatut català l'any 2011. D'aquesta manera, vull deixar palès que part de les narratives de crisi serveixen també per fer emergir aquelles estructures i convencions que en èpoques més estables tendeixen a fer-se transparents i a ser normalitzades (CLAESSON 2019). El que plantejo, en definitiva, és que l'esclat de la bombolla especulativa és la part més visible del període de postcrisi, tal com jo l'anomeno, que s'inicia a partir del 2010, però no l'única (OJEDA-CABA 2021: 156). Així doncs, les narratives de la crisi serien aquelles que van irrompre per escurçar les distàncies entre la història social i global del fenomen macroeconòmic i les microhistòries individuals i locals, rellant així també una certa distància epistemològica entre l'home, les dinàmiques sistèmiques del món i els seus metarrelats anònims i abstractes, que aportaven matisos conceptuals i un marc de subjectivització afectiva (OJEDA-CABA 2023). Ho recull així Serés a *La pell de la frontera* o a *La casa de foc*, respectivament:

Ara n'hi ha molts [d'immigrants] que comencen a pensar que potser no la van encertar, et diuen que potser es van equivocar de país i que altres familiars que van decidir anar a França o Alemanya han estat més afortunats. [...] «Equivocar-se de país»... La caiguda de l'economia els horroritza, però l'estancament no és un mal menor. No han vingut aquí a sobreviure ni a anar passant. Volen progressar i l'economia del país no els deixa. Els país no els deixa, em repeteixen. (SERÉS 2014: 252-253)

La crisi, les seves causes i les seves conseqüències estan sobreexplicades. La categoria és coneguda i les anècdotes també, però les expectatives particulars s'han de descriure perquè l'oblit té una força abassegadora. (SERÉS 2020: 291)

Al seu torn, bona part d'aquestes dues novel·les són també un exercici d'indagació a l'entorn de la naturalesa específica del model immobiliari espanyol i, més concretament, català. Per bé que l'esclat de la bombolla immobiliària formava part d'una lògica especulativa

d'escala global, sabem que particularment a l'Estat espanyol existien unes dinàmiques internes pròpies. La dràstica caiguda de promotors immobiliaris, l'augment de l'atur i el descens general de l'activitat econòmica en poc més d'un any, entre finals de 2007 i començament del 2009, va deixar en evidència les arrels «locals» (OBSERVATORIO METROPOLITANO 2011: 15, 16) d'un model econòmic estatal que, segons han analitzat José Manuel Naredo i Antonio Montiel en el llibre *El modelo inmobiliario español y su culminación en el caso valenciano* (2011), s'havia estat gestant durant el franquisme i que va culminar amb l'arribada de la democràcia i l'adhesió a la Unió Europea. En aquesta mateixa direcció, Köhler ha assenyalat fins a quin punt la història econòmica d'Espanya ha demostrat que només ha estat capaç de generar forts creixements econòmics i laborals a cop de bombolles excepcionals que després es converteixen en greus crisis (2017: 56). Així doncs, el nucli central d'aquest model basat en cicles d'activitat constructiva a cop d'especulació immobiliària centrada en la *financiarització* del sòl i el monocultiu del totxo va tocar sostre i va arribar a condicionar de ple tota l'economia de l'Estat espanyol, de manera més intensa que en d'altres països europeus (NAREDO & MONTIEL 2011: 17). A més, en paral·lel s'articulava, a Espanya i per extensió també a Catalunya, tot un metarelat nacional-normalitzador (2016: 166), diu Labrador, basat en el creixement perpetu i el progrés infinit, que també farà estralls amb la crisi. És a dir, que la societat catalana havia participat, des de tots els seus estrats, de l'engruiximent de la seva pròpia bombolla simbòlica i moral. I cito novament *La casa de foc*:

L'afany de la vida perfecte comparada amb la dels altres també arribava al Sallent i es replicava en desitjos, hàbits i discussions. Hi havia una competició per veure qui tenia la casa més arreglada, els objectes més interessants, els mobles més ben restaurats i la mínima distància de la felicitat possible, una mena de reproducció de la bombolla immobiliària en forma de bombolla moral. (SERÉS 2020: 275)

Aquesta altra bombolla presentava dues potes principals. Per una banda, la relació entre un relat nacional i nacionalitzador (LABRADOR 2016) de classe mitjana que vinculava l'accés a un habitatge de propietat privada, via crèdit hipotecari, com una garantia d'ascensor social. I de

l'altra, la situació d'insuficiència pressupostària amb què comptaven la majoria d'ajuntaments que propiciava el finançament a partir d'ingressos associats a projectes d'urbanització, deixant via lliure a cobraments irregulars i dinàmiques corruptes. Es produïa així, expliquen Naredo i Montiel, una triple aliança, entre promotors, constructors i polítics locals amb competències en urbanisme que promocionaven i duïen a terme pràctiques de cacics (2011: 25). Un exemple d'aquesta dinàmica queda ben explicat a *La pell de la frontera* dins del diàleg que mantenen Jonas, un arquitecte espanyol, i el mateix Serés, durant l'estada a la residència Ledig House, a Nova York, l'octubre del 2011:

-... parlem, és clar, de la crisi. És promotor d'obres i jo ho ha estat a Nova York, al Regne Unit i a Espanya... I té una mansió... a Estepona. Diu que val la meitat que quan la va comprar.

-El pitjor negoci és que hem vist com s'enfonsava un país, la tristor és el pitjor negoci. A Estepona, la gent ni surt de casa... Andalusia està enfonsada.

Potser ha arribat el moment d'anar-se'n d'Espanya. Allà no s'hi pot fer res, a hores d'ara.

-¿I abans sí?

-Abans tot eren facilitats i més si sabies quines tecles tocar.

-... Espanya és el lloc on les lleis estan pitjor. És el país més trampós que he trepitjat. No he vist mai un país on el Govern i les institucions es passin tant les lleis per l'aixella.

-... A Espanya les tecles són a tot arreu, tothom té les portes. Els alcaldes, els bancs, els promotors i fins i tot els espanyols, els clients. (SERÉS 2014: 45)

Així mateix també ho explicita el narrador de *La casa de foc*:

Hi he pensat sovint, en tots aquests empresaris i industrials de la comarca, tan bufats durant els anys de bonança, com han acabat rosegant claus dels un contra els altres, com han amagat la derrota d'haver comprat uns mobles o uns quadres a preus infladíssims. [...] Uns ho havien fet per sentir-se participants d'una alta societat fictícia; els altres per aconseguir contractes, i encara uns últims, dipositaris d'un sentit històric local indiscutit, perquè era el que s'havia fet tota la vida. Tot era fals. (SERÉS 2020: 171)



Aquest paradigma urbanístic, conclouen Naredo i Montiel, funcionava, i funciona encara avui, a base de polaritzar el territori a partir de grans nuclis econòmics —l'àrea metropolitana de Barcelona en seria l'exemple per excel·lència— que funcionen com a captadors de capital, població, recursos, serveis, etc. i generen així dinàmiques de despoblament massiu, especialment al rerepaís. De fet, una dada força esfereïdora és que durant el cicle immobiliari anterior a l'Estat espanyol es van registrar àrees de despoblament només presents a Europa en el desert lapó o en les proximitats del Cercle Polar Àrtic (NAREDO & MONTIEL 2011: 24). Així doncs, l'Estat espanyol va ser líder europeu de l'auge immobiliari, però també ho fou del seu risc: endeutaments, hipoteques, preferents... que va provocar unes conseqüències econòmiques i socials devastadores. Es passava així de l'eufòria i la prosperitat infinites sota la premissa gairebé dogmàtica que «el totxo no baixaria mai» a l'austeritat i a les retallades de pressupost públic de l'època de la recessió.

### 3. EL CAS CATALÀ: *LA FI DEL MÓN TAL COM L'HAVÍEM CONEGUT* (2013)

S'ha acabat el temps d'aquest llibre, que va començar fa anys [...] El país ha canviat. Els pitjors pronòstics que es llegeixen entre les línies de *La força de la gravetat* i de *La matèria primera* s'han acomplert. No és que s'hagin convertit en realitat, ja hi eren mentre als mitjans es descriu una aparença de prosperitat... Tot era paper, només calia bufar una mica perquè comencés la pitjor crisi econòmica que es recorda i que ens marcarà a tots per molts anys. Les previsions diuen també que el recorregut d'aquell país que vaig començar a dibuixar a *La força de la gravetat* tindrà a partir d'ara trencants i direccions diferents. (SERÉS 2014: 307)

Aquest és un fragment inclòs dins del darrer capítol de *La pell de la frontera*. Un darrer moment del llibre que ens retorna a les 17.14 hores de l'11 de setembre de 2013, quan encara tot era possible. Tant és així que aquesta última constatació que fa l'autor abans de concloure l'obra em serveix per entendre l'especificitat de les narratives catalanes de postcrisi, és a dir, aquelles que s'escriuen després de l'impac-

te tant de la crisi econòmica com de l'esclat del procés independentista, perquè retornant a Serés: «Els nous relats necessitaran incloure el procés d'independència. El temps s'ha accelerat: la crisi ha estat fulgurant, la immigració ha modificat el mapa del país i la situació política ho canvia tot» (2014: 307).

El cert és que una de les qüestions principals que s'ha atès molt lateralment dins dels estudis sobre narratives de la crisi i de la postcrisi dins del context de l'Estat espanyol és fins a quin punt la situació de la crisi econòmica va ser, segons Kathryn Crameri (2014), el factor més important per al creixement massiu de l'independentisme català. De fet, l'estudiosa apunta que el canvi de discurs que van adoptar polítics com Josep Lluís Carod-Rovira apostant per les tesis del «sobiranisme pràctic» va ser definitiu. El gir va consistir bàsicament a desplaçar aquells elements que havien definit històricament la catalanitat (la llengua, la cultura i la identitat) en favor d'arguments proindependentistes que sentenciaven que el cost de romandre a Espanya era acceptar —en temps de desocupació massiva, recessió econòmica i austeritat— les limitacions de la capacitat de Catalunya per créixer econòmicament i poder garantir el benestar de tots els catalans. La popularització dels discursos al voltant d'aquest «catalanism of-well-being» (2014: 55), diu Crameri, va generar un nou horitzó d'expectatives que va substituir, en part i encara que de manera purament retòrica, els greuges i els efectes de la crisi econòmica i les polítiques de retallades en el sector públic ben implementades pel govern de Mas i Mas-Colell. A hores d'ara sabem que les principals forces polítiques catalanes, independentment del perfil del seu electorat, van coincidir en la promoció i la socialització de la premissa fràgil i fantasiosa que els catalans estarien molt millor econòmicament si Catalunya fos un país independent. Aquesta mateixa tesi es formulada a així a *La mentida més bonica*:

L'argument principal que es feia servir per atreure més gent cap a l'independentisme va venir de la gent d'ordre; s'aniria de la llei a la llei, hi hauria seguretat jurídica, els comptes corrents continuaren funcionant i els documents notariais serien tan vàlids com quan érem espanyols. Massa bo, massa bonic i massa barat per ser veritat, deia en Pere. I aquí

és on en Carles i la Marina no li sabien tornar l'argument perquè no volien tornar al buit. (SERÉS 2022: 153)

Aquest fragment de *La mentida més bonica* em serveix per enllaçar amb el darrer punt de la meua proposta, que és analitzar com una part de la narrativa de Serés també pot ser llegida com un desafiament o com un relat que entra en disputa amb el que jo he conceptualitzat com a Cultura de la Normalització o CN. En aquest sentit, parteixo del concepte Cultura de la Transició, popularitzat també com la CT, plantejat per Guillem Martínez (2012) en tant que paradigma cultural que permet sostenir, en gran part, la fantasia de la normalitat democràtica espanyola, qüestió ben estudiada per Luisa Elena Delgado en el seu llibre *Una nació singular* (2014). El que proposo és pensar específicament com funciona la Cultura de la Normalització o CN, que és un terme que presenta clares ressonàncies amb la idea de la CT, atès que també m'interessa recollir-ne tant les sinergies com les connexions que hi ha entre un i altre model. En aquest sentit, proposo entendre el projecte de la Normalització pujolista com una reproducció a petita escala, encara que amb les seves especificitats, de la CT espanyola, que forma part d'una mateixa operació d'Estat, que, per una banda, tenia per objectiu desactivar el potencial disruptiu de la cultura; i, per l'altra, assentar les bases d'un nou ordre polític i d'una manera concreta de fer les coses, tant a Catalunya com a la resta de l'Estat. D'aquesta lectura, se'n desprèn la possibilitat de pensar en el projecte de la Normalització en tant que paradigma cultural hegemònic català, homologable al de la CT. Conseqüentment, penso en la Cultura de la Normalització o CN com un veritable projecte polític i cultural amb caràcter civilitzatori i de construcció de subjectivitats polítiques, que estableix una manera de fer les coses i un discurs oficialment concrets. Aquest comparteix amb la CT esquemes de representació simbòlica similars, mecanismes d'institucionalització —encara que més dèbils i sovint també amenaçats per la mateixa CT— i agents públics encarregats de garantir i legitimar-ne la implementació. Encara que comparteixo l'anàlisi que va fer Josep-Anton Fernández en l'emblemàtic llibre *El malestar en la cultura catalana* (2008), al voltant de la crisi que pateix el projecte de la Normalització des de

finals dels anys vuitanta, defenso que aquest no desapareix mai en tant que paradigma cultural i polític predominant. Si bé és evident que aquesta hegemonia cultural és de condició dèbil i precària, com diria diria Edgar Illas (2016), és també eminentment principatina. Això vol dir que es pensa com un model de construcció d'identitat cultural, nacional i lingüística exclusivament lligada al Principat de Catalunya, deixant-ne al marge la resta de territoris de parla catalana de l'Estat espanyol: el País Valencià, les Illes i la mateixa Franja de què ens parla Serés. Així doncs, cal destacar que allà on el marc de la CN s'ha institucionalitzat ha promogut i promou una manera concreta de fer i pensar la cultura: centralitzada, estandarditzada i despolitzada, que sota el discurs de la normalització i la normativitat exclou tot allò que no pot assemblar. Un dels personatges de *La mentida més bonica*, i cito:

li diu la Transicioneta, a la Transició catalana, un canvi generacional, la mutació d'un partit en un altre i de l'altre al primer, alguns ajustaments empresarials i pactar un temps de feblesa després d'haver-la vessat. (...) la Transicioneta, ara manaran uns altres amb el permís de Madrid i sota el seu control, com ha estat sempre. I si volen alguna cosa, hauran d'acceptar la subordinació com ho feia Pujol. La diferència entre aquests nous i Pujol és que aquella Espanya encara no s'havia pres la mida a si mateixa, diu, i ara ja es coneix tant que li fa nosa qualsevol cosa que no sigui ella. (SERÉS 2022: 153).

El que jo plantejo és que és precisament amb l'esclat de la crisi catalana i l'augment de l'independentisme dins del cicle de postcrisi quan es produeix la paradoxa que permet visibilitzar d'una nova manera tant les costures de la CN, en tant que, i com evidencia la citació anterior, aparell de reproducció ideològica de la fantasia institucional autonomista catalana, com la base de la seva pròpia configuració. Això no és altra cosa que la constatació que per bé que l'independentisme català contemporani va voler trencar amb l'harmoniosa convivència que havia existit amb l'Estat i la CT, el fet de revalidar i reproduir les mateixes lògiques normalitzadores de la Cultura de la Normalització de l'autonomisme fa palès que el límit, i això és el que ens explica *La mentida més bonica*, no va ser només la repressió i l'oposició espanyoles, sinó que sobretot ho va ser també aquesta cul-

tura política, que en la darrera novel·la de Serés es defineix a partir d'escenes com aquestes:

—«El 2014 la paraula conflicte era tabú, a Catalunya, com gairebé sempre». —Doncs així, la pregunta és: què estaríeu disposats a perdre, per la independència? No ho sé... Un mes sense nòmina? Dos? Tres? Quants? —va preguntar com qui es treu un paper doblegat de la butxaca, el desplega amb cura i llegeix la frase lentament, fins a l'interrogant final. (SERÉS 2022: 29)

En definitiva, el que plantejo és que la CN es revalida com a paradigma cultural hegemònic també dins l'independentisme. Aquest fet fa evident fins a quin punt l'estat de crisi endèmic i el malestar respectiu que provoca, i pel qual sembla que travessa la Normalització des del pujolisme, és constitutiu i representatiu de la precarietat del seu propi estatus en l'intent de sostenir la fantasia de normalitat, de la qual la política i la societat catalana han esdevingut totalment dependents, sent incapaces de plantejar-hi una alternativa o una superació. Les lògiques normalitzadores d'aquest model van estar marcades, per una banda, pel marc retòric general al voltant de la idea de la construcció d'un «país normal» i a la generació d'un horitzó d'expectatives centrat en la conversió, gairebé a cost zero, en un nou estat dins la Unió Europea. I per l'altra, van estar condicionades per la cooptació institucional i electoralista per part dels principals partits catalans i els aparells de reproducció ideològica autonòmics (mitjans de comunicació, editorials, tertulians, productes audiovisuals...) que van promoure una idea concreta, limitada i en part domesticada, tant de les formes de protesta, com de l'autopercepció i l'autodefinició d'aquesta mateixa. Només cal pensar en les manifestacions pacífiques, cíviques i organitzades sota consignes com «Som gent de pau» o «Ni un paper al terra» o en els lemes de «La revolució dels somriures». Aquest fenomen, al seu torn, també va comportar una criminalització i una marginalització d'altres propostes discursives o polítiques, però sobretot va contribuir a engruixir el relat, la fantasia i *la mentida més bonica*. Mentida que només es va veure desbordada o que va ser popularment veritable, com també recull Serés, en moments com l'1 d'octubre o durant les protestes del Tsunami. La definició que exemplifica a la

perfecció com va funcionar aquesta revalidació de la CN durant el Procés, la trobem recollida a les pàgines finals de *La mentida més bonica*:

Li feia gràcia, a la Marina, aquella sensació d'ordre a les manifestacions. Els trams de colors, les aplicacions per demanar lloc al costat dels amics, l'alegria amenitzada per grups de música amb cançons boniques, la lletra de les quals sempre era canviar les coses per bé. A les lletres de les cançons mai no hi havia drogues, ni maldats, ni zones fosques. Eren manifestacions, demostrar que s'era bo i que sent bo es podia tenir la recompensa de la història. Els manifestants havien demostrat civisme, persistència i havien argumentat raons democràtiques. Havien de ser escoltats, tot això és tan cert com que les manifestacions van existir. Tants milions de persones al carrer i tant d'ordre. Vist des d'avui era com si tothom fos conscient dels límits i aquella repressió col·lectiva que els ordenava dir que no hi havia un sol paper al terra fos un lligam amb el passat. (SERÉS 2022: 268)

Deia Xavier Pla, en una entrevista a Vilaweb (Serra 2023), que la funció de la literatura, a propòsit de l'obra de Serés, és també ensenyar-nos una Catalunya lletja, o una Catalunya que crema, que diria l'autor de Saidí. Ensenyar-nos, en definitiva, diu Pla, a mirar la realitat. El contingut d'aquestes pàgines i les reflexions que hi he abocat han volgut, sobretot, demostrar i corroborar aquesta tesi.

## BIBLIOGRAFIA

- ANTETAS (2018): Josep Maria Antetas, *Espectros de octubre (per)turbaciones y paradojas del independentismo catalán*, Barcelona: Sylone.
- BALLBONA (2014): Anna Ballbona, «Tens possibilitat de literatura quan hi ha un desplaçament», entrevista a Francesc Serés, *El Temps. Cultura*, núm. 1592, ps. 64-65. També disponible en línia <<https://traces.uab.cat/record/98478?ln=ca>> [Consulta: 9 de març de 2023].
- CLAESSON (2019): Christian Claesson, *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Asturias: Hoja de Lata.
- CLUA (2015): Montserrat Clua, «De Salou a Saidí. En la pròpia pell i en la dels altres», *Núvol*, 11 d'agost. En línia <<https://www.nuvol.com/lli>>

- bres/de-salou-a-saidi-en-la-propia-pell-i-en-la-dels-altres-28288> [Consulta: 9 de març de 2023].
- CRAMERI (2014): Kythrin Crameri, «*Good bye, Spain?*» *The Question of Independence for Catalonia*, Sussex: Sussex Academic Press.
- DELGADO (2014): Luisa Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid: Siglo XXI España.
- FERNÁNDEZ (2008): Josep Anton Fernàndez, *El malestar en la cultura catalana*, Barcelona: Empúries.
- ILLAS (2016): Edgar Illas, «Precariedad política e independentismo catalán», dins María del Palmar Álvarez-Blanco i Antonio Gómez López-Quiñones (coords.), *La imaginación hipotecada, aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*, Madrid: Libros en Acción, ps. 245-256.
- KÖHLER (2017): Holm-Detlev Köhler, «¿La actual crisis económica como retorno a la normalidad? La baja productividad y el subempleo crónico en España», dins Jochen Mecke, Ralf Junkerjürgen i Hübert Pöppel (ed.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana Editorial Vervuert, ps. 18-28.
- LABRADOR (2014): Germán Labrador, «The cannibal wave: the cultural logic of Spain's temporality of crisis (revolution, biopolitics, hunger and memory)», *Journal for Spanish Cultural Studies*, núm. 15, 1-2, ps. 241-271.
- LABRADOR (2016): Germán Labrador, «Lo que en España no ha habido. La lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis», *Revista hispánica moderna*, vol. 69, núm. 2, ps. 165-192.
- LÓPEZ-TERRA (2019): Federico López Terra, «Narrar la crisis. Representación y agencia en la España poscrisis», dins Christian Claesson (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Asturias: Hoja de Lata, ps.121-156.
- MARTÍNEZ (2012): Guillem Martínez, «El concepto CT», dins Guillem Martínez (coord.), *CT o la Cultura de la Transición*, Barcelona: Debolsillo, ps. 6-11
- MATAS (2017): Àlex Matas Pons, «Cartografía ibérica y literatura comparada en *La pell de la frontera* de Francesc Serés», *Hispanic Research Journal*, núm. 19: 6, ps. 538-554.
- NAREDO & MONTIEL (2011): José Manuel Naredo i Antonio Montiel, *El modelo inmobiliario español y su culminación en el caso valenciano*, Barcelona: Icaria.
- OBSERVATORIO METROPOLITANO (2011): Observatorio Metropolitano, *La*

*crisis que viene. Algunas notas para afrontar esta década*, Madrid: Traficantes de sueños.

