

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 18

LA NARRATIVA CATALANA
AL SEGLE XXI,
BALANÇ CRÍTIC

Edició a cura de
JOSEP CAMPS ARBÓS I MARIA DASCA

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

18

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 18

LA NARRATIVA CATALANA
AL SEGLE XXI,
BALANÇ CRÍTIC

Edició a cura de
JOSEP CAMPS ARBÓS I MARIA DASCA

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

BARCELONA, 2019

Jornada La Narrativa Catalana al Segle XXI, Balanç Crític

(2018 : Barcelona, Catalunya), autor

La Narrativa catalana al segle XXI, balanç crític. — Primera edició. —

(Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 18)

Recull dels treballs presentats a la Jornada, celebrada a l'Institut d'Estudis Catalans

el 26 d'octubre de 2018. — Bibliografia

ISBN 9788499654645

I. Camps, Josep, 1963- editor literari II. Dasca, Maria, 1977- editor literari

III. Societat Catalana de Llengua i Literatura IV. Títol

V. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 18

1. Prosa catalana — S. XXI — Història i crítica — Congressos

2. Literatura catalana — S. XXI — Història i crítica — Congressos

821.134.1-3.09"20"(063)

© dels autors de les ponències

© 2019, Societat Catalana de Llengua i Literatura,

filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: març del 2019

Compost per Jorge Campos

Imprès a Service Point FMI, SA

ISBN: 978-84-9965-464-5

Dipòsit Legal: B 7518-2019

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

TAULA

<i>Presentació</i>	
JOSEP CAMPS ARBÓS i MARIA DASCA	7
<i>Hi ha narrativa més enllà de la postmodernitat?</i>	
FRANCESCO ARDOLINO	11
<i>Un torrent de veus. La novel·la catalana al segle XXI</i>	
ANTONI ISARCH	37
<i>Disset microrelats de la ficció narrativa breu del segle XXI</i>	
MANEL OLLÉ	59
<i>L'edició de narrativa catalana a l'entrada del segle XXI</i>	
JOSEP LLUCH	89
<i>Llengua a la narrativa del segle XXI: lletrainterferits, genuïnistes, neutrals, alienígenes...</i>	
MÀRIUS SERRA	103
Taula rodona	
<i>Com és la narrativa del segle XXI?</i>	117

PRESENTACIÓ

Aquest llibre és el resultat de la Jornada *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític*, organitzada per la Societat Catalana de Llengua i Literatura, que tingué lloc a l'Institut d'Estudis Catalans el 26 d'octubre de 2018. Seguint la pauta de la jornada del 2016, dedicada a revisar la poesia d'aquest segle, la sessió volgué contribuir al debat sobre la creació actual incidint en un dels terrenys més fèrtils de la literatura: la narrativa. Més concretament, amb aquesta iniciativa es pretenia fer balanç a un gènere que, d'una banda, posa a prova el pols de la creació literària i, de l'altra, tensa unes dinàmiques socials, indestriables, en el segle XXI, de desafiaments com la globalització, la crisi econòmica o la interrelació amb altres formes de consum cultural.

En aquest context volguérem donar protagonisme a una sèrie d'actors que, des de plataformes molt diverses, participen de la maquinària subjacent a la narrativa actual: la crítica, l'anàlisi, l'edició i, òbviament, la creació. Així, la ponència inicial, a càrrec de Francesco Ardolino, fou una lectura de les condicions d'anàlisi de la narrativa més recent. L'estudiós partí dels problemes que suposa, des de la crítica actual, el mateix exercici de la crítica, i indagà en les possibilitats d'estudi i de canonització del sistema narratiu actual, tot tenint en compte dos factors: les dificultats epistemològiques que suposa acarar-se al fet literari en un context de proliferació de plataformes pretesament *crítiques*; i el fracàs d'unes polítiques que han abdicat en les seves funcions de reforçament estructural de l'espai cultural. Finalment, Ardolino acaba elaborant una temptativa de cànon d'obres, entenent-lo més com a eina de treball que com a resultat.

Les comunicacions següents contribuïren a parcel·lar el territori

narratiu: Antoni Isarch i Manel Ollé feren, respectivament, un balanç de la novel·la i del conte; Josep Lluch ens apropà al sistema editorial mentre que Màrius Serra ens descrigué el model de llengua emprat pels escriptors. Tot i les dificultats de tractar la literatura del present, els estudiosos a qui encomanàrem aquests treballs no defugiren el risc de fer-ho. Isarch reflexionà sobre les dificultats inherents a qualsevol proposta de classificació i inventari i, intentant defugir les etiquetes, optà per definir sis «nuclis d'interès superposats» entorn dels quals analitza algunes de les aportacions més interessants de la novel·la actual. Ollé, per la seva part, destacà l'emergència de noves editorials i webs que han contribuït al conreu del conte, especialment per part d'una generació jove que l'ha renovat i li ha donat prestigi. Entre la proliferació d'apostes, destaca l'aparició d'autors interessats per uns «nous realismes», que qüestionen la realitat social, i l'ús d'un llenguatge al marge de la prosa funcional i transparent, sovint associada al periodisme, que dominà en el conte dels anys vuitanta i noranta del segle passat. Els textos de Lluch i de Serra reprenen dos dels temes introduïts per Isarch i Ollé: la profunda transformació en el sistema editorial català i l'eclosió de noves editorials amb la clara voluntat de crear una marca identificativa, que connecti amb els nous públics (Lluch); i la gran diversitat d'opcions lingüístiques introduïda pels narradors del nou mil·lenni, que supera, i de molt, la vella dicotomia entre català normatiu i català del carrer (Serra).

El volum es clou amb la taula rodona *Com és la narrativa del segle XXI?* que protagonitzaren els creadors. Moderada per Antoni Isarch, hi participaren quatre autors de generacions i d'interessos diferents: Manuel Baixauli, Francesc Serés, Maria Guasch i Jenn Díaz. Entre els temes que s'hi abordaren (i que suscitaron un fèrtil debat amb el públic) sorgiren qüestions com la relació dels escriptors amb uns determinats referents literaris i artístics, el pols amb la realitat del moment i l'ús de la llengua.

El resultat final de la lectura dels materials que s'apleguen en aquest volum permet adonar-nos de la indiscutible riquesa i varietat que ha assolit la narrativa, en llengua catalana, al llarg de les dues dècades del segle en què vivim. No en va, gràcies als diferents treballs, ja

comencem a entreveure la possibilitat de fixar uns títols i uns autors per als amants i estudiosos del gènere i que només el pas del temps ens indicarà si arribaran a ser imprescindibles —o canònics— en l'esdevenir de la nostra literatura.