- OJEDA-CABA (2021): Júlia Ojeda Caba, «La pastoral catalana de Julià de Jòdar, profecia literaria de un país en crisis», *Orillas, Rivista d'Ispantistica*, núm. 10, ps. 148-169.
- OJEDA-CABA (2023): Júlia Ojeda Caba, «La crisi: passat i present (quan narrar es torna imperatiu)», *Concret*, núm. 4, València: 3i4 [en premsa].
- 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.
- ROGER (2014): Maiol Roger, «La fricció amb la immigració és una crònica social del nostre país. Entrevista a Francesc Serés», *El País*, 24 d'octubre. Disponible en línia: <[https://elpais.com/cat/2014/10/23/cultura/1414060597\\_372417.html](https://elpais.com/cat/2014/10/23/cultura/1414060597_372417.html)> [Consulta: 9 de març de 2023].
- SERÉS (2006): Francesc Serés, *La força de la gravetat*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2007): Francesc Serés, *La matèria primera*, Barcelona: Empúries.
- SERÉS (2014): Francesc Serés, *La pell de la frontera*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2020): Francesc Serés, *La casa de foc*. Barcelona: Proa.
- SERÉS (2022): Francesc Serés, *La mentida més bonica*, Barcelona: Proa.
- SERRA (2023): Montserrat Serra, «Trobo a faltar més audàcia en la narrativa catalana actual. Entrevista a Xavier Pla», *Vilaweb*, 29 de gener. Disponible en línia <<https://www.vilaweb.cat/noticies/xavier-pla-trobo-a-faltar-mes-audacia-en-la-narrativa-catalana-actual/>> [Consulta: 9 de març de 2023].



DESDIBUIXANT FRONTERES. FRANCESC SERÉS,  
ETNOGRAFIA I LITERATURA<sup>1</sup>  
MONTSERRAT CLUA I FAINÉ  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

1. ANTROPOLOGIA I LITERATURA

Hi ha un acord generalitzat dins dels estudis antropològics que diu que la relació entre la disciplina i la literatura va començar relativament tard tenint en compte el desenvolupament històric de l'antropologia sociocultural, iniciada a la segona meitat del XIX a Europa i els Estats Units. No serà fins als anys noranta del segle XX, quan es produeix el que es podria anomenar el gir literari dins el corrent postmodern, que l'antropologia començarà a introduir l'element de l'escriptura i la ficció en els seus interessos i reflexions. Abans d'aquesta data la disciplina s'havia pensat i construït com una ciència social que, malgrat el seu fort caràcter humanístic, s'havia de centrar en objectius, finalitats i objectes d'estudi que s'allunyaven de la literatura tant en termes teòrics com metodològics.

En termes teòrics perquè des dels seus orígens i en gran part de la seva història, l'antropologia s'havia dedicat exclusivament a l'estudi de les cultures dels pobles anomenats «primitius» o «exòtics». És a dir, d'aquelles societats definides principalment perquè no tenien escriptura i, per tant, s'assumia que tampoc tenien literatura entesa segons els paràmetres etnocèntrics occidentals. En l'estudi etnogràfic es prestava atenció a tots els àmbits de la vida social d'un grup, des de les seves formes de subsistència fins a les seves creences religioses, incloent l'àmbit de la creació artística en la producció d'objectes materials o musicals quan n'hi havia. La resta quedava reduïda a un àmbit de-

1. L'autora vol agrair a la Societat Catalana de Llengua i Literatura i als organitzadors del Simposi «Francesc Serés, la pell de la realitat», especialment als seus coordinadors Josep Camps i Maria Dasca, la invitació a participar-hi.

nominat literatura oral, en la qual s'estudiaven els relats de mites, contes o llegendes a través dels quals les comunitats estudiades s'autorepresentaven i narraven. La tasca de l'etnògraf aquí era la d'aplegar i fixar en paper aquestes històries transmeses de forma oral per a fer-ne una anàlisi centrada en el seu paper de transmissió d'identitat, memòria històrica i com a claus per interpretar el sentit de pràctiques i conductes culturals específiques, però deixant fora qualsevol anàlisi estètica o literària de les narratives recollides.

En termes metodològics la separació entre l'àmbit antropològic i el literari encara era més explícit. En tant que ciència social s'havia d'aplicar una metodologia rigorosament positivista per aconseguir un coneixement empíric d'altres realitats socials i per construir teories científicament sòlides per interpretar els humans i la diversitat cultural. Per això als etnògrafs se'ls entrenava no només en tècniques d'observació i recollida de dades el màxim d'objectives possible, sinó també per utilitzar una escriptura acadèmica que fos asèptica, objectiva, rigorosa i científica. Dit d'una altra manera, en una «literatura gris» que reflectís fidelment i de manera neutra la realitat, utilitzant un llenguatge que reforcés l'aire de veracitat dels arguments teòrics i evitant en tot moment qualsevol forma narrativa que generés una proximitat o similitud amb l'escriptura de ficció. Es tractava de marcar clarament la diferència entre el coneixement i la invenció, entre l'objectivitat i la subjectivitat.

Tot i que des del punt de vista de l'antropologia més positivista encara es manté la defensa aferrissada de les fronteres epistemològiques que separen (i han de separar) l'antropologia de la literatura, a finals dels anys vuitanta es va donar dins la disciplina un gir epistemològic cap a desenvolupaments més humanístics. Un gir que va posar en el focus la importància de l'escriptura dins la pràctica antropològica, desdibuixant la frontera entre les diferents formes de narrativa científica/humanista i entre ficció/no-ficció. El canvi de paradigma es va produir amb la publicació del llibre de l'antropòleg nord-americà Clifford Geertz titulat *Works and Lives: The Anthropologist As Author* (1989), que fou el punt de partida del postmodernisme desenvolupat a l'antropologia a la dècada dels noranta.

Geertz va fer una lectura de l'escriptura antropològica des de la teoria literària a través de l'anàlisi dels diferents estils literaris de qua-

tre autors clàssics que són referents fonamentals dins l'antropologia: Claude Lévi-Strauss, Edward Evan Evans-Pritchard, Bronislaw Malinowski i Ruth Benedict (GEERTZ 1989). I d'aquesta manera, va obrir la porta a pensar les etnografies —és a dir, els llibres on els antropòlegs descriuen i expliquen les societats o els elements culturals que estan analitzant— no sols com a productes científics de transmissió de coneixement, sinó també com a productes literaris, com a textos que apliquen unes tècniques narratives específiques i que aquestes tenen molt a veure a l'hora de convèncer més o menys els lectors de la veracitat d'allò que estan descrivint.

El llibre va causar commoció en el món antropològic perquè va ser el primer a trencar una frontera epistemològica implícita que hi havia hagut fins llavors dins la disciplina: la que separava radicalment l'escriptura científica professional de l'escriptura de ficció. En preguntar-se fins a quin punt la ciència antropològica està basada en tècniques narratives, Geertz va evidenciar que una part fonamental del treball antropològic es basa en el procés d'escriure. Com a estudiosos d'altres cultures, el principal mètode d'investigació qualitativa de l'etnògraf o etnògrafa és el treball de camp, que es fonamenta en una observació participant en la societat objecte d'estudi. Aquesta observació és recollida a través d'un diari de camp, on l'etnògraf posa per escrit les seves experiències, idees i sensacions viscudes durant la recerca. També es recull la interpretació dels subjectes a través d'entrevistes que són gravades i transcrites. És a partir d'aquest material escrit que s'obtenen les dades empíriques que després s'analitzen i articulen en un altre model d'escriptura: un informe, article o monografia publicats. És a dir, com deia l'antropòloga de la Universitat de Colorado Carol McGranahan (2014: s.n.), la disciplina ja no pot ignorar més que «els antropòlegs sempre han estat escriptors. Però no sempre hem prestat atenció a l'escriptura com a artesanía o com a pràctica, més enllà de ser un vehicle de comunicació del coneixement. No es tracta només d'escriure, sinó d'escriure bé».<sup>2</sup>

El que denunciava McGranahan és que els i les antropòlogues escrivim molt, l'escriptura és una tècnica fonamental de la nostra tasca

2. La traducció de l'anglès és de l'autora.

professional, malgrat que no l'hem incorporat en la formació disciplinada: no se'ns capacita per a ser bons escriptors, no hi ha cap assignatura de la carrera dedicada a aprendre a escriure. No és estrany, doncs, que en els darrers anys alguns doctorands d'antropologia hagin optat per apuntar-se a tallers d'escriptura literària de cara a aprendre a escriure una bona tesi etnogràfica.

En qualsevol cas, aquest canvi de perspectiva de la relació entre l'antropologia i la literatura va generar una nova relació entre els dos camps en, com a mínim, dos àmbits o nivells diferents: per una banda, en l'ús de la literatura com a material etnogràfic; per l'altra, en la importància de la narrativa de ficció com a font de coneixement antropològic. El que es vol mostrar en aquest capítol és com Francesc Serés és un autor que es troba en aquest espai que desdibuixa les fronteres disciplinàries entre antropologia i literatura, tant pel que fa a l'ús que podem fer de la seva obra com a material etnogràfic, com en la importància de la mirada antropològica que creiem que fonamenta una bona part de les seves creacions.

## 2. LA LECTURA ETNOGRÀFICA DE L'OBRA DE SERÉS

Com dèiem, un dels efectes de l'obertura de l'interès antropològic per la literatura influeix en la proposta d'una sèrie d'antropòlegs de fer ús de les obres literàries en tant que productes culturals que, més enllà del seu valor estètic, poden ser llegits i usats com a material de caire etnogràfic.

Es parteix de l'assumpció que, més enllà de la història de ficció contada en l'argument, és evident que la literatura s'escriu des de i en un determinat context social i cultural que la condiciona i que al seu torn la pròpia obra literària reflecteix. A no ser que la composició treballada sigui una utopia, una distopia o una obra de ciència-ficció (i fins i tot possiblement també en aquests casos),<sup>3</sup> per tal que els lectors entenguin i assumeixen la història com a creïble, tota peça literària reflecteix un espai i pràctiques culturals compartides en un mo-

3. Sobre la relació entre antropologia i ciència-ficció vegeu STOVER (1973).

ment històric específic. Una novel·la o una obra de teatre són un mirall dels valors, normes, pràctiques i cosmovisions compartides per l'autor amb el seu públic quan escriu. I, si és així, se'n pot fer una lectura antropològica (ERIKSEN 1994).

Això és el que va fer l'antropòleg de la Universitat de Barcelona Joan Frigolé, que l'any 1995 va publicar *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca*, una proposta d'interpretació del teatre lorquí a partir de la seva contextualització etnogràfica. Però també a la inversa: una lectura etnogràfica de la cultura rural andalusa a través de *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* i *La casa de Bernarda Alba*. Una proposta similar és la que vam fer amb Teresa Iribarren, amb una anàlisi de l'obra *Èrem quatre*, de Lluís Ferran de Pol, posant-la en relació amb la vivència de l'exili d'antropòlegs i escriptors catalans a Mèxic durant la postguerra (CLUA & IRIBARREN 2015). Més recentment trobem el treball de l'antropòleg de la Universitat de Girona Eliseu Carbonell, que ha fet una anàlisi de la vivència del temps a l'Empordà a partir de l'obra de Josep Pla (CARBONELL 2022).

Aquest ús de la ficció com a material etnogràfic va més enllà de les propostes teòriques i pot prendre també una dimensió pedagògica, com la que he posat en pràctica en les classes que imparteixo de l'assignatura «Antropologia dels Pobles d'Espanya», dins del Grau d'Antropologia. En les classes s'utilitzen novel·les espanyoles i catalanes com a material etnogràfic *per se* o per il·lustrar d'una manera més clara i directa el contingut teòric que s'està treballant (CLUA I FAINÉ 2019). És aquí on pren protagonisme l'obra de Francesc Serés, que té com a punt de referència la societat catalana que estem estudiant a l'assignatura i que posa el focus en aquelles realitats menys visibles (o directament que es volen ignorar) de la nostra realitat. Tant els contes de la trilogia de *De fems i de marbres* (2003), com molt especialment *La pell de la frontera* (2014), esdevenen materials de lectura per conèixer, a través de la ficció, realitats etnogràfiques que precisament han estat poc o gens investigades per l'antropologia catalana i espanyola. Per una banda, la classe obrera i la classe mitjana catalana —especialment, però no només, de l'àmbit rural— que viu i sobreviu amb oficis «no extraordinaris» però necessaris per al funcionament de la nostra societat. Per l'altra, aquella realitat migratòria no europea pobra que des de finals dels anys noran-

ta habita i treballa (conviu?) en el món rural i l'entorn urbà que hi ha més enllà de l'àrea metropolitana barcelonina.

Persones, feines i classes socials que potser no són prou especials per ser objecte de la literatura però que, lamentablement, tampoc ho han estat per a la recerca antropològica al nostre país. Cal dir que l'antropologia a Espanya es va desenvolupar tard com a conseqüència del trencament provocat per la Guerra Civil i la llarga dictadura. I que s'ha caracteritzat per ser una antropologia practicada principalment «a casa» pels antropòlegs espanyols, que investigaven sobre la societat de la qual eren membres (AGUIRRE 1992). No és estrany, doncs, que en els seus primers desenvolupaments els i les joves antropòlogues formats a la universitat de finals dels setanta busquessin l'alteritat dins del propi país. Però també la distància cultural necessària per poder fer etnografia en aquells llocs més allunyats de la seva realitat. Ja fossin pastors transhumants del Pirineu, comunitats gitanes marginades o, després, amb l'arribada de la migració econòmica extracomunitària de finals dels vuitanta del segle passat, en la diversitat intercultural i religiosa que aquesta migració comportava. Aquest enfocament, primer a l'alta muntanya, després en els barris marginals de les zones urbanes (quasi unànimement de Barcelona i la seva àrea propera), ha provocat una manca d'investigació antropològica sobre les classes productives agrícoles i industrials catalanes com a objecte d'estudi, i un oblit d'una gran part del territori català com a espai de recerca. Una absència especialment sagnant en les terres de la Catalunya Nova i les zones interiors entre Lleida, Tarragona i la Franja.

És aquí on l'obra de Serés esdevé una font imprescindible per a conèixer de segona mà i a través de la literatura una realitat de la qual no tenim cap altre material antropològic disponible. Especialment els disset contes del llibre *La força de la gravetat* (2006), on ens parla de les persones que viuen treballant en oficis quotidians als quals prestem poca atenció, com els de camioner transportista, metge rural, viatjant o controlador del port, però sense els quals el país no funcionaria. Aquest interès de Serés per explicar(-nos) les «petites històries dels que no tenen història» (SERÉS 2014), en un món en constant canvi i transformació —lenta però implacable—, un món que quan es mou «s'acarona i s'esgarrapa», apareix de manera condensada en els

contes. Però esdevé ampliat i aprofundit en la descripció que fa de la realitat d'uns (nous) «altres catalans»: els immigrants arribats a Saidí, Alfarràs o Fraga a *La pell de la frontera* (2014).

Aquesta obra, difícilment classificable en cap gènere literari, ha esdevingut imprescindible en les classes d'antropologia dels pobles d'Espanya i és la més representativa de l'autor per a analitzar la seva relació com a escriptor amb l'antropologia. Perquè el valor de l'obra de Serés va més enllà del tema del qual ens parla, sinó que inclou la manera amb què ho fa. En termes de la narrativa utilitzada però també, i molt especialment, en l'ús de tècniques antropològiques en la seva forma d'escriptura.

### 3. LA IMPORTÀNCIA DE L'ANTROPOLOGIA EN L'ESCRITURA

Com s'ha dit anteriorment, a partir del gir postmodern dins la disciplina es va desdibuixar la frontera entre les diferents formes de narrativa (CLIFFORD & MARCUS 1986, ARCHETTI 1994). No es tracta sols d'evidenciar que una part fonamental del nostre treball passa a través del procés d'escriure, fins al punt que «els antropòlegs som escriptors» (MCGRANAHAN 2014: s.n). Perquè aquest ús tècnic de l'escriptura potser només ens convertiria en escribes i no en escriptors. Es tracta, com va demostrar Geertz, de la importància de les tècniques narratives a l'hora de transmetre el missatge: de posar en evidència que «el com» expressem les nostres idees intervé en la nostra capacitat de convèncer el lector sobre la veracitat del que estem explicant. Aquest gir literari dins la disciplina, especialment per part de la interpretació més humanista de l'antropologia, va generar un interès a estudiar i reconèixer la proximitat entre escriptures aparentment separades més pels seus objectius i finalitats (fer ciència / crear una obra d'art) que pels seus procediments tècnics i metodològics (WULFF 2016). I mostrarà com, en una disciplina que té una doble ànima, entre les humanitats i les ciències socials, no és estrany que molts antropòlegs/es siguin persones a qui els agradi escriure i tinguin interès en la literatura de ficció. Això es veu molt clarament als Estats Units, on és força habitual i està normalitzat trobar professionals que combinen ser i fer d'antropòlegs amb ser escriptors de novel·la o poesia.

Seguint l'interès en aquesta relació entre escriptura narrativa i escriptura acadèmica, l'any 2015 vaig realitzar una recerca sobre la presència a Catalunya d'antropòlegs-escriptors o d'escriptors que havien tingut una formació prèvia en antropologia. La recerca va consistir a entrevistar diferents antropòlegs i antropòlogues que fossin novel·listes. L'objectiu era conèixer com entenien la relació entre les dues formes d'escriptura, així com el paper que l'antropologia tenia en la seva escriptura de ficció; però també a la inversa, com l'escriptura literària intervenia (o no) en la seva forma d'escriure antropologia.<sup>4</sup> La recerca es va acotar a la producció de novel·la publicada a Catalunya,<sup>5</sup> sense distingir en quina llengua escrivien aquests antropòlegs catalans, tot i que la majoria dels que vaig entrevistar són escriptors en llengua catalana, alguns dels quals veus literàries destacades del panorama català. Fou aleshores que vaig descobrir que, més enllà del cas potser més conegut d'Albert Sánchez Piñol, calia incloure autors com Francesc Serés, que havia fet la llicenciatura d'Antropologia a la Universitat de Barcelona després d'estudiar Belles Arts.

La investigació es va centrar en vuit antropòlegs o antropòlegs-escriptors (set homes, només una dona): Dolores Juliano Corregido (1932-2022), Josep R. Llobera (1939-2010), Joan Francesc Mira Casterà (1939), Alberto Cardín Garay (1948-1992), Albert Sánchez Piñol (1965), Jordi Tomàs i Guilera (1971), Francesc Serés Guillén (1972) i Adrià Pujol Cruells (1974).<sup>6</sup> Només se'n van poder entrevistar sis, perquè dos d'ells, Llobera i Cardín, ja havien mort.<sup>7</sup> A part de la clara di-

4. En la recerca no es va fer una anàlisi literària o antropològica del contingut de les obres publicades o de la presència de temes antropològics en la narració. Per a una lectura en aquest sentit vegeu l'anàlisi de l'antropòloga Ester Massó (2020) de l'obra *La pell freda* d'Albert Sánchez Piñol.

5. Posteriorment he conegut antropòlegs que han escrit poesia, però no l'havien publicada.

6. Després de fer la recerca vaig conèixer el cas d'un altre antropòleg, Miguel Pajares, que ha publicat novel·la en castellà en paral·lel a la seva obra acadèmica.

7. El cas de Cardín és especialment significatiu perquè sembla que fou una clara influència per a Serés mentre aquest era estudiant de Belles Arts a la Universitat de Barcelona, on Cardín era professor titular d'antropologia. Alberto Cardín Garay fou un antropòleg, editor, escriptor i traductor d'origen asturià que es va traslladar a Barcelona als anys setanta. Mort prematurament a primers dels noranta, fou molt actiu en



ferència de gènere, a destacar que dos d'ells escrivien en castellà (Juliano i Cardín), mentre que la resta ho fa habitualment en català. Sánchez Piñol és l'únic que, havent desenvolupat una carrera en català, va publicar una novel·la escrita en castellà, *Victus*, apareguda el 2012.

Dels resultats de la recerca apareix una doble separació en el perfil dels autors: en termes d'edat i en termes de com relacionen l'antropologia amb la literatura. Pel que fa a l'edat, hi ha una diferència generacional, entre un grup que podríem anomenar «sènior», nascut als anys trenta (Llobera, Mira i Juliano), i un altre de joves nascuts a la dècada que va entre meitats dels seixanta i els setanta (Sánchez-Piñol, Tomàs, Serés i Pujol).<sup>8</sup> Cal destacar que tots aquests autors «júnior» van estudiar antropologia a la Universitat de Barcelona i van passar per les classes de Manuel Delgado, un antropòleg que apareix citat com a influent en la seva formació en totes les entrevistes realitzades.

Aquesta diferència generacional en general es correspon també a la diferent posició que cada un d'ells pren en la relació entre ambdós àmbits i que podríem agrupar en tres perfils o categories:

- a) antropòlegs que escriuen una novel·la cap al final de la carrera acadèmica;
- b) antropòlegs-escriptors que han combinat el treball antropològic amb la publicació de novel·les de ficció;
- c) escriptors que provenen de l'antropologia.

En el primer perfil hi ha dos autors sènior que no són coneguts per la seva obra literària, Josep Ramon Llobera<sup>9</sup> i Dolores Juliano, però que són dos grans referents dins l'antropologia espanyola. Aquests,

---

tots els àmbits intel·lectuals de l'època, especialment en l'àmbit LGTBI, del qual va esdevenir un referent. Vinculat al món de la creació literària, incloent la poesia, l'any 1988 fou nomenat membre fundador de la Societat d'Estudis Literaris. Va traduir clàssics de l'antropologia com Gilles Deleuze o Claude Lévi-Strauss, però també escriptors com Oscar Wilde o T. E. Lawrence.

8. Enmig de les dues generacions hi ha una figura que no encaixa cronològicament a l'esquema: el desaparegut Alberto Cardín, que és una mica més jove que els autors sènior però que no pertany tampoc a la generació jove.

9. Llobera, pocs anys abans de morir, va autoeditar amb el pseudònim de Francis L. Russell una novel·la autobiogràfica titulada *Memòries d'un passat llunyà* (2006), que aparegué publicada en una edició a càrrec d'Adrià Pujol a Pollen Edicions el 2015.

després d'haver construït una llarga i sòlida carrera de recerca seguint els estrictes marcs de la metodologia científica, un cop jubilats van publicar una obra de ficció amb elements més o menys autobiogràfics. Sembla que els dos autors ho varen fer com una espècie de *divertimento* que es van permetre fer al final de la carrera, quan l'escriptura de ficció no podia interferir en el seu prestigi acadèmic. En el cas de Juliano, a través de la narrativa de ficció sentia que podia continuar amb els temes que havia treballat científicament però fer-ho des d'un llenguatge diferent que li permetia acostar-s'hi d'una manera que no permet l'assaig acadèmic.<sup>10</sup>

En el segon perfil trobem els anomenats antropòlegs-escriptors: és a dir, antropòlegs que s'han format i exerceixen professionalment com a tals (fent docència, realitzant recerca i publicant a l'acadèmia), però que paral·lelament s'han dedicat a escriure novel·les i contes de ficció. Aquí se situaria el treball pioner de Cardín i també de dos autors joves: Jordi Tomàs i Adrià Pujol. El 2015 ambdós autors potser encara no eren gaire coneguts dins del món literari, tot i que Tomàs havia publicat en una de les més prestigioses editorials catalanes com és Proa.<sup>11</sup> I el que llavors era la darrera obra d'Adrià Pujol, *Picadura de Barcelona* (2014), havia estat rebuda amb molt bones crítiques i havia estat traduïda al castellà. S'ha de dir que des de llavors el perfil de Pujol ha anat fent-se més fort dins l'àmbit literari, sense que, fins ara, hagi deixat la seva tasca com a antropòleg professional.<sup>12</sup>

10. Entrevista a Dolores Juliano Corregido (17 d'octubre de 2015). També va explicar que sempre havia escrit contes i poesia, tot i que no havia gosat publicar-los. El 2015, amb 83 anys, va publicar en format ebook (Amazon Kindle) una novel·la negra *La pluma de la lechuza*. Just abans de la seva mort va aparèixer la seva darrera obra, *La magia de la razón. Memorias imaginarias de Cristina de Suecia* (Dado Ediciones, 2022), una novel·la-assaig que interpreta de manera lliure fets històrics reals. El llibre inclou una entrevista que li feu Enrique Santamaria (2022) on Juliano parla de les seves experiències amb l'escriptura.

11. Ens referim a les obres de Jordi Tomàs i Guilera, *Un cor aixanti* (2008) i *El mar dels traïdors* (2013), publicades ambdues a la col·lecció «A tot vent» de Proa.

12. Adrià Pujol Cruells té una important producció entre obres d'assaig, biografies, ficció i no-ficció, i també com a traductor. Rebé el Premi Crítica Serra d'Or de Traducció per la versió de *L'eclipsi* de George Perec.

I finalment, el darrer perfil seria el dels escriptors que són reconeguts públicament i en el món literari català, i que tenen orígens antropològics no sempre coneguts pel gran públic. En aquest perfil tenim un precedent sènior, Joan Francesc Mira, i el cas d'un conegut escriptor català, Albert Sánchez-Piñol.<sup>13</sup> És en aquest grup on situo a Francesc Serés, si bé hi ha una diferència important entre Serés i els dos primers. En el cas de Mira i Sánchez-Piñol es tracta de dos d'escriptors que no van començar com a tals, sinó que van estudiar i practicar l'antropologia com a professió. Però en un moment de la seva vida, per circumstàncies diverses, la faceta literària es va imposar com a forma de vida per sobre de la carrera antropològica i, al final, es va convertir en la seva única activitat. Serés, en canvi, després de llicenciar-se en antropologia no va arribar a exercir mai d'antropòleg. És per això que no se'n considera o que no s'identifica com a tal.<sup>14</sup>

És innegable que Serés és, en primer lloc i sobretot, un escriptor que ha practicat la literatura en forma de contes, teatre i novel·la. Però, a parer meu, la part d'antropòleg de Serés està present en la seva obra, tant pel que fa a l'aplicació de la metodologia de recerca etnogràfica en la preparació i documentació en les seves obres literàries —tal com ell mateix explicava en l'entrevista realitzada—, com en la mirada que aplica a l'hora d'escollir què i com narrar quines realitats. Aquesta perspectiva antropològica és especialment evident en el cas de *La pell de la frontera* (2014), on l'autor directament utilitza tècniques de recerca etnogràfica habituals com les entrevistes, les converses informals, l'observació més o menys participant i la fotografia. Un conjunt

13. Joan Francesc Mira Casterà va estudiar i va doctorar-se en antropologia, la qual va exercir durant molts anys, fins a esdevenir pioner i fundador de l'antropologia al País Valencià. Paral·lelament ha estat activista, assagista, traductor i escriptor, una carrera reconeguda amb nombrosos premis literaris i de traducció. Albert Sánchez Piñol és un antropòleg africanista format a la Universitat de Barcelona. Mentre feia la seva recerca doctoral al Congo a la dècada de 1990 va haver d'abandonar el país a causa de la guerra civil. Segons explicà a l'entrevista (26 de juny de 2015), la forma que va trobar per explicar l'experiència de la violència al Congo va ser la narrativa literària, que és la base de *La pell freda* (2012), el llibre que el va llançar a la fama i després del qual s'ha dedicat principalment a la premsa, l'escriptura de ficció i el guió cinematogràfic.

14. Entrevista a Francesc Serés Guillén, 15 de novembre de 2015.

d'elements que possiblement per això fan tan difícil classificar el llibre en un gènere literari, però que el converteixen, també, en una obra profundament antropològica.

#### 4. TRANSITANT ENTRE FRONTERES

Talment com passa amb l'única etnografia publicada per l'antropòleg estructuralista francès Claude Lévi-Strauss, *Tristos tròpics* (1955), el llibre de Serés reuneix en un mateix espai la descripció, l'assaig i la ficció, per mostrar la realitat socio-econòmica d'una forma contemporània de l'altre «exòtic» (en el seu cas ho és gairebé tant l'immigrant com el pagès català), en unes terres que ens són tan allunyades i desconegudes per a l'urbanita barceloní com ho podien ser els bororó o els nambikwara dels marges del sistema colonial amb qui es trobà Lévi-Strauss a la selva de Brasil els anys trenta.

Així, igual com el francès, que escriví un diari de viatges que barrejava l'estil de les memòries, les reflexions antropològiques i idees filosòfiques sobre música o literatura, el llibre de Serés manté aquest estil memorístic que transita per diferents llocs, temps i idees, citant tant altres novel·listes com teòrics socials de la modernitat líquida, alhora que comparteix amb Lévi-Strauss una mirada crítica, tant sobre els fets observats com per la posició que ocupa l'autor-narrador en aquest context, sense evitar tampoc els retrets cap a la pròpia antropologia i el seu desinterès per conèixer i descriure la realitat d'aquest territori. Per la seva narració impecable i implacable de la pèrdua d'un món conegut a causa de les transformacions de la postmodernitat, Serés també comparteix amb *Tristos tròpics* una mirada fortament pessimista sobre l'impacte del desenvolupament capitalista sobre el medi ambient, la «reducció» del món a través de la globalització i els efectes de la presència d'una alteritat que ja forma part de la nostra realitat.

Escrit en un llenguatge precís, sec com la terra descrita, adust però profundament poètic, el llibre de Serés és un retrat amarg i desassossegat com la realitat que descriu: l'existència (supervivència) de centenars d'homes perduts en una terra de ningú que s'estén entre Lleida i

els Monegres. Homes, dones i infants vinguts de diferents parts del món —des d'Algèria fins a Ucraïna, passant per Mali, el Senegal, la Xina o Bulgària—, perduts en un territori de frontera que sembla la fi del món. En aquesta modernitat líquida que apareix globalitzada i etèria, Serés se'ns mostra com algú no tan allunyat d'aquests homes en moviment, de les seves experiències de desarrelament, precarietat i incertesa. Sense pretendre parlar en cap moment en nom d'ells, la seva capacitat de descriure els detalls de les seves «petites vides» (des d'una distància i alhora empatia envejables per qualsevol antropòleg), acaba oferint un relat de com viuen i entenen el seu pas per casa nostra aquestes persones vingudes d'arreu; però també com hi reaccionen els veïns que es troben amb aquesta dura realitat sense cap mena d'ajuda o suport extern.

L'obra és difícil de classificar dins de l'acadèmia perquè no compleix amb els cànons de l'etnografia, si bé es basa en les seves tècniques d'obtenció de la informació. Serés observa, pregunta, entrevista, comparteix moments i pren nota de les diferents trajectòries recorregudes per individus autòctons i «nouvinguts» (malgrat que fa tants anys que viuen a casa nostra que l'etiqueta ja no se'ls ajusta). A aquestes tècniques clàssiques del treball etnogràfic, l'anomenada observació participant, hi suma tota la seva experiència de més de quinze anys vivint i recorrent les terres del Segrià i el Baix Cinca. És el paisatge de la seva infantesa, l'espai que coneix i que intenta reconèixer malgrat els canvis que s'hi han produït en els darrers anys. En aquest sentit, allò que ens explica no és ficció sinó realitat etnogràfica, però barrejada amb reflexions teòriques i personals que l'acosten més a l'assaig que a l'escriptura antropològica. Tampoc s'acceptaria com a etnografia des de l'acadèmia perquè no compleix amb els estrictes requisits que se li apliquen: cal reproduir fidelment les transcripcions dels resultats de les entrevistes a través de la citació literal. Serés fa tot el contrari. Aglutina totes les experiències viscudes i recollides de les diferents persones que ha conegut i amb les quals ha parlat i les recrea a través de personatges de ficció que (re)presenten les vides de les persones reals. I aquí hi ha la gran paradoxa de l'obra: és justament aquesta «manipulació» narrativa de les diferents històries recollides (que impedeix que des de l'antropologia es pugui considerar *La pell*

de la frontera una «veritable» etnografia) el que li permet descriure la «realitat» d'una manera molt més intensa, directa i clara del que cap etnografia clàssica podria fer.

Així, malgrat no complir amb els cànons acadèmics, a parer meu *La pell de la frontera* és la millor (i, ara per ara, única) descripció etnogràfica que existeix sobre la realitat de la immigració extracomunitària a la Catalunya rural de finals dels noranta i principis del dos mil; centrada en la realitat de les terres de Ponent però no només. Seguint les passes del Candel que fa més de cinquanta anys ens regalava *Els altres catalans* (1964), Serés es converteix així en el cronista d'una realitat que teníem invisibilitzada aquells que no som del territori (no pas pels que hi viuen). Curiosament, Candel i Serés són els dos autors que, sense ser antropòlegs, han escrit les millors etnografies de dues realitats que cap antropòleg ha abordat amb la mateixa proximitat i profunditat (fet que tristament posa en evidència un problema greu que té la disciplina). Si en el cas de Candel era la immigració espanyola dels anys cinquanta-setanta del segle xx, Serés ens parla de la immigració no-comunitària dels noranta-dos mil. La diferència és que Candel en parlava des de la vivència de ser un d'ells, essent fill de la immigració de la qual parlava. Serés, en canvi, ens ho relata des de la perspectiva dels «nadius» que es troben el seu món alterat per aquesta presència vinguda de cop, no sé sap d'on. Però aplicar la perspectiva i les tècniques de l'antropologia li permet mostrar també la realitat dels «altres» forasters sense apropiar-se de la seva veu, sinó esdevenint-ne testimoni i cronista. Ara bé, si en el relat de Candel hi havia un punt d'optimisme, d'esperança en la capacitat d'acollida i adaptació dels immigrants i els seus descendents, en el text de Serés la visió és completament pessimista: no hi ha espai per a l'adaptació per a la gent que està de pas, ja sigui físicament o vivencialment. I, malgrat tot, aquests homes i dones són aquí, omplint i rejuvenint els pobles que els joves nascuts en el territori estan abandonant.

Tenim, doncs, molt poques veus que ens expliquin les diferents arribades migratòries a Catalunya i resulta que els dos principals referents que tenim són dues obres que no són etnografies, fetes per dos autors que no es poden considerar (o no se'n consideren) com a antropòlegs. Ambdós, però, són la millor forma que tenim de conèixer

la realitat d'aquests processos des d'un punt de vista que no vol ser, en cap moment, la veu del subaltern, que ens fan arribar a través de les seves obres.<sup>15</sup>

## 5. EN CONCLUSIÓ

Des de fa uns anys, tant en els estudis literaris com en la disciplina antropològica, s'han repensat els models narratius i les classificacions canòniques dels gèneres. Des del punt de vista de l'antropologia això s'ha traduït en dues formes oposades d'entendre la pràctica antropològica. Per una banda, la que s'aferra a les metodologies científiques per mantenir el màxim d'objectivitat possible per a complir amb els requisits de seguir essent considerada una ciència social (malgrat el reconeixement de la subjectivitat inevitable de la pràctica etnogràfica i de la importància de la posició personal de l'investigador). Per l'altra, els desenvolupaments més humanístics que van derivar en els anomenats *Cultural Studies* produïts sobretot als Estats Units a partir dels anys noranta. A Catalunya és el model positivista el que ha predominat de manera més hegemònica, fet que explicaria perquè en la majoria dels antropòlegs-escriptors entrevistats s'ha volgut mantenir de manera clara la distinció entre les dues formes de producció escrita. Ja fos esperant la jubilació per començar a escriure ficció, ja fos combinant les dues escriptures de forma paral·lela però clarament separada, o ja fos abandonant la professió antropològica per desenvolupar una trajectòria literària pròpia.

En aquest marc, el cas de Serés es distingeix de la resta pel fet que mai va arribar a exercir professionalment com a antropòleg i és per això que ell mateix no es reconeix com a tal. En aquest sentit la seva trajectòria no encaixa en els casos analitzats com a antropòlegs-es-

15. Juntament amb la publicació de Jordi Tomàs i Patrick Lambal, *El pescador que volia anar al país dels blancs* (2013), on Tomàs narra de manera ficcionada, en primera persona, la història de vida de Patrick Ejosa Lambal, un jove pescador senegalès que va intentar en tres ocasions arribar a les Illes Canàries viatjant per l'oceà Atlàntic amb altres migrants en fràgils embarcacions.

criptors, excepte per la circumstància que va tenir una formació acadèmica com a antropòleg. En si mateix es tracta d'un fet que podria considerar-se accidental, de la mateixa manera que va estudiar Belles Arts i de segur que aquesta formació també ha deixat empremta en la seva persona i, per tant, en la seva obra. Per què, doncs, situar Serés en aquest encreuament entre la literatura i l'antropologia? En aquest article s'ha volgut mostrar com l'obra de Serés, més enllà del seu valor com a material literari del qual es pot fer una anàlisi etnogràfica, té una doble vessant antropològica.

Sense poder afirmar que hi hagi una voluntat conscient d'aplicar una perspectiva antropològica en la seva obra, la proximitat amb la mirada crítica de la disciplina sembla evident en la forma com es documenta, en l'elecció dels temes que tracta i en la forma en què ho fa. D'una banda, trobem la voluntat de fer un retrat de la realitat social catalana (o almenys d'una part dels seus ciutadans) que és el fil conductor de tota la seva producció literària fins ara. De l'altra, hi ha la seva manera d'enfocar el relat centrant-lo en les realitats quotidianes de les persones que «no són ningú», però l'existència de les quals esdevé el fil a partir del qual entendre els fenòmens més amplis a què s'enfronta la societat actual. Tal com fa la recerca qualitativa de l'antropologia, que busca descriure les estructures socials a partir de les experiències personals a nivell micro dels subjectes: partir de la proximitat interpersonal, la participació en actes, converses i vivències compartides, per veure com la cultura, la política o l'economia travesen i s'expressen en els membres d'un col·lectiu a través de les seves històries. Una metodologia de recollida de dades que és palès que forma el substrat on es basteix el relat de *La pell de la frontera*.

Sembla innegable que la formació antropològica de Serés forma part de la seva pràctica com a escriptor, i que ambdues mirades —la creació literària i la documentació etnogràfica— es retroalimenten i cristallitzen en unes obres que, gràcies a la seva destresa literària, ens permeten conèixer la realitat d'una manera emocionalment i estèticament molt més poderosa que l'informe acadèmic. I també, per sort, que són accessibles a un públic molt més ampli al qual habitualment l'antropologia professional no arriba. Benvinguts siguin, per tant, aquests autors que desdibuixen aquestes fronteres literàries i acadè-



miques a través d'unes obres que, estiguin situades en un o altre gènere, són creacions igualment imprescindibles per al gaudi estètic i per al coneixement social.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE (1992): Angel Aguirre Baztán, *Historia de la Antropología Española*, Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria.
- ARCHETTI (1994): Eduardo P. Archetti (ed.), *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing*, Oslo: Scandinavian University Press.
- CARBONELL (2022): Eliseu Carbonell, «La estacionalidad como aprehensión del tiempo: literatura y antropología del tiempo en el Empordà de Josep Pla», *Disparidades. Revista de Antropología*, núm. 77 (2), ps. 1-14 <<https://doi.org/10.3989/dra.2022.026> [Consulta: 10 de març de 2023].
- CLIFFORD & MARCUS (1986): James Clifford i George Marcus (eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- CLUA (2019): Montserrat Clua i Fainé, «Antropologia i literatura: l'ús de *Pedra de tartera* com a material etnogràfic», *Rassegna iberistica*, núm. 42 (112), ps. 447-460.
- CLUA & IRIBARREN (2015): Montserrat Clua i Fainé i Teresa Iribarren, «Antropología y literatura: el exilio catalán en México», dins AA.DD., *Periferias, Fronteras y Diálogos. Actas del XIII Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, ps. 2338-2361.
- ERIKSEN (1994): Thomas Hylland Eriksen, «The author as anthropologist. Some West Indian lessons about the relevance of fiction for anthropology», dins Eduardo P. Archetti (ed.), *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing*, Oslo: Scandinavian University Press, ps. 167-196.
- FRIGOLÉ (1995): Joan Frigolé, *Un etnólogo en el teatro. Ensayo sobre Federico García Lorca*, Barcelona: Muchnik Editores.
- GEERTZ (1989): Clifford Geertz, *El antropólogo como autor*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- MASSÓ (2020): Ester Massó Guijarro, «Tropos (de)coloniales en la fantasía antropológica de Sánchez Piñol: reconocimiento-extrañamiento como

- bucle identitario», dins Carmen Rodríguez Martín (ed.), *Un paseo entre las jaulas: ensayos sobre arte y naturaleza*. Granada: Comares, ps. 229-252.
- MCGRANAHAN (2014): Carol McGranahan, «Anthropologists: Ready, Set, Write!», *Savage Minds*, <<https://savageminds.org/2014/01/20/anthropologists-ready-set-write/>> [Consulta: 10 de març de 2023]
- SANTAMARÍA (2021): Enrique Santamaría, «Entrevista a Dolores Juliano —realizada por Enrique Santamaría—: “Algunos granitos de arena sobre las prácticas y experiencias de escribir”», dins Dolores Juliano, *La magia de la razón. Memorias imaginarias de Cristina de Suecia*, Madrid: Dado Ediciones, ps. 153-170.
- SERÉS (2003): Francesc Serés, *De fems i de marbres*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2006): Francesc Serés, *La força de la gravetat*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2014): Francesc Serés, *La pell de la frontera*, Barcelona: Quaderns Crema.
- STOVER (1973): Leon E. Stover, «Anthropology and Science Fiction», *Current Anthropology*, vol. 14, núm. 4, ps. 471-474.
- TOMÀS & LAMBAL (2013): Jordi Tomàs i Patrick Lambal, *El pescador que volia anar al país dels blancs*, Barcelona: Pòrtic.
- WULFF (2016), Helena Wulff (ed.): *The Anthropologist As Writer. Genres and Contexts in the Twenty-First Century*, New York : Berghahn Books.