JOSEP CAMPS ARBÓS I MARIA DASCA

HI HA NARRATIVA MÉS ENLLÀ DE LA POSTMODERNITAT?

FRANCESCO ARDOLINO
Universitat de Barcelona

0. PRELIMINAR

En el títol de la meua contribució, no hi ha cap intencionalitat polèmica; ans al contrari, perquè la resposta a la pregunta que presento és, ja de bell nou, positiva. Això sí: m'agradaria formular, en primer lloc, una qüestió teòrica i després deixar que el meu discurs degradi cap a una aplicació més pràctica i, per fer-ho, necessito un estil amb canvis de perspectives, on pugui permetre'm d'intervenir, dins l'observació general, amb unes posicions personals sense que aquests salts pindàrics s'interpretin com unes manifestacions d'egocentrisme. Ara bé, tampoc no podré introduir-me dins el camp dels continguts sense abans retallar el territori en el qual moure'm —i em convindrà representar-lo com una figura geomètrica per visualitzar-ne i ressaltar-ne l'interior.

1. NORD-EST-SUD-OEST

Així, doncs, imaginem, per comoditat, un espai quadrat. Al nord, el límit el senyalarem amb les coordenades temporals. El context en què va prendre forma aquest article —la Jornada *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític*— ja ens les forneix sense ambigüitats: anem de l'any 2001 fins al 2018. Em concediré una petita arbitrarietat: començaré pel 2000 per apropar-me, com més a prop millor, a una relació de paritat, encara més arbitrària, entre el número d'anys examinats (dinou) i el de les obres escollides (vint). A tot això, hi hem d'afegir una constatació metodològica fàcilment comprensible, si bé, amb l'esperança que el silenci ajudi a amagar la realitat, hom tendeix a

no expressar-la mai: com més s'aproxima l'objecte d'anàlisi al temps de la visió crítica, més entelada es torna la visió de l'estudiós perquè la seva ideologia es rebel·la i voldria agafar el timó per rebutjar qualsevol mena de rendició contra el que considera que són els seus enemics. Jo mateix, que m'he dedicat durant dècades a l'obra de Carme Riera, tinc ara dificultats de parlar-ne sense retreure-li, de manera indirecta, la seva alineació amb la posició dels colonitzadors, i això ho he de reconèixer perquè obviar-ho ens porta a la cretinització o a la hipocresia. Deixem-ho clar amb una citació llarga i articulada:

L'io cosciente non rinuncerà mai alle sue legittime pretese, non si convertirà mai per virtù dell'espressione figurale a valori ideologici che non siano i suoi. D'altra parte, se è il tributo figurale reso all'inconscio che definisce un certo discorso come letteratura, la pretesa di valutarlo esclusivamente in base a ciò che lo definisce non sarà mai sentita come meno legittima e non si arrenderà alla precedente. Perciò, quando le due pretese entrano in contrasto, il risultato è tanto spesso che abbiamo dei fruitori di letteratura con cattiva coscienza: o con cattiva coscienza ideologica o con cattiva coscienza estetica. A dire il vero l'acuità del contrasto dipende molto dal grado di attualità storica di un'opera, ed è immancabilmente attenuata dal fenomeno della lunga sopravvivenza dell'opera in diacronia (ORLANDO 1987: 70-71).¹

No estic totalment d'acord amb les premisses d'aquest fragment perquè crec que Orlando no té en compte la quantitat de masoquisme dels exegetes. Paradoxalment, si féssim un esforç per distanciar les nostres posicions de l'obra que tenim entre mans i que és –hipotètica– de candent actualitat, això és, si graduem les ulleres per deixar escolar tots els elements ideològics que distingien la nostra lectura, la nostra posició es tornaria insubstancial i moralista. I si finalment de-

1. En una intervenció molt posterior, Orlando especificarà la seva posició de cara al tema del biografisme: «in che misura è lecito ricondurre l'ideologismo nell'interpretazione della letteratura a una qualche forma di visione biografistica dell'opera, o almeno parzialmente biografistica (nel senso che poi comunque le opinioni sul mondo di un autore non sono tutta la vita dell'autore, ma sono comunque una componente importante della sua persona)?» (ORLANDO 2011: 17).

cidíssim de treure-nos-les, les ulleres, per enfrontar-nos cos a cos amb l'«objecte dinàmic»,² quedaríem enviscolats en unes sorres movedisses —i la gestualitat exasperada dels braços (fora de metàfora: els *hosannas* als llibres que acaben d'aparèixer) no ens impediria d'enfonçar-nos-hi.

Arribats a aquest punt, en un primer moment vaig formular com a corollari la constatació d'una banalitat: la mort de la crítica militant —o, per voler ser més positiu, el reconeixement de l'estat moribund en què es troba aquesta funció. Tanmateix, la transformació en *dictum* d'aquesta afirmació ha generat uns malentesos i m'estimo més substituir-lo amb la idea següent: hom ha intentat portar a terme un crim, l'assassinat de la crítica literària.³ Com ho fa un lector per no caure en el parany d'un boca-orella que s'ha configurat com un model industrial per promoure llibres la propaganda dels quals es vehicula

2. De fet, ens hi enfrontem quan ja s'ha tornat «objecte immediat», si estem disposats a emprar fidelment la terminologia semiòtica: «namely, we have to distinguish the Immediate Object, which is the Object as the Sign itself represent it, and whose Being is thus dependent upon the Representation of it in the Sign from the Dynamical Object, which is the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation» (PEIRCE 1967: 422). És a dir, en el moment en què l'objecte dinàmic és captat i interpretat es configura com a objecte immediat.