LES PRIMERES INCURSIONS TEATRALS  
DE FRANCESC SERÉS  
FRANCESC FOGUET I BOREU  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

1. LA PRESÈNCIA DEL TEATRE EN L'OBRA NARRATIVA

El teatre és un gènere que pot semblar aparentment accidental en la trajectòria d'un escriptor com Francesc Serés, narrador cent per cent, capaç de destil·lar veus i personatges, paisatges i històries, que configuren una autèntica «comèdia humana», un univers mític —sense nostàlgia ni idealització— sobre els homes i les dones lligats o deslligats de la terra i la seva memòria. Tanmateix, en realitat, el teatre aflora en la seva obra narrativa de manera més o menys perceptible i hi manté moltes més connexions del que a primera vista podríem imaginar-nos. De fet, hem d'anar a cercar els primers indicis del seu interès pel teatre en la trilogia novel·lística *De fems i de marbres* (2003), en què podem detectar-hi, si més no, determinats caires que ens ajuden a comprendre millor l'obra dramàtica.

En primer lloc, d'*Els ventres de la terra*, en destacaríem la sensació que expressen els personatges de desplaçament o de perifèria respecte al temps i el lloc que els ha tocat de viure, com si n'estiguessin fora, com «algú que és d'aquí sense ser-ho» (SERÉS 2003: 31). Són personatges, alhora, amarats de solitud, ignorats pels altres: «Tothom és un desconegut, tothom viu desconeixent els altres» (SERÉS 2003: 53). Una certa fatalitat o un cert designi els aclapara, a despit de la seva capacitat de resistència en un medi hostil, sigui en l'àmbit rural o en l'urbà. És un dels trets que, amb tots els matisos que calgui, comparteixen també els personatges de la resta de la trilogia i que trobarem en la seva dramaturgia.

En segon lloc, de *L'arbre sense tronc*, cal remarcar la recuperació d'algunes figures de la tradició literària en diversos capítols: «De quan

el meu semblant representava follia», en què el poema «No sent, ne veig, ne oig, ne conec res» de Pere Torroella, un poeta deutor d'Ausiàs March i Petrarca, esdevé el contrapunt de la veu narrativa (SERÉS 2003: 183-193); «El carro del tot pel camí del no-res», que conta la restitució de la segona biblioteca del poble amb els clàssics vinguts de la ciutat (SERÉS 2003: 194-205); «Món sota món, fum sota fum», en què Catul, Dante o el Lazarillo, juntament amb Plató, Virgili o Sòfocles, es barregen amb les meuques, els embriacs i els invertits en la taverna on batega tot un món subterrani (SERÉS 2003: 206-211); i, especialment, «Els llocs sense els altres», en què el teatre del poble, abandonat i solitari, s'erigeix en símil dels carrers buits, on les cases, desgastades pel temps, «ja només són escenografies» (SERÉS 2003: 306). Sense oblidar que la novel·la rememora sovint els paisatges com si fossin escenografies teatrals més o menys espectrals.

En tercer lloc, d'*Una llengua de plom*, en sobresurt la idea que el món evocat s'assembla a una «gran desfilada» (SERÉS 2003: 218) amb tocs de grotesc i sublim, d'èpica i tragèdia. En totes les històries, com en els personatges de les altres dues novel·les, la malaaurança es desferma sobre les generacions que han viscut en la Vall: «hi ha un malfat arreu, un malfat que ens espera des de sempre» (SERÉS 2003: 321). Avesats a la lluita contínua, els personatges seresiens es troben condicionats per les herències rebudes, que poden ser tant un refugi com un llast. Ni l'espai ni el temps del passat no es poden mesurar amb els aparells dels agrimensors, ni tampoc amb la mirada dels historiadors, i tot just dels escriptors: a tot estirar, a través de la memòria d'un mateix (SERÉS 2003: 329).

Com s'havia insinuat en *L'arbre sense tronc*, a *Una llengua de plom* la imatge del teatre serveix per definir una poètica, una manera de narrar en què les històries es barregen i s'esmicolen «per deixar un rastre d'engrunes que canvien vertiginosament de forma, d'actors principals i de posada en escena, que muden les llums dins de la fosca en un clarobscur d'ombres xineses, el teatre del que som» (SERÉS 2003: 450). Si la novel·la s'articula a partir del símil dels «fulls de ceba» que separen els capítols dels àlbums i distorsionen les imatges, també ho fa sobre la metàfora del teatre, en què les escenes, els actors, els espais i els temps dibuixen un mosaic incomplet d'un món commemorat:

Tot ha estat narrat abans que tu i jo fóssim aquí, repetit milers de vegades —àdhuc escrit— en cadascuna de les vides que s’han reproduït en el bis d’aquesta paròdia, la ficció que hem cregut a còpia de retorn constant, dels actors que regressen a l’escenari una vegada i una altra quan ja perden el paper, quan no arriben a artista sinó a comediant, a comparsa, quan la vedet és carn vella i estantissa; el públic s’ho mira tot massa cansat i només suporta la funció perquè no hi ha res més que l’Obra, no hi ha res més que la ficció de creure’ns fora de l’abast del fat. (SERÉS 2003: 498)

En la narrativa posterior, *La força de la gravetat* (2006), *La matèria primera* (2007) i *La pell de la frontera* (2014), Serés radiografia d’una manera descarnada, incisiva i desmitificadora les voluntats i les lluites, els anhels i les contradiccions, les incerteses i les pors de la societat catalana —especialment de les classes populars i mitjanes— d’un país a mig fer, heterogeni i paradoxal, que canvia a marxes força-des. És una línia que recupera en les peces dramàtiques. A més d’afinar-hi el recurs al diàleg, en aquestes obres de narrativa hi ha també una posició crítica que hi entronca. Per exemple, a «El llast» de *La força de la gravetat*, s’aborda la ferida de la guerra i la postguerra, un passat mal assumit que, després de l’eufòria dels setanta, s’ha enterrat en l’ocultació i el silenci durant els vuitanta, però que torna a emergir de nou: «quan algú grata una mica troba tot el dolor intacte» (SERÉS 2006: 238). O, posem per cas, a «Tot el que sé de mi i dels altres explicat abans d’oblidar-ho» de *La pell de la frontera*, critica la hipocresia de la intel·lectualitat catalana, perquè es dedica a «teoritzar al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona sobre l’alteritat, la interculturalitat, Europa i les classes socials» (SERÉS 2014: 67-68), però no mou ni un dit ni aixeca la veu contra les condicions inhumanes que han de patir els migrants vinguts d’altres latituds.

Tot i que aprofundeixen en els terrenys de la ficció, les novel·les *La casa de foc* (2020) i *La mentida més bonica* (2022) tampoc no abandonen la visió crítica d’una realitat recognizable: la crisi econòmica del 2008, que desinflà el globus de la bonança i generà més misèria, en la primera; i el desengany del procés d’independència del 2017 i les conseqüències que se n’han derivat, en la segona. Com en la narrativa anterior, les crisis econòmiques i socials no són esguardades des de la

distància, *des de fora*, sinó que es relaten *des de dins*, des de la pell dels personatges, dels homes i dones de la societat catalana del segle XXI.

Es tracta, d'altra banda, de dues novel·les que volen arribar a un públic lector més ampli amb un estil més directe, una trama més complexa, una dosificació calculada de la intriga i una vinculació més filtrada i ambigua amb la matèria primera de la realitat. A més, després de *Contes russos* i les peces dramàtiques, *La casa de foc* i *La mentida més bonica* deixen traslluir una evolució de la narrativa que incrementa de manera més accentuada el diàleg, molt probablement per la influència del teatre, però també del cinema. Fins al punt que comencen a perdre la fragmentació, el monòleg interior o la narració en tercera persona subordinada a la veu narrativa que caracteritzaven les obres anteriors i, en contrapartida, prenen un format cinematogràfic i teatral, en què la imatge hi adquireix més protagonisme.

A *La casa de foc*, hi destaca també l'allusió a les onades migratòries, a l'empresariat ridículament esnob, als negocis bruts de la droga, a l'economia submergida o a la corrupció politicoeconòmica. No hi falta tampoc una picada d'ullet a la tradició literària: Guillem de Berguedà, Eugeni d'Ors i Josep Pla, que també escriviren sobre els mateixos paratges, però des de poètiques ben diferents, molt més *des de fora* que no pas *des de dins*. A propòsit d'aquests escriptors, la veu narrativa apunta una reflexió metaliterària que ens ajuda a entendre la poètica seresiana en relació amb la preservació de la memòria:

En Pla, en D'Ors, en Guillem de Berguedà ens han deixat noms, dates, espais i arguments, però, i tota la resta? Això és el que em mata: les històries que no s'expliquen, han passat? [...] tot el que no s'ha contat, el que no queda enregistrat enlloc, ha succeït, realment? En quin magma es perd, tot el que no ha estat fixat d'una manera o d'una altra? Si fins i tot el que hem escrit es perd, [...] el que no està escrit, quina garantia de supervivència té? (SERÉS 2020: 540)

*La mentida més bonica* versa sobre els efectes de la crisi econòmica, agreujada per la pandèmia, i la corrupció política i econòmica, que sembla consubstancial al país, com ho és de l'estat; però el teló de fons de la novel·la són —ho insinua el títol— les repercussions del Procés independentista en la pell dels protagonistes, metonímia d'una col·lec-

tivitat: la repressió judicial dels manifestants conculcant així els seus drets; el desencís per l'actuació de la classe política; el desinflament de la il·lusió col·lectiva; la recreació de ficcions i miratges; la constatació de viure en una democràcia molt precària; o la incertesa i imprevisibilitat del futur. Una altra de les temàtiques destacades de la novel·la és el paper crucial de l'ensenyament, la cultura, la llengua, en la societat catalana i en la conformació de la seva identitat col·lectiva.

La mirada de Serés sobre el país de què escriu no és ni complaent ni condescendent, sinó crítica, irònica i esmolada. No hi ha impostures literàries ni teories de la postmodernitat que valguin per apamar, a escala humana, un país en transformació profunda que ha de fer front a l'arribada d'onades migratòries, canvis causats per una economia i una societat globalitzades, crisis econòmiques recurrents, nous hàbits de consum i de lleure, o miratges polítics. La seva narrativa furga —sense escut— en les zones de conflicte, els espais més amagats, els vincles més difícils, les inèrcies del passat, els racons que ningú no vol mirar. Una realitat no oficial, no mediàtica, oblidada pels grans relats de la correcció política. El que dona sentit a aquest món que Serés retrata —potser per deixar-ne constància, potser per fixar-lo d'alguna manera, potser per evitar que es perdi del tot— és el punt de vista: la mirada sobre un país en mutació, colpit per la crisi, amb un futur incert.

## 2. L'OBRA DRAMÀTICA: LES PRIMERES INCURSIONS AL GÈNERE

En el penúltim relat de *La pell de la frontera*, «Els àngels que riuen», Serés reconeix que, després de *La força de la gravetat* i *La matèria primera*, tingué la fretura d'«escriure teatre, llibres per a nens i també els *Contes russos*. I els articles de premsa» (SERÉS 2014: 299). Tancava un cicle i n'encetava un altre. Estava preparat per temptar un gènere que, en principi, també s'obria a un públic més ampli. En certa manera, les seves primeres incursions teatrals parteixen, com en la narrativa, d'«una realitat catalana pròpia» (BUSSÉ 2008: 35) projectada, en aquest cas, en la tradició literària actualitzable (*Caure amunt*, 2008) i en la classe mitjana de la societat catalana (*No som res*, 2010; *Sr. Samariu*, *Sr. Gotarde*, *Sr. Gotarde*, *Sr. Samariu*, 2011; i *Passatgers*, 2015).

Com en la narrativa, per bé que amb més vacil·lacions d'estil i de recursos, hi ha també una voluntat d'experimentació del gènere que mena Serés a fer provatures en cadascuna de les propostes: a *Caure amunt*, en què predomina un to tragicòmic, encara hi ha un substrat narratiu que es dilueix en les obres posteriors; a *No som res, Sr. Samariu, Sr. Gotarde, Sr. Gotarde, Sr. Samariu* i *Passatgers*, per contra, explora els marges de la comèdia. Talment com en la narrativa, a més d'una escriptura literàriament sòlida, també hi sobresurt un enèrgic punt de vista estètic i ideològic, l'una i l'altra excepcionals en el panorama de la dramaturgia catalana contemporània.

### 2.1. *Caure amunt o la tradició actualitzable*

*Caure amunt* cerca en la tradició allò que és actualitzable per al present a través de tres figures molt rellevants de la literatura medieval: Ramon Muntaner, Ramon Llull i Jaume Roig. No per fer-ne arqueologia, sinó per subratllar els debats que suscitaran en el seu temps i continuen vigents en l'actualitat. A *Muntaner*, Serés qüestiona la manera com s'escriu la història oficial d'un país. A *Llull*, es planteja el tema de l'alteritat cultural i religiosa. A *Roig*, la reflexió gira entorn de la representació de la dona. Totes aquestes temàtiques s'interconnecten amb la seva narrativa.

Altrament, les tres peces es basen en obres fundacionals de les lletres catalanes —la *Crònica*, de Muntaner; l'*Espill*, de Roig, i la *Disputatio*, de Llull— que situen els seus autors en una cruïlla de contradiccions i recreen —com en les microtragèdies de Víctor Balaguer— un moment de declivi tràgic de les tres figures evocades. Un cop de malfat que els duu en un tres i no res de la fortuna a l'infortuni, de la màxima consideració social a la persecució i al descàndid absolut, a causa de les interferències del poder polític, que té la potestat d'encimbellar o fer caure mites.

Muntaner, Llull i Roig són un bon exemple d'un dels eixos constitutius de les històries que explica Serés: el conflicte —un element, a més, inherent al gènere teatral. A *Una llengua de plom* ho formula amb claredat: «mai no hi ha el pacte ni el consens sinó el conflicte»



(SERÉS 2003: 506). Tot i tractar-se de personalitats cèlebres, amb tota la complexitat i contradiccions que traginen, també són víctimes, com els personatges de les seves novel·les, del «malfat» i de l'abús de poder. D'aquí ve que la seva caiguda sigui des de molt amunt, com apunta l'oxímoron del títol. A la mateixa novel·la suara esmentada, a la fatalitat de la natura o dels terrabastalls de la història, s'hi afegeix la dels «voltors», que poden venir «de part de la monarquia, de l'estabilitat nacional i del progrés, de la grandesa, de la democràcia, però el conte és el mateix» (SERÉS 2003: 522).

*Muntaner*, la millor peça del recull, s'inspira en les circumstàncies difuses que envolten l'escriptura de la *Crònica*, subjecta als interessos del poder. Com comenta Serés mateix en el prefaci, el detonant d'aquesta peça es mou entorn de les preguntes següents: «Com va ser escrita la *Crònica*? Com s'articula aquesta barreja d'home, cronista, soldat, súbdit i, també, pare, espòs i amic?, què és això que anomenem memòria, *memòria històrica*?, però, sobretot, com es narra la història d'un país i com aquesta és reinterpretada constantment?, com es narra una història?» (SERÉS 2008: 9). Són unes preguntes que l'escriptor també es formula de manera explícita o implícita, de vegades obsessiva, en la seva narrativa.

Serés mostra un Muntaner colpit per la mort del seu fill Bernat, a mans dels sarraïns, que el duu a replantejar-se la manera d'escriure la història. Des del moment que es proposa d'encarar la veritat, entra en conflicte amb el poder reial, que, com tots els poders, vol imposar la seva versió de la història: l'oficial. Sotmès a tota mena de pressions i xantatges, fins i tot de violències, Muntaner perdrà el favor del rei i es veurà condemnat a la misèria. L'obra es desenvolupa en dos plans que combinen la torbació de Muntaner, pel trauma que li causa la mort del fill, amb la responsabilitat com a cronista oficial que ha de triar entre escriure la veritat que ha viscut en la pròpia pell o emmascarar-la amb elisions, hipèrboles, mixtificacions i mitificacions per acontentar el poder.

Com intenta fer-li veure l'Escrivà, la cort vol que escrigui una història èpica de victòries que, aliena a la veracitat, enalteixi els de dalt i perfilï el futur d'acord amb els seus interessos. L'Escrivà està disposat a escriure al dictat del poder, per tal com és el qui paga; Muntaner,

en canvi, després de la mort del fill, no. La disputa entre tots dos evidència que la història pot ser manipulada al gust dels qui detenen el poder, capficats com estan pel seu prestigi i el futur del país a què aspiren. Com adverteix Muntaner a l'Escrivà, una consideració que també es pot llegir en clau actual: «Necessitem el futur, necessitem el futur de tanta por que ens fa el present i tan malparat com tenim el passat» (SERÉS 2008: 38).

És un bon exemple de les manipulacions del poder el tracte que reben els almogàvers, que passen de ser herois a convertir-se en indesitjables. L'Escrivà avisa Muntaner que les autoritats volen fer desaparèixer els almogàvers de la història, perquè, retornats de l'Orient, s'han dedicat a fer les maleses que cometien a Grècia (robatoris, assassinats, violacions, etc.); per treure'ls de circulació, els envien a lluitar contra els sarraïns i a morir en acte de servei: «Al nou llibre diran que van ser herois de Grècia i també contra els sarraïns», assegurant-los així un «futur gloriós» (SERÉS 2008: 66-67). El mateix Muntaner, que havia gaudit del favor reial en el passat, s'enfronta en el present a un poder que el convida a mentir sobre les expedicions catalanes a la Mediterrània, tan mitificades, com reconeix a la seva filla Caterina:

Expedicions... anar a una altra terra és anar a matar o anar a morir, res més. Les sabessis, les matances que hem fet amb la innocència amb què maten els animals... Ha estat una estossinada, filla, les victòries es compten per centenars de morts, les derrotes per milers, i tantes vegades que no sabies si guanyaves o perdies... (SERÉS 2008: 103)

*Llull* parteix de la *Vita coetanea* com a font d'inspiració. Després de ser alliberat del captiveri tunisià, el beat mallorquí ha de reprendre de nou la seva «missió» d'apostolat cristià. Lluny de qualsevol mitificació i amb un punt d'hipèrbole caricaturesca, Serés presenta un Llull sota els efectes de l'ofuscació de la crida divina, insistent, imperativa i inexorable, que només ell sent, i amb la dèria de fer el que calgui per atènyer l'objectiu de convertir els infidels al cristianisme. En l'accidentat viatge de tornada, Llull estarà acompanyat dels seus deixebles, que rivalitzen entre ells com voltors per quedar-se amb el seu llegat,

especialment la *Disputatio Raymundi Christiani et Hamar Saraceni*, i que no entenen el sentit de la «missió».

Aliè a tot el que passa al seu voltant i incapaç d'experimentar empatia envers els qui pateixen, l'únic moment de lucidesa que té és quan desmenteix la versió llegendària que transmeten els deixebles de la seva capacitat evangelitzadora en terra d'infidels. Absolutament fanatitzat, Llull arriba a cometre crims en nom de la fe i d'un déu despietat que l'emmena pel camí del pedregar. Després d'un naufragi tràgic, provocat per una tempesta furibunda, la seva obstinació entotsolada causa la mort dels qui l'han rescatat del presidi i fins dels seus deixebles, llevat d'Anicet, el més ingenu. Quan impensadament fa cap a Pisa, s'adreça de manera patètica a Déu per lamentar que el tracti com un titella:

Per què us burleu així de mi? Per què rieu del meu amor? Per què de les meves flaqüeses? No us he dedicat la meua vida? No ho he fet tot, per Vós? Estimar, matar, viatjar, escriure i pregar dia i nit, passar gana i presó, quedar-me sol, embogir... Ara moll, amb aquests parracs, humiliat una vegada i una altra. Escric els vostres llibres, viatjo als llocs on Vós encara no hi sou, passo gana i set, fred i presó, dolor i malvestats, de tota la roba només em queden parracs. Això sóc? Un parrac? M'heu manat anar a Bugia, m'heu dit que hi tornés i ara em porteu aquí... Per què us rieu de mi? Per què em feu anar com un titella? Per què crec en Vós? Això som els que creiem en Vós, titelles? [...] I ara, què en faré, de tot això que he escrit, torno on era abans de marxar, no sé si sou qui dieu ser, no sé si sou dins o fora de mi o si només sou una facècia que em fa anar com una baldufa amunt i avall. (SERÉS 2008: 188)

L'*Espill* és el punt de partida de *Roig*. La mirada de la dona n'esdevé l'eix temàtic central. De la mateixa manera que l'obra de Roig projecta una visió complexa de la dona, també els debats de l'època poden tenir des del present una lectura en clau actual. El Roig seresià és assetjat pels poders eclesiàstics i per la voracitat patrimonial del seu fill Honorat, amb la complicitat de les filles Violant, Joana i Leonor, de manera que es veu obligat a deixar la casa de València, en plena epidèmia de pesta, perquè se l'acusa de conviure amb bruixes i prostitutes. Violant, la filla petita, hipòcrita com ella sola, s'exclama del suposat canvi del seu pare, que és objecte de les maledicències de la ciutat:

Abans era el metge de la reina i ara ni tan sols sap guardar-se de fetilles i putes. Què fa, ara? Escriure contra aquest i contra aquell, fer comèdia, fer riure empestats, borratxos i captaires... Som la riota de tot València. La ciutat empudegada i ell tot el dia que escriu de donotes i llits i alcoves. Quina vergonya s'ha abatut sobre aquesta casa. (SERÉS 2008: 202)

Com a part del pla ordit, amb què enganya fins i tot les seves còmplices, Honorat —un fanàtic de la religió— allunya el seu pare de València, fa detenir Camància —la fetillera— i Llir —l'amant—, acusa- des de bruixeria per la Inquisició, reclou les seves germanes Violant i Joana en un convent i es queda amb el patrimoni familiar. Derrotat, Roig confessa al seu fill que la realitat és molt diferent de com la veuen, que les dones de què acusen de bruixeria i prostitució entraren a casa per tenir cura de la seva muller malalta, i que, com a metge, no va poder salvar-la, com tampoc no pot fer res contra la pesta que assola la ciutat. Li retreu també que es deixi fascinar per les sirenes del poder, que ignori el valor social del riure i que no estimi les dones com ell les ha estimades. Es desmenteix o es qüestiona, així, algunes interpretacions de l'*Espill* que acusen l'autor de misogínia:

ROIG: No ho entendries mai, això, com és que la gent escriu per fer riure quan se li ha mort algú, com és que la gent ve a riure travessant carrers empestats, tu, ara tens càrrecs... Ets tu, qui no te les estimes, les dones... (SERÉS 2008: 276)

Totes tres obres tenen una estructura clàssica, en tres actes, en què el temps avança linealment en una seqüència convencional de plantejament, nus i desenllaç. Molt deutora de la narrativa, algunes de les acotacions s'escapen de la parquedat que caracteritza l'escriptura teatral o cerquen amb ironia la complicitat del lector. L'acció de les tres peces —sobretot de *Llull*, situada a alta mar— és molt moguda i obliga a plantejar-se imaginatives solucions d'escenificació. També cal remarcar les escenes d'alt voltatge humorístic com la del final de l'acte segon de *Roig*, que sembla inspirada en Josep Robrenyo. Un altre tret destacable és la caracterització dels personatges secundaris que complementen els principals. A *Muntaner*, Macarnau, criat del cro-

nista, té una forta alenada shakespeariana; a *Llull*, Bernat Picany, el capità del vaixell, diu les veritats com a punys i es troba als antípodes de la intransigència i la doble vara de mesurar del beat; a *Roig*, les dues dones —Camància i Llir— remetent a un món dionisiac que contrasta poderosament amb el fanatisme del fill i la desolació que crea la pesta a la ciutat de València.

## 2.2. No som res o la fira de vanitats de la classe mitjana

*No som res*, escrita per encàrrec de dos dels exmembres del Teatre de Guerrilla (Rafael Faixedas i Carles Xuriguera) i estrenada al Teatre d'Hostalric l'11 de juny de 2010, és una comèdia hilarant que duu com a subtítol «Viatge a un enterro, en un sol acte». Dos cosins d'una quarantena d'anys, Max i Mon, s'han quedat penjats en una carretera, un dia de calor intensa, a causa de l'avaria del cotxe, quan tot just es disposaven a assistir al sepeli del seu avi. Max és un urbanita pagat de si mateix que es creu molt llest i que menysprea la vida a pagès. Mon, en canvi, indolent i despreocupat —com el personatge Costanza de la sèrie estatunidenca *Seinfeld* (1989-1998), esmentat en les acotacions—, és tingut pel beneit i el desastre de la família, però no deixa d'estar al cas de tot i viu tranquil·lament en un poble sense gairebé ni treballar.

Carregats d'una corona de flors, durant el trajecte que fan caminant fins al cementiri d'urnes funeràries —al mig d'una clariana del bosc— on han enterrat l'avi, Max i Mon tindran temps per esbatussar-se com el gat i el gos, passar revista als drapets bruts, les interioritats i la mauleria d'una família «amb l'ADN més defectuós de tot Catalunya» (SERÉS 2010: 10), i també deixar ben retratat l'avi mort, tot un caràcter, que feia el que volia i deia el que li passava pel cap (un «putero, borratxo i gandul», en paraules de Mon [SERÉS 2010: 12]). No en surten gaire ben parats tampoc els respectius progenitors dels dos protagonistes, amb acusacions creuades de mala gestió, apropiació indeguda i relacions adúlteres.

A mig camí entre els personatges beckettians i la típica parella de pallassos, el llest i l'excèntric, Max i Mon constaten, entre bromes i

veres, el tòpic literari del «vanitas, vanitatum, et omnia vanitas», ja insinuat en el títol, «No som res», repetit com un leitmotiv per tots dos. Entremig de les seves converses sobre la peculiaritat de la família, s'escolen de tant en tant reflexions existencials sobre la vida i la mort, o sobre la felicitat, com cap al final de la peça:

MAX: Ets feliç, tu, sol?

MON: No t'ho sabria dir. Em sembla que com tothom que conec. Em sembla que els desastres van i venen sense mirar si ets amb algú o no. Al final, et mors sol. Encara que t'acompanyin, no t'acompanya ningú. Tothom s'ho passa sol.

MAX: Home, tenir algú al costat fa més passadora la pena.

MON: Perquè emmerdes l'altre, però la pena és la mateixa. Potser la reparteixes, però, són faves comptades. No ho sé, si soc feliç o no. Mira l'avi, ho va ser? Qui ho pot dir? Qui ho pot saber, això?

MAX: Demanant-ho...

MON: Bah, la gent menteix. Mentim tots, sobre això. (SERÉS 2010: 26)

Més enllà de l'anècdota còmica, hi ha si més no quatre aspectes que cal ressaltar d'aquesta comèdia, tocada de moments surrealistes, perquè apunten gairebé imperceptiblement, sota la capa d'humor, a la visió crítica seresiana. En primer lloc, la imatge desfigurada que, des de la perspectiva urbana, es té de la vida rural (Mon ironitza sobre els prejudicis amb què els urbanites, com Max, valoren la vida a pagès). En segon lloc, la constatació de la crisi econòmica, que afecta tothom, llevat dels qui són «fills d'algú» o «fills de puta» (SERÉS 2010: 15) i que ha deixat sense recursos la família, tot i que la mala gestió que l'avi feu del patrimoni familiar ho hagi agreujat. En tercer lloc, la visió fictícia que TV3 ofereix de la Catalunya real amb programes com *Catalunya des de l'aire* (1999) que volen «fer passar bou per bèstia grossa», un miratge idíl·lic del país, «entre Suïssa i el Carib», que no admet el contrast amb la realitat (SERÉS 2010: 19). I, finalment, la doble moral de la classe mitjana que, com afirma Mon, apadrina arbres, però reclou els avis en residències (SERÉS 2010: 27).

### 2.3. Sr. Samariu, Sr. Gotarde, Sr. Gotarde, Sr. Samariu o les contradiccions de la classe mitjana

Molt més absurdista és la comèdia *Sr. Samariu, Sr. Gotarde, Sr. Gotarde, Sr. Samariu* (2011), també escrita per al tàndem Faixedas i Xuriguera. En aquest cas, els protagonistes són el Sr. Gotarde, propietari de l'empresa familiar Successors de Gotarde, i el Sr. Samariu, un dels comptables més antics de la fàbrica. El primer rellevà el seu progenitor com a cap de l'empresa, mentre que el segon hi entrà a treballar de jove, seguint els passos del seu pare. Com indica la «Presentació» inicial, tots dos discuteixen per tot i basen el vincle laboral en la «dependència en la discrepància»; nascuts el mateix any, han portat vides completament diferents, condicionades per l'adscripció social: «col·legis privats, col·legis públics; Mercedes, Vespa; esquí a Baquèira, sucre a Andorra...» (SERÉS 2011: 1). El Sr. Gotarde es recrea en la seva condició de superior, però el Sr. Samariu li retreu que, en el negoci, no estigui a l'altura del seu predecessor.

Tots dos protagonistes emblematicitzen, d'alguna manera, els marges elàstics d'una classe mitjana catalana contradictòria i amorfa ideològicament (tant pot ser d'esquerres com de dretes), i també laxa en termes ètics i sociològics, atès que fonamenta el pensament i les decisions en «els avantatges i els prejudicis personals que els provoquen els governs, les institucions, el sindicat o simplement les persones que tenen a la vora» (SERÉS 2011: 2). No els guia res més, en definitiva, que els seus interessos individuals. Malgrat ser un incompetent, el Sr. Samariu manté l'aparença d'una professionalitat impecable, mentre que el Sr. Gotarde desfalca l'empresa familiar en benefici propi. L'un i l'altre es fan imprescindibles tàcitament per tal que els comptes puguin quadrar, encara que sigui a costa de presentar balanços fraudulents.

Estructurada en quatre actes, el primer té lloc en les oficines de la fàbrica vella on els dos protagonistes fan veure que treballen: el Sr. Gotarde en una taula més elevada per simbolitzar el poder que exerceix sobre el Sr. Samariu. Tot i els cants de sirena a la dignitat del treball, l'un i l'altre viuen de renda dels pares respectius, que havien pujat el negoci, i jornada rere jornada perpetren el simulacre de treballar. De manera gradual, tots dos passen d'un diàleg més o menys ra-

cional fins a un de completament il·lògic, acompanyat d'una absurda coreografia d'arxivadors i caixes on se suposa que es guarda la documentació del negoci. L'un s'escuda en la «responsabilitat empresarial» per exercir d'amo sense no fer ni brot, mentre que l'altre reclama una relació d'«igualtat» per justificar la seva incompetència. La discussió puja de to, es diuen el que pensen cadascú de l'altre, fins que el Sr. Samariu transgredeix la línia vermella i usurpa el paper d'amo. Mútuament ofesos pel tracte que s'han dispensat, el Sr. Gotarde, en un rampell, compleix l'amenaça d'acomiar-lo, però el Sr. Samariu resol anar-se'n pel seu compte.

En l'acte segon, l'espai escènic està partit en dues meitats, de manera que en un costat té lloc l'entrevista que fa el Sr. Samariu en una empresa en què busca feina, mentre que, a continuació, en l'altre costat el Sr. Gotarde manté una entrevista amb un possible candidat a comptable de la fàbrica. En tots dos casos, es tracta de monòlegs amb aparença de diàleg: només sabem què diu cadascun, però desconeixem què responen els interlocutors. El Sr. Samariu fracassa en la seva entrevista perquè ofereix una imatge de les seves capacitats professionals tan allunyada de la realitat que desperta les sospites de l'entrevistador. Al seu torn, el Sr. Gotarde rebutja el candidat perquè té un perfil massa alt per a una empresa com la seva en què «de vegades dos i dos no fan quatre» (SERÉS 2011: 23). Abans de descartar-lo, li revela la fallàcia que sosté el negoci de què és propietari:

En una empresa les coses no funcionen exactament igual que a les assignatures de la universitat. Miri, de vegades, cal fer quadrar els números perquè hi ha... No sé com explicar-me... Diguem-ne... Desviacions, això, desviacions. No sé si m'entén... No, no m'entén. Molt bé, molt rebé, molt bé, molt rebé...

A veure... Miri, de vegades cal dir que l'empresa no va bé, ja sap com són aquestes coses... De vegades s'ha de dir, encara que no sigui veritat..., pot passar que algú et vulgui pagar en diner B. No, no li estic dient el que li estic dient, vull que m'entengui bé... Iep, negre no, eh, negre no, diner B. No, no, miri, diner B és com diner negre, però més net, com si diguéssim. Tot això només ho dic per dir, a Gotarde tot està ben comptat, veiéu quins arxius tenim! La millor manera de saber què hi ha i què no hi ha és que tot sigui al seu lloc... (SERÉS 2011: 23)



Al tercer acte s'accentua l'humor absurd a la manera de Ionesco: es produeix el retrobament entre el Sr. Gotarde i el Sr. Samariu en una entrevista de treball a les oficines de Successors de Gotarde, en què tots dos fan veure com si no es coneguessin ni hagués passat res abans. A despit de les prevencions inicials, tots dos arriben a la conclusió, entre sobreentesos i simulacions, que es necessiten mútuament, per tal com la seva relació es fonamenta en l'equilibri dels enganys compartits: el Sr. Gotarde aparenta ser un empresari d'upa; el Sr. Samariu, un comptable competent; en realitat, són tot el contrari. El primer addueix que tots, ell i els treballadors, estan en «el mateix vaixell», tot remant «en la mateixa direcció», i que, en una societat oberta, tothom pot ascendir de categoria (SERÉS 2011: 29). El segon recull el quant i li reclama que, si és així, pugui posar unes alces a la seva taula de treball.

En el darrer acte, tot torna a la «normal anormalitat de cada dia» (SERÉS 2011: 32), en què tot es manté, com en el conjunt del país, en la més gran atonia: «No s'acalora ningú en aquest país, tothom ho cremaria tot —afirma cínicament el Sr. Samariu—, però si els dones un misto s'escagarrinen i no saben què fer-ne, se'ls consumeix als dits fins que es cremen» (SERÉS 2011: 33). En un gest ben simbòlic, a instàncies del Sr. Samariu, el Sr. Gotarde accedeix a pujar la taula del seu subordinat uns quants centímetres, però acte seguit eleva la seva un pam més. Cadascú torna a ocupar el seu lloc i les seves atribucions. Al cap i a la fi, tant el Sr. Gotarde com el Sr. Samariu són caricatures sarcàstiques: el primer d'un empresariat que canta les virtuts del treball, mentre s'omple les butxaques de manera corrupta i gratant-se la panxa; el segon d'unes classes mitjanes que, darrere de determinades reivindicacions socials, encobreixen el delit de no fer res i d'emular l'amo. Com indica el títol de l'obra, l'ordre dels factors no altera, doncs, el producte.

#### 2.4. Passatgers o la insensibilitat de la classe mitjana

*Passatgers* (2015), inclosa en un volum col·lectiu intítulat *Carroussel*, parteix d'un encàrrec per a un projecte escènic que s'estrenà al Festival Grec de Barcelona del 2015. Cadascun dels escriptors que hi

participaven —més narradors que dramaturgs— s'avingueren a escriure una peça breu, l'acció de la qual tingués lloc dins d'un cotxe que giraria en cercle —juntament amb quatre cotxes més— en una mena de cavallets de fira (SIMÓ 2015: 12). En la seva contribució, que ben bé podria ser un capítol de *Mossegar la poma* (2012), Serés proposa el diàleg entre un Conductor i una Noia, amb l'assistència muda dels vuit passatgers —és a dir, els espectadors— del monovolum. El Conductor, taxista acreditat d'una seixantena d'anys, dedica jornades extenuants a la seva feina. La noia, de vint anys i escaig, fa malabars, renta vidres i ven bagatelles als cotxes que s'aturen davant dels semàfors.

Estereotip de l'home masclista, de vella escola, i d'una classe treballadora sobreexplotada i cremada, el Conductor entona un discurs demagògic que acaba fent pagar a la noia els plats trencats de la seva situació: no tan sols el malestar, sinó també tots els problemes de la crisi econòmica i la precarietat laboral que afecten els treballadors. Al seu torn, la Noia justifica que es dediqui a fer el que fa perquè necessita diners i retreu als passatgers del cotxe la seva impassibilitat (SERÉS 2015: 104). Tots dos interpel·len provocativament la consciència del públic, als quals reproven la seva còmoda passivitat, que no els obliga a res i els permet mirar cap a una altra banda, davant de la precarietat de les classes treballadores. El gir final —el Conductor proposa a la Noia diners a canvi de sexe— també té la intenció de posar a prova, de manera càustica, la sensibilitat dels espectadors enfront dels problemes que denuncien:

CONDUCTOR: Va, deixa't estar de jocs. Quant?

NOIA: Ho veuen... Tot és més fàcil que no sembla.

CONDUCTOR: (*Amb paciència*) Quant, t'he dit?

NOIA: El mateix que totes, aquí. Cinquanta. (*Mira per la finestra, asse-nyala els passatgers.*) Però avui vas ple.

CONDUCTOR: Ara els faig baixar.

NOIA: Si paguen es poden quedar a mirar. Si volen veure-ho tot fins al final, a mi no em fa res.

CONDUCTOR: Els faria vergonya... Saben que han pujat aquí, però no més volen veure teatre. A més, no compto que paguin, ja veus que no t'han donat gaire res.

NOIA: Potser els fa cosa mirar com ho fem. Fins ara no els ha fet res que em rebaixés amb les bitlles, amb el sabó o amb els Kleenex. Els fa cosa? No ho han fet mai, això? No han mirat mai?

(*El conductor també se'ls queda mirant.*)

CONDUCTOR: Deixa'ls estar, que ells ja han pagat el viatge. Quedem en cinquanta. (SERÉS 2015: 107)

### 3. COROLLARI

En el paratext fictici a *Contes russos*, Francesc Serés (2009: 17) especifica la gènesi del volum, la justificació i la valoració de les característiques de la pretesa tria en uns termes que, si, d'una banda, hi substituïm «Rússia» per «Catalunya» i «contes» per «peces teatrals» i, de l'altra, hi projectem el marc de la dramaturgia catalana contemporània, brinden una visió aproximada de la seva obra dramàtica:

Els contes parlen de Rússia des de Rússia, lluny dels corrents que intenten fer desaparèixer el lloc en el no-lloc o diluir el jo i el nosaltres en les societats líquides. Són contes físics, concrets, els personatges no tenen ni les angoixes existencials franceses, ni la ironia servil, ni el postmodernisme ubic que dilueix formes i identitats... Els contes que hem escollit parteixen d'una realitat que no té res a veure amb les distàncies que imposa la metaliteratura ni cap dels artefactes que han anat fent la viu-viu a aquesta banda del Mur i del segle passat. Argument, personatges que interactuen i pensen, i escenari, com en els contes de Maupassant, Tkhèkhov o Salinger. (SERÉS 2009: 17)

Efectivament, en termes generals, la dramaturgia de Serés tracta de temàtiques i exposa conflictes vinculats a una realitat concreta, la catalana, des d'una òptica crítica; els espais i els temps de les històries també tenen una consistència material que no costa gaire de reconèixer; els seus personatges són de carn i ossos, identificables, responen en alguns aspectes a les psicopatologies contemporànies i no es perden en abstraccions ni relativismes. *Caure amunt* és una trilogia ex-

cepcional en el panorama dramàtic català contemporani, tant per la temàtica com per la forma, i té l'encert de centrar-se en tres figures crucials de la literatura medieval i en els debats que generaren en el seu temps i que es mantenen vigents en l'actualitat. Des d'una perspectiva còmica, satírica i, de vegades, sarcàstica, *No som res*; *Sr. Samariu*, *Sr. Gotarde*, *Sr. Gotarde*, *Sr. Samariu* i *Passatgers* aborden realitats molt properes de la societat catalana recent, relatives sobretot a les vanitats, les contradiccions i les insensibilitats de les classes mitjanes.