3. Qui, cada cop que surt el nom d'un autor, s'hagi acostumat a llegir les dates de naixement i de mort entre parèntesis potser pretendrà que li ofereixin sobre la safata daurada d'una nota a peu de pàgina la base d'un *clin d'œil* gens críptic: «Ceci est l'histoire d'un crime — du meurtre de la réalité. Et de l'extermination d'une illusion — l'illusion vitale, l'illusion radicale du monde. Le réel ne disparaît pas dans l'illusion, c'est l'illusion qui disparaît dans la réalité intégrale» (BAUDRILLARD 1995: 10). Tot i que cal reconèixer que la part més estimulante d'aquesta aproximació ve després: «La perfection du crime réside dans le fait qu'il est toujours déjà accompli — *perfectum*. Détournement, dès avant qu'il se produise, du monde tel qu'il est. Il ne serait donc jamais découvert. Il n'y aura pas de Jugement dernier pour le punir ou pour l'absoudre. Il n'y aura pas de fin parce que les choses ont toujours déjà eu lieu. Ni résolution ni absorption, mais déroulement inéluctable des conséquences. Précession du crime original — dont peut-être on retrouverait la forme dérisoire dans la précision actuelle des simulacres?» (BAUDRILLARD 1995: 13-14). Ens quedem embadocats durant uns segons davant les flames de nihilisme desesperat que presenta el pensador francès, però no caurem en la temptació d'aplicar mecànicament les seves posicions massa «espectaculars» a les nostres vicissituds.

amb una professionalització tecnocràtica a través de les xarxes socials? I si hi afegim que, dins el món de la cultura catalana, amb un parell de trucades o missatges, tothom pot assabentar-se de les relacions de l'autor amb el seu exegeta (encara que sigui a través d'altres persones), quina credibilitat pot reivindicar una ressenya? Potser es tracta de sortir de la ingenuïtat i admetre la implicació directa de qui escriu: és així com funciona, per exemple, *Núvol* —el qual, com a mínim, desenvolupa uns criteris explícits, atès que s'hi deixa enganyar tan sols qui no ho vol veure; i a més, sempre hi ha dret a rèplica. Sigui com sigui, gairebé sense adonar-nos-en, ja fa temps que hem passat al costat est del quadrat que volia retallar per eliminar arguments exteriors, i aquest segment separa l'àrea del nostre polígon amb el debat sobre la crítica literària. Enmig de les queixes dels autors que llancen missatges apocalíptics cada cop que no reben una lloança, voldria ressaltar una complicació que va adquirint cada cop més pes: la presència i, com si diguéssim, la dignificació i entronització d'un seguit de persones del món cultural que, per excés de preparació pròpia, surten de l'àmbit en el qual solen treballar i es desborden, de manera més sistemàtica que no pas puntual, en una zona que abans els acollia només esporàdicament. Llibreters, treballadors del sector editorial, periodistes, responsables d'escoles d'escriptura, etc., empren els seus propis recursos per fer el salt cap a una crítica més o menys militant i s'hi esmercen amb un ritme més o menys regular. Potser entre totes les plataformes virtuals que tenim a l'abast, Twitter és el que ens dona una panoràmica més diàfana —vull dir, amb menys passos intermedis— d'aquest moviment. No en faré cap interpretació qualitativa perquè encara hem de veure les proporcions que aquest fenomen arribarà a atènyer, però sospito que la barrera de l'especialització, en la perspectiva de la divisió del treball intel·lectual, no és l'instrument més adequat per fer-ne una anàlisi general. I, d'altra banda, sempre ens queda el dubte de com destriar el gra de la palla:

Qualcuno ha detto che se ci fosse stato Internet ai tempi di Hitler, i campi di sterminio non sarebbero stati possibili perché la notizia si sarebbe diffusa viralmente. Ma d'altro canto [...] dà diritto di parola a legioni di imbecilli, i quali prima parlavano solo al bar dopo due o

tre bicchieri di rosso e quindi non danneggiavano la società. [...] Son della gente che di solito veniva messa a tacere dai compagni [...] e che adesso invece ha lo stesso diritto di parola di un premio Nobel e, ecco il filtraggio, uno non sa se sta parlando ad un premio Nobel o... (Eco 2015)

Que si ens volguéssim quedar a casa nostra, la part positiva d'aquesta interpretació, ja l'hem sentida pronunciar dins el documental «La gent de l'escala», de Francesc Escribano i Jordi Fusté, al *Sense ficció* de TV3. Una víctima de la policia diu que «la sort que tenim era de tenir mòbils [...] gràcies als mòbils, gràcies a Internet [...] tothom sabia que això no era veritat». Desgraciadament, sembla contestar-li l'altra testimoni, la dels dits *no* trencats: «Jo vaig ser per a Espanya la gran mentida de l'u d'octubre». Perquè la manipulació i la sobreinterpretació sempre són possibles. Tornem a un episodi més a redós del nostre tema. La lectura de la meva intervenció a la Jornada va produir una resposta que confirma i ratifica l'anàlisi d'Eco. Reprodueixo fotogràficament el punt inicial (de fet, el «no punt») de la discussió:



El diàleg continuà fins al moment en què, després d'haver revelat la meua identitat darrere el logotip de la revista, vaig demanar l'esforç deontològic de recórrer a les fonts directes abans d'opinar (ja no parlem d'ètica del periodisme sinó de *minima moralia*) i vaig explicar —com ho faré d'aquí a poques pàgines— en què consistia la meua proposta. Diguem-ho de manera antipàtica: qui és Enric Gomà per intervenir en aquest tipus de discurs? Tradueixo: quin és el seu *background* cultural específic per prendre la paraula? És una pregunta sense espai per a les ambigüitats i remet a la qüestió «tècnica» —que qualsevol persona no qualificada anomenaria «arrogant»— del filtratge del qual parlava Umberto Eco.

Perquè el que importa no són les dificultats epistemològiques que les plataformes generen, sinó l'assumpció de la urgència de resoldre la qüestió de la legitimació: el *quis custodiet ipsos custodes*, que Lyotard (1979: 17-24), més amb pressa que amb ingenuïtat, volia liquidar a través dels jocs wittgensteinians, torna, en el nostre cas, de manera candent sobre la taula, no pas en la forma de postveritat, sinó amb la inestabilitat del principi de neutralitat de l'observador competent. Que és com dir: soc llibreter, escriptor o editor i *vull* fer crítica. Ho repeteixo, no em vull pronunciar, ni fomentar-ne interpretacions catastrofistes, perquè també hem de veure l'altra cara de la moneda: de 1976 ençà (agafo com a data emblemàtica la primera publicació del diari *Avui*) no s'ha arribat, dins les lletres catalanes, a cap normalització de la relació entre acadèmia i crítica militant. Si hi ha hagut alguna mena de col·laboració —això no ho negaré pas—, s'ha tractat d'intents efímers que no han arribat a consolidar-se. Per més inri, qui em llegeix podria retreure'm que, fins i tot, ha estat millor així, perquè ens hem estalviat un altre maldecap, i potser tindria tota la raó; però el concepte no desapareix de manera apotropaica només pel fet de ser pronunciat. I llavors tornem enrere: si s'ha produït aquest transvasament és, també, a causa de l'abdicació d'un sector fonamental no tant en la construcció, sinó més aviat en el reforçament estructural de l'espai cultural d'un país o, com a mínim, d'una llengua. Si hi ha un buit, cal que algú l'ocupi, abans que el forat negre engoleixi tot el que troba al seu voltant, però n'és evident la conseqüència: ens falta bibliografia acadèmica de referència pel que fa als darrers anys. Agafem el darrer

volum del *Panorama crític de la literatura catalana* (BOU 2009) amb la tímida esperança que ens aporta el títol del segon tom (*De la postguerra a l'actualitat*), el qual, tanmateix, xoca amb el títol general (*Segle XX*). El capítol final ens reenvia a «Alguns debats recents», però l'únic fragment inclòs que toca un tema relatiu al mil·lenni en curs se centra en la poesia dels Imparables. I després, tenim antologies de relats; productes més o menys conscients de la participació en fires literàries internacionals; miscel·lànies de ressenyes publicades en volum per algun crític; algun debat recent sobre crítica literària, preeminentment amb la mirada girada cap a enrere —i poca cosa més. Però no ens anticipem.