No obstant això, cal tenir en compte dos condicionants que determinen, de manera significativa, la dedicació de Serés al gènere teatral. El primer: llevat de *Caure amunt*, totes les altres obres són fruit d'un encàrrec, en què, com hem vist, calia cenyir-se a uns requisits previs: *No som res* i *Sr. Samariu*, *Sr. Gotarde*, *Sr. Gotarde*, *Sr. Samariu* estaven destinades al tàndem còmic Faixedas i Xuriguera; *Passatgers* s'inscrivien en un projecte concret estrenat al festival Grec. El segon: tret de les estrenes de *No som res* i de *Passatgers*, la resta de l'obra dramàtica de Serés es manté inèdita en els escenaris —i les dues escrites per a Faixedas i Xuriguera encara no s'han publicat. No sabem quina serà la continuïtat que tindrà el teatre de Serés en el futur, però sí que podem aventurar que, faci el que faci, les primeres provatures en són un bon antecedent i estan en plena sintonia amb el seu projecte narratiu, amb el qual, com hem vist, manté moltes afinitats. Oimés, a la dramaturgia catalana, estèticament i ideològicament més aviat timorata, li aniria molt bé comptar amb una veu tan potent com la seva.

## BIBLIOGRAFIA

- BUSSÉ (2008): Xènia Bussé, «Francesc Serés, la força de l'escriptura», *Serra d'Or*, núm. 585, ps. 35-37.
- SERÉS (2003): Francesc Serés, *De fems i de marbres [Els ventres de la terra, L'arbre sense tronc i Una llengua de plom]*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2006): Francesc Serés, *La força de la gravetat*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2007): Francesc Serés, *La matèria primera*, Barcelona: Empúries.
- SERÉS (2008): Francesc Serés, *Caure amunt. Muntaner, Llull, Roig*, Barcelona: Quaderns Crema.

- SERÉS (2009): Francesc Serés, *Contes russos*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2010): Francesc Serés, *No som res*, inèdita.
- SERÉS (2011): Francesc Serés, *Sr. Samariu, Sr. Gotarde, Sr. Gotarde, Sr. Samariu*, inèdita.
- SERÉS (2012): Francesc Serés, *Mossegar la poma*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2014): Francesc Serés, *La pell de la frontera*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2015): Francesc Serés, *Passatgers*, dins *Carroussel*, de Josep Maria Fonnalleras, Imma Monsó, Marta Rojals, Francesc Serés i Màrius Serra, Carcaixent: Sembra Llibres, ps. 89-107.
- SERÉS (2020): Francesc Serés, *La casa de foc*, Barcelona: Proa.
- SERÉS (2022): Francesc Serés, *La mentida més bonica*, Barcelona: Proa.
- SIMÓ (2015): Ramon Simó, «Pròleg», dins *Carroussel*, de Josep Maria Fonnalleras, Imma Monsó, Marta Rojals, Francesc Serés i Màrius Serra, Carcaixent: Sembra Llibres, ps. 9-15.



DE RÚSSIA AL BAIX CINCA: SERÉS TRADUÏT  
PEP SANZ DATZIRA  
*Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània,  
Universitat Autònoma de Barcelona*

1. INTRODUCCIÓ

A l'hora de començar a pensar en les traduccions de l'obra de Francesc Serés, de seguida ve a la memòria un seu llibre, *Contes russos*, que es construeix, com és sabut, a partir d'una ficció fonamentada en la traducció. Som davant, en aquesta obra, d'una traducció fictícia, obra d'una traductora fictícia que pretesament ha portat al català uns contes escrits per autors igualment inexistents. El joc d'aquest entramat s'estableix en els paratextos del llibre. Recordem-ho: només obrir-lo, trobem tres citacions d'uns autors que ni la recerca més obstinada fa possible de conèixer. Tot seguit, trobem el «Prefaci» signat per Anastàssia Maxímovna, la presumpta traductora de l'obra, i a continuació, «Algunes notes sobre l'antologia», que signa Francesc Serés. Aquestes notes s'obren amb una anècdota gastronòmico-lingüística, que bé paga la pena de recordar, atès que parlem de traduccions. L'esforçat antòleg que signa el text explica que en una estada en un hotel de Minsk va veure's confrontat a la tenacitat d'un cambrer que li servia, indefectiblement, una truita per esmorzar sense ell haver-la demanada. Després d'intents repetits, l'antòleg Serés esbrina que la dissonància entre el que ell demana i el que li serveixen s'explica per una errada a la carta del restaurant, que dona una equivalència errònia en la traducció dels plats, i això fa que el cambrer, impertèrrit, li serveix cada dia una truita en rus, mentre que ell demana, tenaç, *ham* en anglès. Tots dos tenen raó, i tots dos s'equivoquen.

Aquesta desavinença serveix l'autor per explicar com va gestar-se l'antologia de contes que publica gràcies a la complicitat amb la traductora Maxímovna, de qui manlleva l'asseveració que tot es pot traduir, «fins i tot la llengua, fins i tot la literatura» (SERÉS 2009a: 14).

Prenent-li la paraula, mirarem de fer un breu recorregut per les traduccions de les obres de Francesc Serés que hi ha disponibles a dia d'avui, per tal d'esbossar-ne alguns aspectes que afecten, més que no pas qüestions lingüístiques —a les pàgines que segueixen no hi ha, doncs, cap anàlisi traductològica de les obres—, alguns elements relacionats amb la recepció dels títols i la construcció general del corpus literari de l'autor.

## 2. LA LITERATURA CATALANA TRADUÏDA

Abans, però, apuntarem algunes qüestions relatives a la traducció de la literatura catalana amb l'objectiu de veure, des d'una perspectiva més àmplia, les dinàmiques en les quals s'insereixen les traduccions de títols de Serés. En alguns estudis de referència (ARENAS i ŠKRABEC 2006; ŠKRABEC i VILA-VIDAL 2019) que han mirat de dibuixar quin és el panorama, les tendències majoritàries i les problemàtiques a què s'enfronten els autors en català a l'hora de ser traduïts, hi ha, sobretot, dues variables que es tenen en compte perquè resulten fonamentals, sobretot des d'una perspectiva quantitativa: el gènere literari de les obres i, és clar, les llengües meta a les quals s'exporten, amb una atenció especial a l'existència o no de versions en dos idiomes considerats de referència: l'espanyol i l'anglès, perquè poden, potencialment, actuar com a llengües pont per tal de fer arribar una obra en català a literatures i cultures diverses. Així mateix, l'estudi d'Arenas i Škrabec també assenyalava, amb una certa perspectiva històrica, el gruix quantitativament molt més significatiu de traduccions d'autors actuals que no pas de noms considerats clàssics, especialment si ens fixem en obres traslladades al castellà, de les quals el 77% corresponen a autors vius (l'estudi és de 2006):

Only part of the Catalan literary legacy is represented in Spanish translations. Translations of classic works are rather thin on the ground, while contemporary classics represent 23% of translations into Spanish. This means that the majority of translations into Spanish are of works of living authors (77%). (ARENAS & ŠKRABEC 2006: 76)



Quant a la qüestió del gènere —i deixant de banda les incursions en la literatura dramàtica— és evident que la major part del corpus literari de Serés correspon a la narrativa, en una feliç varietat de graus de ficcionalitat i d'intencionalitat. Pel que fa al moment històric i al gènere literari, doncs, la literatura de Serés se situa a la fracció privilegiada de la potencial traductibilitat, ja que entre les obres catalanes que es tradueixen, deixant de banda la literatura infantil i juvenil —que encapçala numèricament el rànquing—, la narrativa és el gènere que en surt més beneficiat. Pel que fa al segon element que apuntàvem (l'existència o no de versions en espanyol o en anglès), val a dir que les primeres obres de Serés traduïdes ho van ser al castellà: els tres títols de la trilogia *De fems i de marbres*, publicats entre 2004 i 2005. Més endavant ens hi aturarem. Cal que avancem, però, que en el cas de les obres de la trilogia, les versions en castellà són les úniques a altres llengües. Així doncs, en el cas d'aquests títols, també es confirma la tendència general que apunten els estudis d'Arenas i Škrabec (2006) i Škrabec i Vila-Vidal (2019), el castellà, aquí, no fa de llengua pont:

The two literary systems work independently, and getting into the Spanish scene does not necessarily guarantee an international projection. The same is true of the reverse situation: a work may be translated into foreign languages, but have little or no resonance in the other languages of Spain. [...] In contrast to what would seem logical, Spanish, a majority language, does not work as a bridging language to access other literatures via translation. Being translated into Spanish does not even mean that a Catalan work will be received into the literary system of the Spanish language, and still less would it serve to launch a literary work onto the international scene. (ARENAS & ŠKRABEC 2006: 76).

Així doncs, els primers títols publicats per Serés són autotraduïts al castellà, i no compten, de moment, amb versions en cap altra llengua. L'obra cronològicament posterior, *La força de la gravetat* (2006), ha estat, també, autotraduïda al castellà, i traduïda al francès i a l'italià, en tots dos casos el 2011. *La matèria primera* (2007) compta novament amb una autotraducció al castellà, i *Contes russos* (2009) és traduït, a més del castellà (2011), al francès (2012) i a l'anglès (2013). Fi-

nalment, *La pell de la frontera* (2014) apareix el 2015 en castellà, en una versió que signa Nicole d'Amonville, i a l'àrab, gràcies a la traducció d'Abdelsalam Basha. A banda de les traduccions de llibres sencers, hi ha, també, versions d'alguns contes i narracions en revistes i antologies en anglès, alemany, basc, hongarès i serbi que deixarem al marge en la nostra aproximació, perquè comporten una difusió diferent de la que tenen els volums sencers.

### 3. AUTOTRADUCCIÓ: UNA REESCRITURA ESPECTRAL

L'exhaustiu estudi que citàvem més amunt identifica de manera preclara el castellà com a primera llengua de traducció de la literatura catalana. A més d'alguns treballs panoràmics de Montserrat Bacardí (2007, 2010, 2015), darrerament s'han dut a terme algunes iniciatives acadèmiques entre les quals sobresurten les publicacions del grup de recerca TRILCAT (Gibert 2007, Gallén 2018) de la Universitat Pompeu Fabra. Més recentment, a *Quaderns. Revista de traducció* (AA. DD. 2023), s'ha publicat un dossier monogràfic centrat en les traduccions entre català i castellà durant la segona meitat de segle xx i les primeres dècades del XXI. Aquestes aproximacions relatives al terreny de la literatura catalana de seguida menen a una problemàtica específica, que ha estat objecte, igualment, de diversos estudis: l'autotraducció com a pràctica literària. Vegeu, en relació amb això, especialment els estudis de Josep Miquel Ramis (2013, 2014, 2017), així com un treball de Francesc Parcerisas (2007), que apunta, molt encertadament, una constatació inapel·lable: l'existència d'autotraduccions entre el català i el castellà és, pràcticament sempre, unidireccional. És a dir, té el català com a llengua d'origen i el castellà com a llengua meta —deixant de banda, aquí, l'*autotraducció simultània* amb què s'identifiquen alguns autors (RAMIS 2018: 74). Aquesta unidireccionalitat és la mateixa que es produeix, com recorda Parcerisas, entre el gallec i el castellà (cas de Manuel Rivas); el basc i el castellà (cas de Bernardo Atxaga), o entre l'asturià i el castellà (cas de Xuan Bello). Per tant, la relació que exemplifica pel que fa a les parelles de llengües que hi intervenen és, indefectiblement, asimètrica. Pel que fa a l'escriptor que

ens ocupa, les autotraduccions que ha dut a terme Serés han estat objecte, també, d'algunes indagacions. A més d'un text introductor (RION 2013) que es refereix a les primeres autotraduccions al castellà, l'activitat de Serés serveix Ramis (2018: 85) per exemplificar un model de pràctica autotraductora que implica, també, la revisió i la reescriptura de l'original en català. Quant a la trilogia *De fems i de marbres*, Maria Dasca (2023) ha estudiat detingudament la variació textual en l'autotraducció i en la reescriptura dels originals en català, que l'autor va revisar a l'hora de publicar-los en un sol volum, el 2003, a l'editorial Quaderns Crema.

Tot seguit ens fixarem en la informació editorial dels títols publicats en castellà, per veure com es presenta la naturalesa lingüística de cada obra. Tant els tres volums que formen la trilogia *De fems i de marbres*, com *La fuerza de la gravedad* han estat publicats per Alpha Decay, a la seva col·lecció «Alfanhuí». En aquests volums, com és habitual, el nom de l'autor figura a la coberta i a la portada, i si fem cas de la informació que s'hi inclou, no veiem en cap cas que es tracti d'una traducció. Per tenir aquesta dada, cal remetre's a l'última pàgina del volum, que inclou tota la informació editorial de l'edició. Aquí els tres llibres presenten criteris diferents a l'hora de comunicar qui són, i en qualitat de què signen, les persones que han intervingut en l'obra. En el primer títol publicat, *El vientre de la tierra* (primera edició, febrer de 2004) no hi llegim, de fet, que es tracti d'una traducció: no s'hi esmenta ni el títol original, ni cap traductor. S'hi fan constar, amb nom i cognom, els responsables de la revisió de les primeres i segones proves, però no pas cap traductor, tot i que, paradoxalment, a la mateixa pàgina de crèdits hi consta la nota que informa que «Este libro se publica con una ayuda a la traducción del Institut Ramon Llull». Així, hi ha intervingut una ajuda a la traducció, però no se'ns explica que hagi estat traduït. A *El árbol sin tronco*, publicat en aquest cas el novembre de 2004, la informació que consta a la coberta i a la portada coincideix amb la del primer títol, i a la pàgina de crèdits ja hi apareix, en aquest cas, una referència a l'autoria lingüística del llibre que es publica: «Versión al castellano del propio autor». Aquí, novament, s'hi fa constar l'ajuda a la traducció de l'Institut Ramon Llull de què ha gaudit l'obra. La mateixa informació, idèntica, es repeteix en el cas

de l'últim títol de la trilogia, *Una lengua de plomo*, publicat el 2005. El quart llibre de Serés editat en castellà és *La fuerza de la gravedad*, que va veure la llum, a la mateixa col·lecció d'Alpha Decay, el 2008. En aquest cas, ens trobem amb algunes innovacions respecte de la manera com es presenta la informació editorial del llibre: la coberta i la portada continuen sense fer constar que el títol és una traducció, i a la pàgina de crèdits hi llegim, en aquest cas: «Título original: *La fuerza de la gravedad*» i «© de la traducción: 2007 Francesc Serés Guillén». Aquí hi consta, novament, la concessió d'un ajut a la traducció de l'Institut Ramon Llull.

Val a dir que, dins la mateixa col·lecció, en els volums, per exemple, de Rachel Seiffert, podem veure de manera prou visible que la traducció és a càrrec de Beatriz Iglesias o d'Isabel Margelí, depenent del títol d'aquesta autora. El mateix succeeix quan consultem aquests volums a la web de l'editorial (<http://www.alphadecay.org/colecciones/alfanhui/>). I ens trobem amb la mateixa informació i la mateixa disposició textual pel que fa a dos volums de Saki (*Alicia en Westminster* i *Cuentos completos*) traduïts en aquesta col·lecció per Juan Gabriel López Guix. Per què, doncs, es pot preguntar el lector primmirat, la condició de literatura traduïda és més visible en uns títols que no pas en uns altres de la mateixa col·lecció editorial? Pel que fa a la resta de títols traduïts al castellà i publicats en altres editorials, tant *Materia prima* (Caballo de Troya, 2009) com *Cuentos rusos* (Mondadori, 2011) són, també, obres autotraduïdes. Per últim, *La piel de la frontera* (Acantilado, 2015) és l'únic títol en castellà no traduït per l'autor, sinó que signa la versió Nicole d'Amonville, i en l'edició es presenta aquesta informació segons els criteris habituals de l'editorial: a la coberta s'hi indica «Traducción de Nicole d'Amonville Alegría», i a la portada «Traducción del catalán de Nicole d'Amonville Alegría».

En tot cas, sembla que la tendència, després de la publicació del primer títol traduït al castellà, va ser d'informar en el llibre —encara que amb una discreció notable— que el títol en qüestió és la traducció d'una obra prèviament escrita en una altra llengua. Aquest procediment, tal com exemplifica Parcerisas (2007: 116), no és pas nou si repassem alguns títols d'autors en català, entre els quals posa els exemples de *Pasiones romanas* i *Las mujeres que hay en mi*, de Maria de la

Pau Janer, en què cap de les dues versions (la catalana i la castellana) no es presenten com a traduccions, ni inclouen cap informació en el llibre que així ho puguí fer pensar. El cas que ens ocupa és de tota una altra naturalesa, però al mateix temps, s'insereix, evidentment, en unes dinàmiques editorials que no són, de cap manera, alienes al tractament d'aquesta informació. Atenent-nos a la tipologia que proposa Ramis (2018), les versions de Serés corresponen al model d'autotraducció sistemàtica —perquè pràcticament totes les versions al castellà són obra de l'autor— i posterior —ja que les versions es fan un cop l'obra original s'ha acabat i, majoritàriament, ja s'ha publicat en català. Així mateix, com recull també Ramis, el model d'autotraducció de Serés respon a la categoria que Julio César Santoyo (2012: 214-215) i Rainer Grutman (2011) qualifiquen d'autotraducció vertical, «ja que té lloc entre dues llengües d'estatus diferents» (RAMIS 2018: 87). La llengua meta és, doncs, la d'un sistema literari amb una capacitat de difusió potencialment més gran que no pas la de la llengua d'origen, i la intenció de l'autotraductor és, per tant, arribar a un públic més ampli i, eventualment, reivindicar algun dels aspectes que apunta Parcerisas:

1. la qualité de ce que l'on écrit dans les langues minorisées; 2. la qualité de cette œuvre en particulier; 3. l'indéniable «fidélité» par rapport à l'original en raison de ma position de pouvoir en tant qu'autotraducteur, et 4. la qualité du système littéraire de l'original auquel ils devraient porter un plus grand intérêt, l'autotraducteur, bien que littérairement compétent dans les deux langues, n'ayant pas accepté de créer directement dans la langue majoritaire mais ayant conservé, au contraire, sa fidélité au système littéraire original. (PARCERISAS 2007: 116-117)

#### 4. SOBRE LA RECEPCIÓ

Les traduccions de títols de Serés han suscitat diverses mostres de recepció, que resseguim sobretot a partir d'alguns exemples extrets de publicacions periòdiques, tant de la premsa generalista com de capçaleres literàries. Pel que fa a les obres autotraduïdes, aquesta condició ha despertat, en alguna ocasió, l'interès de crítics o entrevistadors. Així, amb motiu de la publicació de *La fuerza de la gravedad* un pe-

riodista recorria al tòpic que relaciona traducció i traïció per indagar sobre l'experiència de Serés a l'hora de reescriure's en castellà:

*Traduce su propia obra. ¿Se auto traiciona?* Hay expresiones intraducibles, pero eso sucede siempre que se juega con un lenguaje rico, aunque con el catalán y el castellano la aproximación llega al 99 por ciento. Hasta ahora me siento cómodo haciéndolo yo mismo, porque perdería más tiempo corrigiendo la traducción de otro que si la hago yo. (SENAR 2010)

Més que no pas les consideracions de Serés sobre la pràctica traductora, sembla interessant, aquí, de destacar-ne l'explicació dels motius, que posen per davant d'altres consideracions l'argument de la fidelitat i un afany de pragmatisme a l'hora d'explicar el sentit d'aquesta decisió. Així mateix, en una entrevista prou diferent —feta en el context d'una tesi doctoral sobre autotraduccions en autors en diversos idiomes—, l'autor explicava el procés de reescriptura de manera més detallada, i hi introduïa, també, l'element de la revisió de l'original. En aquest cas, tot i l'aprofundiment en la qüestió de l'autotraducció, en l'entrevista hi apareixia una pregunta en certa manera recurrent als escriptors que s'autotradueixen: «¿Como fue el proceso de creación? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe? Escribo mis libros en catalán y después los traduzco. Para mis artículos en *El País* escribo directamente en español» (GENTES 2017: 556). Sembla que la idea que suscita aquesta possibilitat de traducció encaixa amb la categoria d'*autotraducció simultània* (RAMIS 2018: 74), de la qual Serés es desmarca, a diferència d'autors com Antoni Marí, Andreu Martín, Monika Zgustová, o Joan Margarit, tal com recull Ramis en l'estudi tot just citat. Pel que fa, encara, a les versions en castellà, la publicació de *Cuentos rusos* (2011) va propiciar un bon nombre de comentaris i ressenyes a la premsa, fet que fa pensar que ha estat el llibre amb una rebuda més entusiasta en la crítica espanyola. No és sobrer d'assenyalar, tampoc, que és l'únic llibre de l'autor —d'entre els títols que han estat traduïts— que crea unes històries i evoca uns contextos del tot allunyats de la realitat del país que ha mirat d'explicar en la resta d'obres i que

constitueix, indubtablement, el moll de l'os (la *matèria primera*) dels primers títols del seu projecte literari. En una ressenya publicada a propòsit de *Cuentos rusos*, si bé es destaca majoritàriament la qualitat intrínseca del llibre, l'autor no s'està, tampoc, d'encaminar la valoració cap a una apropiació cultural que l'autotraducció sembla justificar:

Francesc Serés, escritor verdaderamente bilingüe por nacimiento (hijo de Zaidín, pequeña población de Huesca, junto al territorio autónomo de Catalunya) y por vocación (sus libros los traduce él mismo al español), celebra en lo bueno y en lo malo la vida y la cultura rusa durante el último siglo, desde la perspectiva hispánica, o sea, desde el otro extremo de Europa [...]. Para dar fuste a sus propósitos, el autor construye una maquinaria precisa aunque ligera, un par de prólogos, uno de la supuesta traductora y antóloga rusa, espejo en el que se miran los relatos que vendrán a continuación, y otro del propio Serés, testimonio vital y entusiasta. Y no faltan las falsas biografías de los supuestos autores, un procedimiento ya bien arraigado en nuestras literaturas. (SATORRAS 2011)

Com veïem més amunt, *La força de la gravetat* és un dels títols que, a banda de la versió en castellà, té dues traduccions més: al francès i a l'italià. Pel que fa a la primera, la signa François-Michel Durazzo (*La force de gravité*, Éditions Fédérop 2011), un dels traductors actuals amb més trajectòria, que ha traduït del català al francès, a banda d'una bona mostra de poetes, títols com *Solitud*. En algunes mostres de la recepció que va propiciar aquesta traducció, es destaca tant el vincle de les narracions del recull amb indrets identificables del país, com la universalitat de les històries:

Dix-sept textes lents, denses, beaux, minutieux: l'auteur s'installe et installe ses personnages (et son lecteur) dans la durée, dans l'épaisseur charnelle, terrienne de la Catalogne de ces trente dernières années. Il nous donne tout, de ses personnages: leurs méandres intérieurs, leurs sentiments, leurs passions, leur entêtement, avec une sympathie, une empathie qui vont jusqu'à la communion avec eux. Tous pèsent leur poids de chair, de songe, de désirs, d'humanité, de puissante réalité concrète et spirituelle: tous sont profondément humains et «aimables», même s'ils sont monstrueux par certains aspects. (MARTIN 2014)

La relació de les històries amb el territori que les acull és, justament, un dels aspectes que desperten més d'interès en una entrevista feta a l'autor amb motiu d'aquesta traducció al francès:

*La Force de gravité décrit des parcours humains sur trente ans en Catalogne. Quelle a été votre démarche? Parler de l'effort comme sujet littéraire. L'effort des gens qui travaillent et vivent pour avoir une existence raisonnable. J'ai une place privilégiée: la Catalogne est une nation qui se développe avec des caractéristiques particulières et complexes. Près de ma maison, j'ai un résumé de l'Europe et du monde. Un résumé de l'humanité: mon voisin peut me raconter l'histoire de proximité, l'immigration. À partir de cela, je peux raconter l'histoire du monde avec des personnages catalans. (AUSSENAC 2012)*

Pel que fa a la traducció del mateix títol a l'italià, *La forza di gravità* va aparèixer el 2011 a l'editorial Gran Vía Edizioni, fundada inicialment per donar a conèixer la narrativa espanyola, però no exclusivament l'escrita en aquesta llengua, sinó també la d'autors en català, basc o gallec. Els objectius de l'editorial, com expliquen en el seu portal web, eren clars: «gran vía nasce nel gennaio del 2006 pensando a un lettore interessato al mondo che lo circonda e attento a una narrativa di alto ed elegante intrattenimento». En el moment de publicar-se *La forza di gravità* es va incloure a la col·lecció «m30», especialment dedicada, com explica també la pàgina web, als autors de «la Spagna plurale». Després d'alguns canvis en l'editorial, les col·leccions s'han reconfigurat, però seguim trobant al catàleg altres autors catalans, com Ferran Torrent i Jesús Moncada. En el resum que serveix de presentació del recull, es destaca notablement la presència d'un context ben precís en els textos que el componen: «In una Barcellona vacanziera e spensierata, nottambula e turistica, ci sono angoli (la Catalogna) spigolosi, irti, dove la “forza di gravità” è maggiore che in qualsiasi altro posto. E in questi spazi quasi dimenticati dal tempo la gente deve scendere a patti con la realtà per evitare di essere cannibalizzata da una società che si pulisce i denti con i propri figli».

En el cas de *Contes russos*, les traduccions a altres llengües topen, és clar, amb el joc literari que proposa l'obra, que es presenta, com diem a l'inici, com una traducció. Pel que fa a la versió al castellà, tant la co-



berta com la portada podem dir que mantenen, una vegada més, el joc d'autoritats pel que fa a les responsabilitats del text: la coberta no esmenta cap traductor (només hi figuren l'autor i el títol), i la portada inclou, com l'edició original en català, l'especificació «Traducción del ruso de Anastasia Máximovna», i el nom de l'autor a sota del títol. En canvi, quan consultem altres versions d'aquesta mateixa obra veiem que el joc amb l'autoria queda en alguns casos més diluït, ja a la coberta. És el cas de l'edició francesa publicada per Jacqueline Chambon (Actes Sud) el 2012, en la qual figura, és clar, l'autor, i també el traductor al francès, Laurent Gallardo. En una crítica publicada a *Libération* es destacava, de seguida, el joc metatextual que proposa l'antologia inventada per Serés, ja que amb l'addició d'una «tercera» llengua, el francès, es complica una mica més la lògica textual: «est un recueil composé de contes russes, ce qui n'aurait rien d'étonnant si le livre n'était traduit du catalan». Així mateix, s'elogia la proposta literària, que queda explicada al prefaci que signa Serés, i que segons Mathieu Lindon, autor de la ressenya, «consiste à faire passer le comble de la postmodernité pour le comble du réalisme, soviétique ou russe» (LINDON 2012)

Quant a la traducció del mateix títol a l'anglès, el joc d'identitats que pot intuir-se ja ens els paratextos de l'obra no segueix la mateixa lògica que l'edició francesa: la coberta no informa del traductor (només hi figura Francesc Serés), mentre que a la portada s'informa que la versió és a càrrec de Peter Bush, un dels traductors actuals de literatura catalana més actius. En una ressenya a *World Literature Today*, Janet Mary Livesey explicava de bon principi el joc entre identitats fictícies i plomes reals que proposa *Russian Stories*. En destacava la universalitat dels personatges i la irrellevància dels condicionants externs en una lectura no exempta d'una certa candidesa, que la portava a llegir els arguments dels contes —motivats, com explica Serés, com a exercicis d'estil i d'imitació— com una explicació de les suposades idees extraliteràries de l'autor:

In the twenty-one stories, the author(s) express the belief that all human beings are alike, no matter where we come from nor where our journeys take us. I have to agree with him. This short-story anthology differs in the «strangeness» of the characters names and loci but not in the nature of their interchangeable lives. (LIVESEY 2014)

## 5. CONCLUSIONS

Si a l'inici d'aquestes pàgines recordàvem la nota introductòria a *Contes russos*, en què la suposada traductora assegurava que «tot es pot traduir, fins i tot la llengua, fins i tot la literatura» (SERÉS 2009a: 14), era, és clar, perquè l'aproximació a un intercanvi com la traducció difícilment es pot reduir a un hipotètic canvi de codi, en què un text en llengua A passa a ser un text en llengua B, i aquí s'acaba el problema, o aquí comença, en cas que la pedra roseta de què ens servim sigui com aquella carta del restaurant en la qual els números dels plats estaven desordenats i donaven una equivalència errònia en funció de l'opció lingüística que utilitzés el client.

Un tòpic tan gastat com estèril, que pretesament problematitza aquest traspàs entre llengües, assegura que tota traducció és una traïció i que, per tant, tot traductor, és un traïdor. La fallera culpabilitzadora d'aquesta concepció deu venir, se suposa, d'una idea del text original com a realitat estàtica, immutable i unívoca quan, de fet, el món és ple d'exemples que ens parlen, de manera diàfana, de la maleabilitat dels textos. De visions més ponderades sobre la traducció també n'hi ha. Ho sabia la traductora fictícia de *Contes russos*, i ho han formulat escriptors de totes les èpoques. Josep Palau i Fabre, en una asseveració ja clàssica que bé podria haver inspirat la d'Anastàssia Maxímovna, assegurava taxatiu que «Un poema és sempre, en el millor dels casos, una traducció» (PALAU 1979: 19). És a dir, una operació que transporta —que tradueix— una intuïció (potser Palau ho definiria així) al terreny concret del llenguatge. I que s'assembla, en certa manera, a la frase de Maxímovna-Serés: tot es pot traduir, fins i tot la literatura.

Com que sabem, també, que les llengües no són codis de comunicació autònoms ni, encara menys, simples «eines» per entendre'ns, sinó que són realitats socials travessades per tensions i relacions de dominació, la traducció no es pot veure, tampoc, només, com un intercanvi asèptic entre idiomes. Ni es pot reduir, en el terreny de la literatura, a esquemes simplificadors. Aquí hem fet un recorregut —una mica erràtic i sens dubte incomplet— per les traduccions d'algunes obres de Serés amb la voluntat de veure com s'insereixen en unes dinàmiques que mostren com, en les darreres dècades, la literatura cata-

lana arriba, modestament, a més llengües i, cal suposar, a més lectors que no pas temps enrere. Bé podem celebrar que un d'aquests autors tingui una obra tan rica en «permanències relatives i adaptacions continuades» (DUCH 2010: 37) per oferir al món: sembla que tothom hi surt guanyant.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. DD. (2023): «Afectes mutus i camins diversos: la traducció literària entre el català i el castellà» [dossier monogràfic], *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 30.
- ARENAS & ŠKRABEC (2006): Carme Arenas i Simona Škrabec, *Catalan Literature and Translation in a Globalized World*, traducció de Sarah Yandell, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes; Institut Ramon Llull.
- AUSSENAC (2012): Dominique Aussenac, «La cour de récréation», *La Matricule des Anges*, núm. 132, ps. 140-141.
- BACARDÍ (2007): Montserrat Bacardí, «La traducció del castellà al català: una tradició aleatòria», *1611. Revista de Historia de la Traducció*, núm. 1. <https://raco.cat/index.php/1611/article/view/137865> [Consulta: 15 de gener de 2023].
- BACARDÍ (2010): Montserrat Bacardí, «La traducció del castellà al català al segle XX. Esbós d'una història accidentada», *Visat*, núm. 9. <https://visat.cat/articles/cat/20/la-traduccio-del-castella-al-catala-al-segle-xx.esbos-duna-historia-accidentada.html> [consulta: 15 de gener de 2023].
- BACARDÍ (2015): Montserrat Bacardí, «Les traduccions “innecessàries”», *Visat*, núm. 20. <https://visat.cat/articles/cat/147/les-traduccions-innecessaries.html> [Consulta: 15 de gener de 2023].
- DASCA (2023): Maria Dasca, «The role of self-translation and revision in the rewriting process of the narrative trilogy *De fems i de marbres* (On manure and marbles) (2003), by Francesc Serés», dins Luisa Rodríguez i Paola Gentile (eds.), *Censorship, textual manipulation and the peripheral deconstruction of identities in literary translation*, Berlín: Frank & Timme, ps. 301-350.
- DUCH (2010): Lluís Duch, «Arrels cristianes de Catalunya», *Qüestions de vida cristiana*, núm. 238, ps. 29-42.
- GALLÉN (2018): Enric Gallén i José Francisco Ruiz Casanova (eds.), *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, Lleida: Punctum.

- GENTES (2017): Eva Gentes, *(Un-)Sichtbarkeit der Literarischen in Selbstübersetzung in der Romanischsprachigen Gegenwartsliteratur—Eine Literature und Übersetzungs-soziologische Annäherung*, Tesi doctoral. Düsseldorf: Heinrich Heine Universität.
- GIBERT (2007): Miquel M. Gibert, Amparo Hurtado Díaz i José Francisco Ruiz Casanova (eds.), *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*, Lleida: Punctum.
- GRUTMAN (2011): Rainier Grutman, «Diglosia y autotraducción “vertical” (en y fuera de España)», dins Xose Manuel Dasilva i Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo: Academia del Hispanismo, ps. 69-91.
- LINDON (2012): Mathieu Lindon, «Pour en finir avec la Russie», *Libération*, 18 abril. També disponible en línia a: <[https://www.liberation.fr/livres/2012/04/18/pour-en-finir-avec-la-russie\\_812662/](https://www.liberation.fr/livres/2012/04/18/pour-en-finir-avec-la-russie_812662/)> [Consulta: 8 de febrer de 2023]
- LIVESEY (2014): Janet Mary Livesey, «Francesc Serés. *Russian Stories*», *World Literature Today*, vol. 88, núm. 5, ps. 80-81. També disponible en línia a: <<https://www.jstor.org/stable/10.7588/worlittetoda.88.5.0080>> [Consulta: 8 de febrer de 2023]
- MARTIN (2014): Jean-Loup Martin, «Francesc Serés. *La force de gravité*», *Brèves*, núm. 103, ps. 171-172.
- PALAU (1979): Josep Palau i Fabre, *Poemes de l'Alquimista*, Barcelona: Proa.
- PARCERISAS (2007): Francesc Parcerisas, «Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques», *Atelier de Traduction*, núm. 7, ps. 111-119.
- RAMIS (2013): Josep Miquel Ramis, «La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto», *EU-topías*, núm. 5, ps. 99-111. També disponible en línia a: <[http://eu-topias.org/articulo.php?ref\\_page=290](http://eu-topias.org/articulo.php?ref_page=290)> [Consulta: 2 de febrer de 2023].
- RAMIS (2014): Josep Miquel Ramis, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, Vic: Eumo.
- RAMIS (2017): Josep Miquel Ramis, «The failure of self-translation in Catalan literature», dins Olga Castro, Sergi Mainer i Svetlana Skomorokhova (eds.), *Self-translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Londres: Palgrave MacMillan, ps. 95-117.
- RAMIS (2018): Josep Miquel Ramis, «Tipologia d'autotraductors i autotraduccions en la literatura catalana», dins *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, Lleida: Punctum, ps. 69-99.
- RION (2013): Rosanna Rion, «Política i estètica de l'autotraducció en l'obra de Francesc Serés», dins Christian Lagarde i Helena Tanqueiro (eds.),

- L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Llemotges: Lambert-Lucas, ps. 109–114.
- SANTOYO (2012): Julio César Santoyo, «Autotraducciones: ensayo de tipología», dins Pilar Martino Alba, Juan A. Albaladejo Martínez i Martha Pulido (eds.), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, Madrid: Dykinson, ps. 205–221.
- SATORRAS (2011): Lluís Satorras, «Cuentos rusos», *El País. Babelia*, 2 abril.
- SENAR (2010): Óscar Senar, «Francesc Serés: “La literatura ha de tener la verdad de las mentiras, ha de suceder para el lector”», *Heraldo de Soria*, 16 de juny.
- SERÉS (2004a): Francesc Serés, *El vientre de la tierra*, traducció de l'autor, Barcelona: Alpha Decay.
- SERÉS (2004b): Francesc Serés, *El árbol sin tronco*, traducció de l'autor, Barcelona: Alpha Decay.
- SERÉS (2005): Francesc Serés, *Una lengua de plomo*, traducció de l'autor, Barcelona: Alpha Decay.
- SERÉS (2008): Francesc Serés, *La fuerza de la gravedad*, traducció de l'autor, Barcelona: Alpha Decay.
- SERÉS (2009a): Francesc Serés, *Contes russos*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2009b): Francesc Serés, *Materia prima*, traducció de l'autor, Madrid: Caballo de Troya.
- SERÉS (2011a): Francesc Serés, *Cuentos rusos*, traducció de l'autor, Barcelona: Mondadori.
- SERÉS (2011b): Francesc Serés, *La force de gravité*, traducció de François-Michel Durazzo, Gardona: Éditions Fédérop.
- SERÉS (2011c): Francesc Serés, *La forza di gravità*, traducció de Giusi Cremonesi i Fabio Garigali, Milà: Gran Via Edizioni.
- SERÉS (2012): Francesc Serés, *Contes russes*, traducció de Laurent Gallardo, Arles: Éditions Jacqueline Chambon.
- SERÉS (2013): Francesc Serés, *Russian Stories*, traducció de Peter Bush, Londres: Transworld.
- SERÉS (2015): Francesc Serés, *La piel de la frontera*, traducció de Nicole d'Amonville Alegría, Barcelona: Acantilado.
- ŠKRABEC & VILA-VIDAL (2019): Simona Škrabec i Manel Vila-Vidal, «Construir el patrimoni literari a través de la traducció. Divulgació de la literatura catalana al món 1516–2017. Estudi quantitatiu», dins Montserrat Corretger i Oriol Teixell (eds.), *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans; Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, ps. 153–184.



## UNA CONVERSA AMB FRANCESC SERÉS

ALBA GRANELL

*Professora de Llengua catalana i literatura, Departament d'Educació*

**Alba Granell:** Moltes gràcies a la Societat Catalana de Llengua i Literatura i, especialment, al Josep Camps i la Maria Dasca per haver-me convidat. Crec que aquesta estona serà molt interessant per reprendre temes que han anat sorgint i perquè també en sorgeixin de nous. Segur que paraules com *pell*, *realitat*, *paisatge*, *societat* o *frontera* aniran apareixent una vegada i una altra. De nou, vull reiterar la sort que tenim de comptar amb la presència del protagonista d'avui. No sé, Francesc, com has viscut aquesta experiència, de moment, si t'has sentit molt despullat literàriament o si t'ha impactat molt l'adjectiu *seresià*.

**Francesc Serés:** Estic agraït, content i honorat. Crec que aquests adjectius defineixen la meva sensació ara mateix. Una sensació que és, en part, acumulada. He treballat molt, però també penso que la sort en literatura m'ha somrigut, desitjo que els astres no es conjurin a la inversa. Això d'avui és una baula més del reconeixement i de la bona relació que he tingut amb la literatura. M'he sentit un autor estimat, valorat i, per dir-ho d'alguna manera, penso que també he tingut una relació molt bonica amb el país i la cultura, de donar i rebre, una relació noble. Si això fos aquell punt famós de la meitat de la vida, pensaria que s'ho ha valgut. No tot ha estat bo, és clar, per exemple, perquè consti en acta, el Francesc Foguet, molt amablement, ha comentat en la seva ponència que *Muntaner*, dins *Caure amunt*. *Muntaner*, *Llull*, *Roig*, és l'obra més reeixida. Ho agraeixo i afegeixo que ara no publicaria *Llull*, l'esborraria. També penso que no està bé haver cedit a pressions en les primeres traduccions. El panorama era complex, amb una editorial molt complexa. Està bé recordar-ho i reconèixer-ho, igual com potser penses que et vas pas-

sar de frenada en un article o que en una entrevista no vas estar encertat. Vint-i-dos anys són molts anys. Però això d'avui és una festa i estic, la veritat, molt i molt content.

**Alba Granell:** Parlem del teu autoconcepte com a escriptor. M'agradaria fer-ho recuperant un fragment d'una intervenció del 2019 en la jornada sobre la narrativa catalana del segle XXI organitzada, precisament, per la Societat Catalana de Llengua i Literatura. En la taula rodona feta a mode de cloenda, vas dir el següent: «Hi ha una cosa que és insubornable, que és el projecte propi i el projecte narratiu i, des d'aquest punt de vista, la darrera cosa que es pot permetre a la literatura és tenir projectes massa semblants els uns als altres». Llavors, et volia preguntar, després d'aquests quatre anys, si sents que conformes un projecte molt únic. Has tocat moltes tecles, i ben tocades, i sempre has sabut sortir del terreny còmode. No sé si tens aquesta sensació de no poder-te inserir en cap calaix literari concret, sinó que vas d'un a un altre.

**Francesc Serés:** Això ho heu de dir els que us dediqueu a la recepció. Sou vosaltres que heu de dir si s'aconsegueix o no. Però sí que parteixo d'una premissa que per mi és important, que és, sense voler semblar pedant, una certa forma de creació de coneixement. La literatura ens explica i ens relaciona amb un món. La Montserrat Clua, molt amablement, ha dit que els meus llibres expliquen una determinada realitat millor que els estudis sociològics o antropològics. Jo potser no aniria tan lluny, però sí que és veritat que hi ha un coneixement metafòric, simbòlic i estètic que després tu pots reconstruir perquè acabi esdevenint un plec de la realitat. Per exemple, *Contes russos*, més enllà de ser una broma, és una al·legoria sobre la identitat, sobre qui som. Quan els escrivia, eren els moments post Frankfurt. Se'm va presentar una periodista a la masia del Sallent a entrevistant-me directament com a escriptor nacionalista. Em va explicar el perquè: «Vostè escriu en català, de Catalunya i per als catalans». Jo li vaig respondre: «Vostè li diria aquestes mateixes paraules a Günter Grass, que escriu en alemany, sobre Alemanya i, en primera instància, per als alemanys?».