Fet i fet, ja hem passat al costat inferior del quadrat. Al sud, l'element que fa de frontera al meu discurs assumeix la forma de la historiografia. Una vegada acceptada l'absència generalitzada de lectures específiques, haurem de recollir el material que trobem. Mentre no vegi la llum el volum que hauria de tancar la sèrie progressiva de la nova *Història de la Literatura Catalana* coordinada per Àlex Broch, estem condemnats a capbussar-nos en un oceà de coordenades vagues, i la pregunta que ens hem de formular ara mateix és: la repetició d'un model historiogràfic clàssic podrà treure'ns d'aquest impàs? Les condicions serialitzades de producció i recepció dels productes culturals, que, fins i tot en un àmbit reduït com és la cultura en català, empen caixes de ressonància no domesticables, no ens obliguen potser a adoptar unes noves aproximacions?

I naturalment, a l'oest del nostre quadrat, hi ha la indústria cultural. Sebastià Alzamora va dir, ara fa tres lustres, en una resposta a Julià Guillamon, que «el poder literari no existeix: és una d'aquestes històries que s'explica de nit als infants per espantar-los i fer-los anar al llit; una cosa que no és cosa, i que, com la por, quan la veus de prop resulta que no és res. El “poder literari” és un papu, un tabú imaginari al voltant del qual hi ha qui organitza tota la seva obra —i cosa que és pitjor, també la seva vida, de tal manera que tant l'una com l'altra acaben arruïnades» (2004). El que ara no funciona —i ja feia figa fa quinze anys— no és la posició ideològica d'Alzamora, sinó, més aviat, l'ús de la paraula «poder». Sí, és veritat, el «poder literari» no existeix, però la raó és que l'expressió, en singular, ja no és vàlida. Abans he

parlat de caixes de ressonància no domesticables: el que fan les editorials més espavilades és jugar-se-la amb un nom i amb un títol, sobre el qual basteixen una propaganda que rosega l'espai de la crítica. Entrem un altre cop dins les plataformes més mediàtiques. Deixem estar la televisió: els intents de rescatar un valor positiu de programes pseudoculturals que, amb resultats grotescs, volien mimar Bernard Pivot i el seu *Apostrophes* ja han desaparegut de la pantalla amb un *fade out* en el qual es captaven tan sols les rialles molestes dels participants —nova versió, per aplicar a les teràpies de grup, del somriure del gat de Cheshire, que encara queda visible a l'Àlicia quan l'animal ja se n'ha anat. El que fins a un cert punt sorprèn és que ningú hagi pensat —o no hagi arribat a portar a terme la idea— que hi havia altres programes de llibres d'altres televisions europees que eren més fàcils de copiar (sigui dit entre parèntesi).⁴ D'acord, denunciem el meu subjectivisme exasperat: la parcialitat que deixo aflorar és paradigmàtica i manifesta, ja que no prenc en consideració altres canals i/o programes de menor audiència. El mateix retret se'm podria fer respecte al silenci amb què obvio la ràdio, on es continuen hostatjant programes interessants, tot i que per parlar-ne amb propietat ens tocava separar metodològicament el que és crítica del que és presentació, diàleg amb l'autor o lectura de textos. I afegeixo de passada que, a banda de la diferència de «temperatura» dels mitjans —segons els paràmetres de la famosa repartició de McLuhan en freds i calents—, també caldria examinar quines són les maneres i els temps de fruïció del públic. Penso en les dilacions del *podcasting*, però el mateix ocorre també amb els articles de premsa: quines són les formes en què ens arriba la pàgina escrita i en quines pantalles les llegim.

4. Sigui dit de passada: el 2006 vaig presentar una proposta amb Eduard Escoffet a FlaixTV que consistia en la creació d'un format del tot diferent: l'espai d'un videoclip per bastir un diàleg-presentació entre dues persones, preferiblement amb idees oposades respecte al llibre en qüestió. Finalment, com passa sovint, ens vam fer enrere quan la proposta ja havia estat mig acceptada.

2. MÉS ELEMENTS FORA DE L'ÀREA D'ACCIÓ

Continuem amb els espais existents. De revistes literàries, per a un públic no especialitzat, gairebé no en tenim. L'excepció podria ser *Caràcters*, però, fora del País Valencià, la seva influència és només testimonial. Jo també he intentat exportar-la (o, vist des d'aquí, hauria de dir «importar-la») i encara ho intento, però no me'n surto: la periodicitat incerta, la distribució difícil i un desinterès difós per part dels treballadors del gremi editorial no li permeten d'obtenir l'obertura a la qual podria aspirar. La presència de ressenyes a *L'Avenç* o *Serra d'Or* no és significativa com ho podia ser en el mil·lenni passat. Els diaris en català no han resolt el problema comunicatiu del suplement literari: la trista defunció del «Cultura» d'*El Punt Avui* n'és només la punta de l'iceberg mentre que el «Llegim» de l'*Ara* perd la seva coherència per ressaltar fragmentàriament algunes contribucions —i, qui ho sap?, la millor estratègia comunicativa podria ser la de «matar» el contenidor, com fan les seccions culturals dels diaris digitals (penso, positivament, en «La Llança» i dubto en el moment d'escriure si posar el nom en cursiva o entre cometes). Tornem, llavors, a les plataformes que hi ha a Internet i que abans no hem examinat en detall. *Catorze* és atacat i denigrat constantment per ser una pàgina d'autoajuda, però manté de manera coherent un perfil propi; *Llavor Cultural* té un ritme setmanal, sobreviu de manera gairebé clandestina i es limita als compassos d'una sola veu; de *Núvol* ja n'he parlat, i de manera positiva, però també n'he d'evidenciar una certa incapacitat estructural per gestionar i salvaguardar la seva independència i autonomia.