Al començament, hi havia entre la crítica una tendència a dir que «Serés és l'estil». Però l'estil és un constructe, es pot modificar. A Belles Arts, hi havia un professor que utilitzava una expressió: «Ser un hàbil manipulador de signes». L'estil es pot modificar. No sempre, no del tot, evidentment. El que vull dir amb això de l'estil és que no ets deutor de res ni de ningú i, alhora, tens aquesta voluntat i necessitat d'explicar determinades coses de la realitat, tens deutes. Recordo que feiem servir la idea del portafoli, que llavors el definíem com un projecte en evolució. Comença amb una primera tasca, que es diu que es porta a dins. Jo, en aquest cas, en portava tres, que van acabar esdevenint-ne una amb *De fems i de marbres*. Després d'aquestes primeres incursions, et veus obligat a treballar d'una forma diferent. Podries continuar amb la mateixa veu inicial, però et repetiries. Aleshores, què fas? Doncs buscar un espai que interessi, amb qualitat estètica, política i ètica. Tot això conforma l'humanisme en literatura. No sé si es pot parlar de trajectòria única.

El que sí que puc dir és que sempre hi ha hagut una idea de risc, d'evitar que un llibre repeteixi excessivament l'altre, malgrat que tu no pots canviar els principals interessos que tens. Seria molt estrany que utilitzessis un univers simbòlic i una retòrica, on reflectissis un món que no et pertany. No seria creïble. Així doncs, com evoluciones? Situant el llibre, la narrativa, l'esquema o els personatges en un àmbit absolutament diferent. D'aquí surten els *Contes russos*, per exemple.

**Alba Granell:** Un aspecte que es va repetint en la teva obra és el fet d'il·luminar realitats. Vas a buscar aquestes realitats o et venen a buscar a tu?

**Francesc Serés:** Treballes sempre. Mentre llegeixes, treballes. Mentre parles amb algú, treballes. El que crec és que abans teníem més memòria i ara anem amb la llibreta a tot arreu. Parlo amb algú i si ho vull literaturitzar, ho he d'escriure o me n'oblido. Estàs treballant tota l'estona i estàs atent com una aranya, que té tota aquella tela i sap exactament per on es va movent en cada moment.

L'experiència de viure una temporada a Alemanya significa revertir tres mancances que m'havia detectat: viure a l'estranger, veure el

poder de manera molt clara i tenir una guerra a prop. Aquestes són experiències que no havia tingut abans i sobre les quals, una vegada viscudes, interioritzades i treballades, podia escriure. La darrera demanaria molt de temps, deixem-ho aquí. Però és cert, si no busqués permanentment la novetat, segurament m'estaria repetint.

Les converses amb gent, d'on també pots treure aquestes realitats, són com les càmeres de trampeig que es posen al bosc. Poden passar hores i hores de gravació fins que, de sobte, passa alguna cosa. També cal afegir que jo no tinc una imaginació desbordant, comparat amb altres escriptors. Jo em nodreixo del que veig, del que lleigeixo o del que visc. Per tant, ho he d'estirar per aquí i, si la inèrcia no hi arriba, ho has de forçar, com a *La matèria primera*. Feia entrevistes de feina per entrar a les fàbriques. Era molt més jove i ara potser no ho faria de la mateixa manera.

**Alba Granell:** Suposo, Francesc, que el fet d'extreure sempre històries minúscules fa que hakis de viure sempre moltes històries majúscules. Per escriure, per tant, has d'estar constantment destriant el gra de la palla.

**Francesc Serés:** Has d'editar la realitat. La realitat arriba i tu l'edites. És el mateix que fas fotografiant. Has de trobar la realitat més adient, no per espectacularitzar-la, sinó per fer-la comunicable. Potser no és la realitat més sorprenent, però és la més carregada de sentit, la que conté més informació i pot dialogar amb una tradició prèvia.

**Alba Granell:** Aquesta tasca d'escriptor testimonial, que t'obliga a beure directament i constantment de la realitat, suposo que et comporta dilemes a l'hora de destriar. A *La casa de foc*, el narrador diu: «El que no està escrit, quina garantia de supervivència té?». A l'hora d'escriure, et plantejes que hi ha històries que, si no les escrius, es perdran?

**Francesc Serés:** Sí, però aquí hi ha allò del «Sum vermis», de Vergader, la humilitat. Res del que m'hagi arribat a mi serà tan important. Ens pensem que tothom ha de saber el que volem explicar. Jo ara em miro els tres primers llibres i són fets d'un foc que portava a dins,

ara em sembla lògic que hagués de sortir. Cada història tenia moltes coses, perquè jo tenia molt a dir.

Ara saps que la forma potser serà més efectiva amb menys històries i, de vegades, n'has de deixar al marge. Per exemple, en la redacció inicial de *La casa de foc*, hi havia contingut que va caure en benefici de la forma, perquè la novel·la general pogués ser més fàcilment recordable. Mentre feia *La matèria primera*, vaig anar tres o quatre vegades a Terrassa a veure com anava el món de la fàbrica tèxtil, quan ja no hi era. Recordo que em va agafar per escriure sobre les xemeneies tallades i vaig entrevistar gent del sector, però ho vaig descartar, perquè sentia que no aportava res nou. Sap greu aleshores, tot i que ho has de treure.

El dia que et passen les manies d'això és quan fas articulisme, perquè hi cap el que hi cap. O *Mossegar la poma*, que va ser un exercici boníssim, perquè havia de fer contes amb sentit i la mateixa extensió. L'exercici de la literatura m'ha anat donant eines per conèixer-la millor. Amb franquesa, jo havia llegit, era un lector habitual, però no havia ni estudiat català. Venia de Belles Arts, no era algú que havia volgut ser escriptor sempre. El meu primer llibre surt per una emprenyada, així de clar. Havia de treballar a la universitat i no va poder ser. Així que em vaig passar tot un estiu fent el que em va venir de gust i vaig començar a escriure. De vegades penso que en la vida i en l'escriptura cal planificar més aviat poc.

**Alba Granell:** Ja que treus el tema de planificar, el que dius sobta davant d'obres com *La casa de foc*, on hi ha tot un extens magma que acaba entrelligant. Llavors, aquesta manca de planificació la compenses amb molta reescriptura?

**Francesc Serés:** Que no planifico vol dir que he après que les millors coses que m'han passat a la vida no estaven planificades. Moltes de les coses en què més he treballat i més he planificat, són les que pitjor han anat. Això que passa a la vida, passa també a l'hora d'escriure. Sí que escrivint hi ha un esquema que em guia, però no una planificació. Planificar és saber com passarà tot i no m'agrada. Per exemple, el personatge del Cinto que apareix al final de *La casa de foc*,

no et sé dir si hi era des de bon principi o el vaig posar com un ajudant després. O no et sabia dir si, quan vaig començar a escriure *La casa de foc*, que no es deia ni *La casa de foc*, hi havia una importància en el tema de les drogues, o hi havia simplement un sauri i un home que feia classes a aquella noia.

Escrivint hi ha una feina continuada d'edició i de reedició; de lectura i de relectura. Veus una certa direcció d'escriptura i has de tirar cap allà. Comences anant cap allò que és vague i, mentre hi vas, ho vas definint i redefinint.

**Alba Granell:** Hi ha un tema que crec que necessites per escriure, que és el desplaçament. Hi ha moltes geografies diferents, en els teus llibres. Vas des de la teva terra natal al Penedès en l'últim llibre, *La mentida més bonica*, passant per la Garrotxa a *La casa de foc*. Escriure vol dir necessàriament desplaçar-se? Es requereix un moviment constant?

**Francesc Serés:** Sí que m'he mogut, sí... Sembla el meu destí, això. A la Garrotxa, quan hi arribo, la veig com un lloc absolutament nou. Hi ha un canvi cultural, de la Catalunya Nova a la Catalunya Vella. Però això ja ho vaig veure la primera vegada que vaig anar a Centelles. Recordo que vaig anar al taller mecànic i estava net! Això era degut a la tradició fabril de Centelles. Hi havia una diferència cultural respecte d'on jo venia.

Les diferències moltes vegades són a casa del veí, no cal anar a buscar un exotisme o l'espectacularitat de la diferència. Mira *La pell de la frontera*, ja et ve la diferència a casa. Però és veritat que amb el temps, per no repetir-te, sí que necessites estímuls, necessites canvis. Pot ser que hi hagi projectes o espais que temporalment o finalment se t'hagin esgotat i que necessitis anar a altres llocs. Potser el projecte d'explicar el país se m'ha acabat amb *La mentida més bonica*. No sé si vull continuar per aquí o potser ja hi tornaré. Tot va en funció que l'obra sigui reeixida. Si convé, canvis d'escenari i proves coses noves. Aquest desplaçament va en funció de l'aportació literària final que vulguis i puguis fer, és a dir, el nou terreny, el nou espai literari, la nova proposta estètica o el nou projecte que vulguis desenvolupar.

El que no passa és dir: «Me'n vaig aquí perquè vull parlar d'això». Seria començar la casa per la teulada. Tu et desplaces i veuràs si allà trobes alguna cosa o no. Ara soc a Berlín, però amb la vista posada en un altre país.

**Alba Granell:** Suposo que has d'arribar a aquell moment on sents que ja has recollit prou per conformar una ficció. En quin moment creus que ja tens prou realitat per passar al terreny ficcional? I, relacionat amb això, et sents massa intrús en certes realitats que després pots fer ficcionaràs?

**Francesc Serés:** Hi ha una certa síndrome de l'impostor. Al final, has de treballar i has de pensar que tens coses a dir. Si ets escriptor, escrius, però és veritat que jo sempre em sentia incòmode. Quan escrivia articles, em deia que s'havien de signar com a Francesc Serés, és a dir, com a escriptor. Però jo no m'hi reconeixia i no ho dic per un qüestió de falsa modèstia. Sempre tindràs la sensació que no t'has documentat prou, que hauries d'haver llegit més sobre aquest tema, que hauries hagut de preguntar més... Això no t'ho treus de sobre i aprens a conviure-hi. No passa res, perquè després descobreixes que, més o menys, tothom ho té. Culturalment, tendim a estar molt pendants del judici de l'altre, no tenim mai seguretat. A mi, per exemple, la jornada d'avui encara em sorprèn, en el sentit més positiu del terme. Com encara em sorprèn que la gent pagui per un llibre meu i hi dediqui el seu temps. Igual que els diaris: la gent llegeix els teus articles, els comenta... Jo no vull deixar de tenir la sorpresa que em paguin per escriure. A més, he viscut el luxe de tenir molt bons editors: el Jaume Vallcorba, l'Àlex Susanna o el Pep Lluç.

**Alba Granell:** Durant la jornada encara no havia sorgit el tema editorial. Vas passar de Quaderns Crema a Proa, on ets ara. Com es va produir aquest canvi?

**Francesc Serés:** Jo començo guanyant dos premis Columna, el Jaume Vallcorba em ve a buscar i me'n vaig amb ell. Hi ha una cosa que sempre dic als editors, que és que els autors tenim la infidelitat

perdonada. Ells publiquen molts autors. Si només en publiquessin un, jo entendria que es molestessin molt si te'n vas a una altra editorial. Però si ells són promiscus, nosaltres també ho podem ser.

Una altra cosa: sí que penso que cal arribar a més gent. Hem de crear històries que puguin tenir un públic ampli. És evident que es vol ser llegit. La situació de la llengua catalana no és precisament falaguera i un escriptor té la responsabilitat d'arribar a tothom. Això passa, evidentment, per no traïr mai el que creus que has de fer. Jo no sabia com es rebria *La casa de foc* o *La mentida més bonica*. Com es fa perquè un llibre es rebí bé i perquè es vengui? Això és un gran misteri. Si m'hagués de posar a escriure pensant en això, no me'n sortiria.

**Alba Granell:** Ens podries dir què tens entre mans ara?

**Francesc Serés:** Hi ha un personatge, que jo estimo molt, que és la Mar de *La casa de foc*. Penso que és una gran troballa. M'agradaria que es fes gran, acompanyar-la i poder escriure sobre ella. A més d'això, em surt un escenari a Barcelona i un altre als Monegres. Aquest últim espai és difícil d'afrontar, perquè apareix, irremeiablement, un canvi de llengua. Però bé, tot això és a llarg termini.

Per l'altre costat, han passat una sèrie de coses a Berlín, on estic vivint ara, relacionades amb la guerra entre Ucraïna i Rússia, sobretot a partir d'uns documents que he anat trobant. Hi estic treballant. He de veure com ho puc escriure. Potser serà en forma de no-ficció, potser un assaig.

Mentrestant, també estic impulsant un projecte gràfic. Vaig trobar un petit llibret d'artista. Després de molts mesos de treballar-hi i d'investigar-lo en arxiu, no he trobat res, però sí que tinc força informació de l'època i potser això conforma un llibre il·lustrat.

Ja veurem en què quedarà tot això!

**Alba Granell:** Com a lectors, si se'm permet un breu apunt personal, crec que seria molt enriquidor poder seguir els passos de la Mar. Bé, ara és el moment d'obrir el torn de preguntes als assistents.

**Xavier Pla:** Durant tot el matí, Francesc, has fet comentaris sobre l'estil, però més aviat traient-te de sobre l'etiqueta. Jo, precisament, voldria fer una reivindicació de la voluntat d'estil per part de l'escriptor, perquè quan vaig llegir *Els ventres de la terra* i *L'arbre sense tronc*, sí que hi vaig veure clarament una voluntat estilística i un treball important en la llengua. Vas picar pedra, vas cavar fons a terra i sembla que aquest sigui el teu fonament narratiu per als anys posteriors.

Avui dia, hi ha molts autors que escriuen massa igual, sense tenir clara la seva marca. Per això vull reivindicar el vincle intrínsec entre creador i estil.

**Francesc Serés:** T'ho agraeixo, Xavier. Vull fer dos apunts sobre això. Quan vaig acabar *Una llengua de plom*, després d'*Els ventres de la terra* i *L'arbre sense tronc*, em vaig trobar en un carreró sense sortida pel que fa a l'estil, ja pensant en projectes posteriors. Després fixa't que ja em dedico, anys més tard, a escriure *Contes russos*, on hi ha fins a cinc estils diferents. I és cert que no es tracta d'un menyspreu d'allò fet anteriorment i, per tant, del que anomenaríem *estil*, perquè hi ha, com dius, una sintaxi, una prosòdia, una retòrica i una forma que segurament es repeteixen.

L'altre apunt ve de Belles Arts, on jo vaig aprendre moltes coses que m'han servit en la literatura. Deien que calia evitar el truc, evitar l'estil. En Belles Arts, el que volia dir era que un artista havia de ser sempre reconeixible per poder ser venut. Què passa? Els pintors de debò tenen un estil que va evolucionant al llarg del temps. És la voluntat de ductilitat.

A mi, amb l'estil, em passa que, si em despisto, torno allà. Aquí hi ha part d'autocrítica que em faig jo també, perquè tornar allà vol dir perdre l'ensenyament que t'han donat Quim Monzó i altres escriptors, que ens expliquen que l'estil té un sentit social, també. Jo ja voldria que els meus llibres tinguessin un estil més proper, directe i clar, com el de *La casa de foc*, per arribar a més gent, com comentàvem abans. I no parlo d'una qüestió pecuniària, sinó que detecto que és el que la gent necessita. Si el lector en català té històries fetes aquí, per un escriptor d'aquí i amb un llenguatge potent, cal remar en aquesta direcció.

La pregunta de l'estil no és gens banal, perquè jo també me l'he formulada com a reflexió de monòleg interior, qüestionant-me com abordar determinades realitats, què significa quan parla un personatge o un altre, com els fas parlar.

**Teresa Iribarren:** Et va costar convèncer el Vallcorba per posar fotografies als llibres?

**Francesc Serés:** No, gens.

**Teresa Iribarren:** Us inspiràveu en Sebald?

**Francesc Serés:** No. A més, a mi Sebald no és que m'agradi gaire. Hi ha coses que em criden molt i d'altres que em deixen fred.

Les fotos eren imprescindibles. Perquè, ¿saps què em passava amb *La pell de la frontera*? Tenia por que la gent no s'ho cregués. Quan descrivia aquelles cabanes, la meva por era que pensessin que exagerava. Les fotografies al llibre tenen un valor documental més que estètic. Passa el mateix en un dels llibres sobre els quals estic treballant. Hi haurà moltes fotografies també amb un valor documental, sense ser l'eix central de l'obra.

Amb el Jaume Vallcorba jo sempre vaig treballar molt bé. *La pell de la frontera* era una obra molt diferent dins del seu catàleg, però ell la va voler publicar. I és una obra de la qual n'estava molt. *Contes russos*, si no fos per ell, no s'hauria publicat, perquè jo ho veia com un *divertimento*. No sé quina consideració en tens d'ell, Xavier.

**Xavier Pla:** Igual, el millor editor que he conegut.

**Francesc Serés:** Publicava amb una idea de cultura molt determinada, sobretot en la direcció que havia de prendre. Em va agafar a mi. Jo en el seu catàleg no quadro enlloc, però no en va tenir cap dubte.

Ara, sí que vull dir una cosa: està bé que l'editor et discuteixi aspectes, que et parli no només del text, la coma i aquell pronom feble d'allà, sinó també del contingut estètic; que et faci comentaris sobre



cap on vols anar, què vols construir, sobre la teva idea de país, de literatura, dels personatges...

**Francesc Foguet:** Jo volia preguntar-te sobre la relació que mantens amb altres escriptors, perquè tinc la sensació que ets una mica excèntric.

**Francesc Serés:** Sí, això és veritat. No hi tinc gaire relació. Primer, per qüestions pràctiques, no tinc temps. A mi, dedicar-me a l'escriptura, tenir el temps pagat per seguir escrivint, m'ha costat molt. Això té uns peatges en les relacions socials, on has de prioritzar la família, els més propers.

També hi ha una altra consideració personal que m'agradaria fer: els escriptors és millor llegir-los, més que comunicar-s'hi. Sí que, per exemple, amb el Toni Sala som molt amics i quedem almenys un cop l'any. Però bé, potser en tot això, en aquest isolament, hi ha d'arrel el fet que no m'he considerat mai un escriptor. Clar, també és cert que costa molt tenir amics dels quals n'has de llegir les creacions, els llibres, i dir si t'han agradat o no. Per això ja hi sou vosaltres, l'estament crític.

**Alba Granell:** Si us sembla bé, ho deixem aquí. Moltes gràcies, Francesc, per haver-nos acompanyat avui.



TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LLENGUA I LITERATURA

Títols publicats

- 1 *Els substrats de la llengua catalana: una visió actual* (2002)
- 2 Joan BASTARDAS, *Substantius usats en sentit figurat com a qualificadors de persona* (2000)
- 3 Germà COLÓN, *Les 'Regles d'esquivar vocables'. Autoria i entorn lingüístic* (2001)
- 4 Ventura CASTELLVELL, *El capbreu de Benifallet de 1373* (2005)
- 5 Jordi BRUGUERA, *Introducció a l'etimologia* (2008)
- 6 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *La llengua i la literatura catalanes a les aules del segle XXI* (2012)
- 7 Josep M. DOMINGO (cur.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona* (2012)
- 8 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Enric GALLÉN (cur.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (2013)
- 9 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Raons de futur: A propòsit de l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2015)
- 10 *Saviesa i compromís: Nou entrevistes a Josep Massot i Muntaner* (2015)
- 11 Eusebi COROMINA i Ramon PINYOL (cur.), *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* (2016)
- 12 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Àlex MARTÍN (cur.), *Rafael Tasis (1906-1966), cinquanta anys després* (2016)
- 13 Joaquim ESPINÓS i Lliris PICÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies* (2017)
- 14 Olívia GASSOL i Òscar BAGUR (cur.), *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (2018)
- 15 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Afer d'estat. La llengua i la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2018)
- 16 Montserrat BACARDÍ i Francesc FOGUET (cur.), *Constellació tasiana: contextos i relacions* (2018)

17. Montserrat CORREGER i Oriol TEIXELL (cur.), *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat* (2018)
18. Josep CAMPS ARBÓS i Maria DASCA (cur.), *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític* (2019)
19. Aïda AYATS i Francesc FOGUET (cur.), *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític* (2021)
20. Carme GREGORI i Ramon X. ROSSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura* (2021)
21. Ramon ARAN i Francesc FOGUET (cur.), *Jordi Teixidor i el teatre català contemporani* (2021)
22. Miquel M. GIBERT, Marcel ORTÍN i Dídac PUJOL (cur.), *Tot el món és igual que un escenari. Estudis d'història, crítica i didàctica del teatre oferts a Enric Gallén en el seu setantè aniversari* (2021)
23. Jordi MARRUGAT (cur.), *Entendre, explicar, fer* (2022)
24. Olívia GASSOL BELLET i Òscar BAGUR (cur.), *Dolors Miquel: tradició i incoformisme. Una poètica de la transformació* (2022)
25. Enric GALLÉN i Mireia SOPENA (cur.), *Manuel L. Abellán, mestre de la història cultural* (2022)
26. Maria PALMER i Pere ROSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat* (2023)
27. Víctor MARTÍNEZ-GIL i Mireia SOPENA (cur.), *L'assaig en català al segle XXI, balanç crític* (2023)
28. Maria DASCA i Josep CAMPS ARBÓS (cur.), *Francesc Serés: la pell de la realitat* (2024)





SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA  
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