Finalment, entrem dins les llibreries (la metàfora és virtual: dins les llibreries físiques difícilment trobarem els textos que trauré a col·locació) i cerquem els llibres que puguin abordar el nostre tema d'una forma més completa. Així, rescatarem recopilacions de lectures i anàlisis més o menys puntuals fetes per alguns crítics, com ara Francesc Calafat (2013) o Joaquim Espinós Felipe (2017). Són volums-contenedors que han d'existir com a reivindicacions d'un treball de camp que el ressenyador ha tirat endavant durant anys i panys; tenen la funció no tant de reproduir unes exegesis brillants o clarividents, sinó de

mostrar la tendència i la coherència que un lector professional ha exercit al llarg de la seva activitat i que, també, marca un període. A banda de les preferències personals (justificades i articulades) que hi pugui haver, no hi trobarem directrius que ens ajudin a traçar unes línies dins la història. Un discurs a part mereixen els *comptes-rendus* que *Serra d'Or* acostuma a publicar cap al mes d'abril, on Joan-Josep Isern —i al llarg del temps han agafat el relleu Pere Guixà i Borja Bagunyà—, professionalment i amb intel·ligència, ens traça una història narrativa amb esclats cromàtics que il·luminen algunes obres significatives de l'any anterior. De fet, aquests balanços, sovint reduïts a tres pàgines, són de les aproximacions més útils amb què m'he trobat mentre preparava aquesta contribució.

Fem un pas endavant. Cerquem altres volums que contradiguin aquesta observació genèrica i, en conseqüència, que ens resultin profitosos. Evidentment, hauríem de traçar una barrera cronològica més avançada: seria absurd prendre en consideració textos publicats abans que hagi passat com a mínim una dècada del començament del mil·lenni. De sobte ens atrau, pel títol, el de Jordi Marrugat (2014), *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes, motius*. Ràpidament, però, la il·lusió es converteix en desengany: la repetició *ad libitum* del mot *postmodernitat* i dels seus derivats ens convenç que el que falla no són les anàlisis de les narratives examinades, sinó tot el baricentre metodològic. Antoni Mora en va fer una ressenya despietada que voldria rebutjar, si més no parcialment, per atuir-ne la veheència, però no puc fer-ho perquè recrimina al text errors d'estructura que, *volens nolens*, malmeten tot el discurs: «Jordi Marrugat s'ha proposat fer un assaig sobre la narrativa catalana de les darreres dècades amb la discutida i discutible etiqueta de la postmodernitat, per caracteritzar tota aquesta època, dels anys vuitanta ençà. Aquí ja comencen els problemes, perquè pretén denominar alhora un simple marc temporal i uns continguts específics» (MORA 2014: 196). Fet i fet, és curiós és que Marrugat, que ha llegit Jameson i el cita a la primera nota de la primera pàgina del seu treball, no hagi posat a la pràctica la diferència funcional entre Postmodernitat i Postmodernismes (em responsabilitzo de l'ús de la forma pluralitzada) que és a la base del plantejament de l'estudiós nord-americà. I això, de retruc, provo-

ca un altre problema: la tria de Marrugat és coherent amb el títol, ja que no diferencia ideològicament les obres ni detalla una subdivisió cronològica ulterior, més enllà del punt de partida establert als anys 80. I consti que no dic que el crític s'equivoqui: per afirmar-ho, hauria de demostrar un «tall» a principi de mil·lenni que encara no he considerat. Senzillament, constato que no detecta la presència de cap canvi dins l'àmbit temporal escollit, el qual abraça, si fa no fa, una trentena d'anys per arribar gairebé fins al moment de la publicació del seu text. Així, les anàlisis toquen tangencialment el període que vull marcar: les prosas d'aquests darrers anys són les menys estudiades en profunditat i espai, i, per continuar amb el paral·lelisme òptic que havia engegat abans, quan aquestes arriben sota les ulleres de l'estudiós, passen a través de la mateixa graduació amb què ell ha llegit les de les dècades més llunyanes.

Molt bé, però tot aquest desert compta, si més no, amb una altra excepció important. Parlo de les actes, a cura d'Àlex Broch i Joan Cornudella, del tercer encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues. Algunes de les línies del volum m'han obligat a rectificar la bastida de la meua proposta i d'altres a ratificar-ne aspectes que estava a punt de marginar. Més concretament, Borja Bagunyà (2017) repassa els esdeveniments-elements que marquen les dues dècades en examen amb observacions interessants (que en part se solapen amb el que ja he dit, i en part recuperaré d'aquí a poc) i s'enfronta, a través de categoritzacions —tant específiques com genèriques: «Imparables i neocursis» s'intitula un paràgraf, amb una concreció declarada; però més endavant ens trobem amb «Novella i experiència», «Novella de l'experiència» «Costumisme de la crisi» o, a l'inrevés, «Autoficció»—, a un ample ventall de lectures reorganitzades. També les contribucions de Lluís Meseguer, pel que fa al País Valencià, o de Sebastià Portell, en el cas baleàric, assumeixen un itinerari força semblant. D'altra banda, la interseccionalitat que provoquen Antoni Dalmau, Anna Maria Villalonga o Antoni Munné-Jordà, fa emergir unes aproximacions als gèneres de la novel·la històrica, la criminal i la ciència-ficció que completen meravellosament el panorama. Implícitament, més que no pas de forma manifesta, els tindrè presents en dur a terme la segona part d'aquest article.

Finalment, el llibre de Jaume Subirana, que –Déu el perdoni– eixampla les bases escrivint en castellà, té una perspectiva massa vasta si el jutgem segons les dates del subtítol, *Escritores, Literatura e Identidad en Cataluña (1859-2019)*: després de fullejar-ne els dos darrers capítols, que ocupen gairebé trenta pàgines («Literatura catalana hoy. Panorama y dinámicas») i l'epíleg que recupera el títol general («Epílogo. Construir con palabras»), he de constatar que no serveix pas per a les meves intencions.

3. UN LLISTAT CREÏBLE FINS A UN CERT PUNT

Lamento la fórmula de l'autocitació, perquè es redueix al clixé de repetir els conceptes per amagar, amb una cortina de fum, el que podríem titllar d'«autoplagi de conveniència». Tanmateix, necessito mostrar, no tant per comparació, sinó més aviat per continuïtat, la nòmina d'obres que constituïa el centre ideològic d'una proposta d'una història de la literatura catalana feta a partir dels textos i no pas *per auctores* –i aquí no insistiré en explicacions més detallades sobre mètode, raons i objectius d'aquest «sistema»: Enric Gomà, i qui vulgui, pot còmodament consultar l'article-base en què fonamento la meva posició (ARDOLINO 2014). A l'origen de tot, hi havia un projecte que, de fet, encara no he abandonat: fa una desena d'anys el vaig presentar a Moll, però, per variar, encara no he estat capaç de dur-lo a terme ni, tampoc, d'engegar-lo. En aquell cas, pretenia encarar-me al darrer quart del segle xx sota l'etiqueta operativa –entenguem-nos: només limitada a les coordenades històriques– de la Postmodernitat. Naturalment, hi ha una diferència entre aquella proposta i la que veurem més endavant perquè, en el primer cas, la tria tocava qualsevol text literari –tot i que al final vaig decidir excloure'n el gènere dramàtic— mentre que aquesta és limitada al camp narratiu. Ara bé, el principi ideològic és el mateix: des d'aquella postmodernitat fins als nostres dies s'ha tornat contraproduent (no dic «impossible», perquè sé que no seria correcte) l'elecció d'un cànon únic i sòlid. Quines alternatives se'ns fan viables? Aquest era el meu palimpsest que —tret d'una petita modificació— no he tornat a tocar durant els últims tres

anys, però que ja havia sofert tot tipus de manipulacions possibles, les últimes de les quals m'abellia confessar obertament:

- 1975 *L'adolescent de sal* de Biel Mesquida
Cavalls cap a la fosca de Baltasar Porcel
El vel de Maia de Marià Manent
1976 *Cau de llunes* de Maria Mercè Marçal
El temps de les cireres/Els catalans als camps nazis
de Montserrat Roig
Mirall trencat de Mercè Rodoreda
1978 *L'espai desert* de Pere Gimferrer
1979 *El present vulnerable* de Feliu Formosa
1979 *Obra poètica (1975-1979)* de Joan Vinyoli
1979 *L'anarquista nu* de Lluís Fernández
1981 *El cingle verd* de Josep Piera
1982 (-1991) *La cosa aquella* d'Enric Casasses
1983 (*Història de la llengua catalana*
Josep M. Nadal/Modest Prats)
1984 ???? *Libre de les inauguracions* de Màrius Sampere
1985 *Enigma* de Narcís Comadira (o 1990 *En Quarantena*)
Pedra de tartera de Maria Barbal
1986 *Memorial de Claudi M. Broch* de Robert Saladrigas
1988 *Camí de sirga* de Jesús Moncada
1989 *El jardí dels set crepuscles* de Miquel de Palol
1989-90 *Illa Flaubert* de Miquel Àngel Riera
1991 *Triomf del present* de Francesc Parcerisas
Senyoria de Jaume Cabré
1992 *La japonesa* de Jordi Coca
1994 *Dins el darrer blau* de Carme Riera
El Canvi de Miquel Bauçà
El violí d'Auschwitz de Maria Àngels Anglada
1995 *El desvari de la raó* de Carles Hac Mor
1999 *Quinze generacions d'una família* Martí de Riquer
Tot jo és una exageració de Bartomeu Fiol
2000 *Vuitanta-sis contes* de Quim Monzó
- Teatre?**

L'únic canvi el dec, de manera indirecta, a una amonestació de Teresa Iribarren, que evidenciava l'absència —injustificada: li agraeixo l'observació i en faig esmena— de la novella de Maria Barbal. L'espai per inserir-la l'he recuperat amb l'eliminació de *Senyoria* de Jaume Cabré: el nou llistat (el que va de 2000 a 2018) em permet inserir un llibre del mateix autor en un altre període històric i, amb el pòsit d'uns quants anys, em toca reconèixer que la meva posició estava contaminada per un personalisme, atès que vaig traduir *Senyoria* a l'italià el 2006.

I ara què? Abans de passar als noms i als títols del nou mil·lenni i justificar-los, he d'apuntar una darrera qüestió de mètode. L'elenc es basava en el principi, aparentment capriciós, que cap autor hi figurés amb més d'una obra. I no tan sols en el quart de segle examinat, sinó també en els anys que venien immediatament abans o després, ja que el projecte pretenia estendre's fins a englobar, si més no, tota la contemporaneïtat. La meva «petulància» sorgia de la idea de construcció arquitectònica d'aquesta història: si calia fer excepcions amb autors que repetien textos en altres períodes, ja en faria; però em semblava més important veure com, dins la literatura catalana dels nostres dies, uns escriptors puguin beure de les fonts de Rodoreda, Calders o Pedroló, més que no pas multiplicar la predominança d'aquests noms ja canònics tot augmentant la presència numèrica dels seus llibres. En fi, la pregunta que em formulo a posteriori és: funciona o no funciona aquest «sistema» per donar compte de la complexitat i la varietat de la producció literària entre 1975 i 2000?

La meva resposta és que pot ser una manera de desbloquejar una aproximació que, enfangada en un model desantitzià, ja no ens forneix els resultats que, fins fa mig segle, ens esperàvem d'una història literària. Avanço les objeccions: això no vol dir que l'edifici arquitectònic i historiogràfic vuitcentista s'hagi de llençar a la paperera de la història, sinó que no pot assumir un valor autònom absolut com el que li atribuïem fins fa poques dècades; i que necessita ser acompanyat per altres instruments —o fins i tot esdevenir instrumental respecte a altres solucions.

Passem a un altre dubte. He fet servir dues vegades, amb cometes emfàtiques, la paraula «sistema». Qui, després de veure la meva nòmina, apunti el dit contra l'absència d'un llibre *per se* o no ha entès res

del que he dit fins ara, o bé necessita més temps per construir una alternativa coherent. Fet i fet, aquest llistat es regeix amb les mateixes regles del que, dins la crítica semiòtica, anomenem una macroestructura: en el moment en què en substituïm una peça, el valor global canvia, i és natural que la inserció o l'eliminació d'una obra impliqui un efecte en cadena que n'afecti unes quantes més. Es tracta d'un equilibri que sempre serà precari, i sempre atacable –però tan sols des d'una complexitat holística.

4. PER A UNA TEORIA DEL CAOS

Dit això, ja podem passar a l'època que ens pertoca. Començo per la proposta i després aniré afegint-hi unes observacions a tall de glosses per arribar a les conclusions.

- 2000 Jordi CUSSÀ, *Cavalls salvatges*
- 2001
- 2002 Sebastià ALZAMORA, *Sara i Jeremies*
- 2003 Francesc SERÉS, *De fems i de marbres*
- 2004 Jaume CABRÉ, *Les veus del Panamo*
- Emili TEIXIDOR, *Pa negre*
- 2005 Joan-Daniel BEZSONOFF, *Les amnèsies de Déu*
- Albert SÁNCHEZ PIÑOL, *Pandora al Congo*
- 2006
- 2007 Antònia VICENS, *Ungles perfectes*
- Borja BAGUNYÀ, *Defensa pròpia*
- Manuel BAIXAULI, *L'home manuscrit*
- 2008
- 2009 Vicent PAGÈS, *Els jugadors de whist*
- Sílvia ALCÀNTARA, *Olor de colònia*
- 2010 Julià de JÒDAR, *La pastoral catalana*
- 2011 Marta ROJALS, *Primavera, estiu, etcètera*
- 2012
- 2013
- 2014 Max BESORA, *La tècnica meravellosa*

2015

2016 Núria CADENES, *Tota la veritat*Antoni VIDAL FERRANDO, *La ciutat de ningú*Alicia KOPF, *Germà de gel*Mar BOSCH, *Les generacions espontànies*2017 Tina VALLÈS, *La memòria de l'arbre*Maria GUASCH, *Els fills de Llacuna Park*2018 Joan LLUÍS-LLUÍS, *Jo soc aquell qui va matar Franco*

Responc als dubtes que puguin sorgir d'una estadística barroera: hi ha més homes que dones, si bé ens hem atansat a un equilibri quasi acceptable, atès que el percentatge d'igualtat, respecte a l'exemple anterior, ha millorat una mica. Les raons són evidents i no es poden atribuir a les meves dèries personals: es tracta de l'acceptació *in progress* que el públic, fins i tot el públic especialitzat i professional – però no pas «industrial»–, ha incorporat respecte a algunes autores. Compte: no estic parlant de judicis a posteriori, sinó més aviat a priori, perquè és la circulació dels llibres en un àmbit de lectors «cultes» el que marca aquests resultats. Si el volum no és visible, no es podrà llegir fora dels cercles més íntims, i un llibre que no es llegeix no pot entrar dins la història de la literatura. I al cap i a la fi, la qüestió «sexual», com les que toquen la persona de l'autor (edat, procedència, etc.) és la més diàfana: també cal considerar totes les variants tipològiques dels textos, donar espai a la diversitat d'estils, per no parlar de molts altres aspectes que tenen a veure amb la recepció.

Tanmateix, davant uns textos tan actuals, el meu discurs queda incert, la tradició del passat ja no m'ajuda gaire, i arribo al punt d'haver de convocar una altra veu italiana. Asor Rosa, després d'haver explicat la necessitat de solidaritat que el component humanístic necessita per «retroalimentar-se», resumeix el sentit de la seva recerca:

[...] il senso è che, demolite perfino da parte di coloro che erano stati i più ostinati sostenitori della possibilità di una lettura «scientifica», «oggettiva», inconfutabile del testo letterario, le certezze assolute che questo sia veramente raggiungibile, resta il problema, ogni volta che iniziamo la lettura di un testo letterario o, forse ancor più, tentiamo la

sua collocazione in una storia letteraria o, *tout court*, nella (in una) storia, di formulare una «fondazione», per quanto provvisoria e precaria (e tuttavia pur sempre consapevole e meditata) del nostro discorso. Senza «fondazione», nessun «discorso»: oppure, tanti discorsi separati —sempre più privi di «senso» (che è, per l'appunto come cercavo di dire in precedenza, l'aspetto dominante della situazione presente). (ASOR ROSA 2014: 11)

Encara ens movem en un àmbit genèric: la idea «fundacional» d'Asor Rosa em sembla si més no una quimera, però coincideixo en la resposta metodològica que l'estudiós ofereix i que, crec, es pot aplicar a la literatura catalana del nou mil·lenni. El crític proposa, tot seguit, el cànon més com a eina de treball que no pas com a resultat. Es tracta, en definitiva —però això ho interpreto jo des de la meua perspectiva, ja tendenciosa—, de fer servir el que ell anomena el «criteri canònic» de manera discrecional, per evitar, d'una banda, un excés d'historicisme i, de l'altra, un defecte de «seqüencialitat» que impediria qualsevol organització dels textos més enllà d'una repartició idealista, caòtica i eminentment subjectiva.

Durant anys he insistit en la urgència de mirar el segle XX com si fos un mapa, amb un seguit de línies, interseccions i connexions que poden unir els textos que volem ressaltar-hi per explicar-lo; la qual cosa significa acceptar l'elasticitat del cànon i, de retop, permetre o, més ben dit, preveure la possible multiplicació de recorreguts alternatius. Són tots substituïbles? Sí, però a condició que demostrin una coherència interior i una capacitat d'autosostenibilitat. Últimament, em pregunto si, potser, no caldria canviar la terminologia; vull dir, si el mot «cànon» no s'ha tornat massa estricte per etiquetar una xarxa que no pretén reivindicar la seva unicitat. Invoco Simona Škrabec (2017: 132) que, passejant entre diferents pensadors, arriba a aplicar una idea d'Ingeborg Bachmann al cas català per treure'n irònicament aquestes conclusions: «cal establir les jerarquies com si això d'escriure fos una estranya carrera de fons on algú pot quedar primer, un altre segon, fins que l'últim poeta passi per la meta». Tant se val, em sembla que el concepte de «sistema» ja ha quedat força clara i no val la pena insistir-hi si no és des de dins. Altrament, substituïu-lo mentalment

per «camps» i, si encara us recorda Bourdieu, per «conjunt», «Spannungsfeld» o el que més us agradi. Dit això, ja podem tornar a mirar de prop les unitats que formen aquest esborrany de llistat.

L'esforç major ha estat allunyar-me de les apostes més personals del moment: intentar oblidar alguns llibres que m'havien semblat revelacions extraordinàries per incorporar textos que, en la distància, han sobreviscut millor. Al mateix temps, he decidit no posar cap volum que formés part de la col·lecció «Matar el monstre», que he dirigit durant el 2018, ni que hagués guanyat el premi Rodoreda quan jo formava part del jurat; i, malgrat tot, continuo perseverant en la idea que un procés com aquest no es pot —no s'ha de— despersonalitzar del tot.

Si cerquem una data interior que ens doni un punt de partida, la meva opció és per al 2001, amb la publicació d'*El Troiaccord*. La novel·la, ambiciosa i desmesurada *no sols* pels cinc toms que la formen, va resultar un fracàs —i *no sols* des del punt de vista editorial. Si la destaco aquí, però, no és pas per un judici de valor (de fet, no l'he inclosa en la meva tria), sinó pel mecanisme que regeix tota la narració: els personatges es mouen resseguint les regles del Joc de la Fragmentació que és «un emblema del món. Però com a model de mètode només és vàlid si per poder continuar en tot moment estàs disposat a desmuntar coses que ja tens, per exemple per resoldre el cub de Rubik, o els puzzles mecànics: fracassa si et resisteixes a estar sempre fent, desfent i refent. Fins aquí va arribar en Sebastiano, i aquí es va aturar, saps per què? [...] Perquè li va fer por comprovar si el Joc era més que un emblema, si la seva interrelació amb la realitat funcionava de debò. Perquè això li hauria engegat en orris la idea de l'existència» (PALOL 2001: 39).

En fi, el Joc de la Fragmentació té dos objectius, segons les circumstàncies: dividir o recompondre. Si *El Troiaccord* pretenia ser la reconstitució d'un model narratiu per al nou mil·lenni, la sort del llibre representa —metafòricament— la derrota d'aquest intent. Però podem traçar una línia demostrable al voltant de l'any 2000? De debò alguna cosa ha canviat més enllà del calendari? Posem de manera confusa el material històric sobre la taula. Necessitem i —això sí— disposem d'esdeveniments mundials fàcils de justificar: l'11 de setembre de

2001 és una data més que assumible per conjecturar un canvi. Des del punt de vista del pensament, és més difícil, però voldria assenyalar una perspectiva «europea» en la recerca d'un nou realisme, amb tot el debat que ha comportat en aquesta segona dècada del segle i que ha tingut, com a primeres espases, Maurizio Ferraris (2012), Markus Gabriel (2013) i Franca D'Agostini (2013):⁵ sense pronunciar judicis, registro el fet que, d'aquestes reflexions, n'estan sorgint propostes lligades a incipients models interpretatius de crítica literària. També hi ha hagut intervencions que han generat debats (més aviat, fórmules) respecte d'un Modernisme després de la Postmodernitat (HUYSSSEN 2006) o d'una Altermodernitat (BOURRIAUD 2009); totes dues propostes són més esperançadores que no pas reivindicatives perquè es tracta de definicions que, nascudes en el terreny de la creació etimològica, no han aconseguit llançar-se en vol cap al cel dels conceptes consolidats. En el segon cas, «the terme “altermodern”, which serves both of as the title of the present exhibition and to delimit the void beyond the postmodern, has its roots in the idea of “otherness” [...] and suggests a multitude of possibilities, of alternatives to a single route» (BOURRIAUD 2009: 2). L'ambició és pretensiosa, repetitiva i presentada ja com un fet assumit: «The terme “modern”, “postmodern” or “altermodern” do not define style (as as ways of thinking, but here represent tools allowing us to attribute time-scales to cultural era» (BOURRIAUD 2009: 6). I és clar, quan el concepte topa amb la seva aplicació, la contradicció es torna flagrant: «altermodern has no desire to substitute for postmodern relativism a new universalism, rather a networked “archipelago” form of modernity» (BOURRIAUD 2009: 13). Huyssen no fa exactament el mateix: tot i que sembla inclinar-se cap a una teoria (o a una poètica), en realitat presenta només una perspectiva per recollir els estudis d'un dossier monogràfic que hauria d'anar en la

5. Assenyalo els textos que em semblen més representatius de cada autor. D'Agostini, però, rebutja les adquisicions dels seus companys de viatge i posa tothom en la mateixa bossa, ja que «il risultato ultimo del “nuovo realismo” è confermare di fatto, e in una versione particolarmente vaga e superficiale, le posizioni deboliste e postmoderniste a cui nominalmente dichiara di opporsi» (2013: 25). La polèmica s'adreça també contra l'obra colectiva a cura de Di Caro i Ferraris (2012).

direcció d'una relectura del Modernisme a través les lectures que n'ha fet la Posmodernitat. Un desig, més que una proposta, perquè admet que «this issue does not represent a fully coherent account of modernism revisited after postmodernity» (HUYSSSEN 2006: 5). D'altra banda, ja sabem que s'han obert i s'han instal·lat els nínxols adequats per als fetitxes del Metamodernisme o del Post-postmodernisme, perquè sempre es troba algú disposat a furnir-ne una lectura holística.⁶

Si mirem cap a la societat, i ens apropem a casa, de seguida pensarem en la gran mobilització independentista. Però, si gratem una mica més a fons dins el panorama lligat estrictament al món dels llibres, jo posaria en primer pla l'«operació Frankfurt», és a dir, l'esforç constant d'exportació de la literatura catalana a través de fires, festivals i altres manifestacions que, des de la creació de l'Institut Ramon Llull, ha esdevingut una prioritat de política cultural. Si de les manifestacions cap a fora passem als mecanismes interiors, potser el punt d'inflexió hauria de coincidir amb les ones sísmiques provocades pel Grup 62, des de la creació d'un monopoli dictatorial fins a la seva capitulació i exili voluntari a terres d'Espanya. Sigui com sigui, el baricentre no seran les vicissituds de l'Imperi, sinó el reforçament i la proliferació d'un seguit de noves editorials: empreses petites que semblen haver sorgit del no-res, d'altres de ja existents que s'han convertit en mitjanes, d'altres de més sòlides que han confirmat la seva solvència. Soc conscient que, per traçar aquest territori, em calen les eines dels historiadors i els sociòlegs; i, encara que les tinguéssim esmolades, tampoc no hauria resolt la pregunta que dona títol a la meua intervenció. Podem conjecturar una diferència *in essentia* respecte al període anterior? Els noms, a vegades, fan la cosa i, en el meu llistat, hi ha moltes obres d'autors que s'estrenen —si més no, cap a un gran públic—, però això no pot ser suficient. Podria inventar-me o recuperar algun mot, posar-lo com a etiqueta

6. En una interpretació ben peculiar, D'Agostini (2013: 83) es proposa fer servir la fórmula «PM per indicare globalmente postmoderno, postmodernismo, postmodernità ecc., mentre suggerirei di usare PPM, ovvero postmodernismo, per indicare la critica del PM che si esprime attraverso una massiccia applicazione del metodo PM, o meglio: di quel linguaggio e modo di pensare che nell'epoca definita PM (in pratica, gli anni ottanta del Novecento) ebbe grandissima fortuna e ispirò reattivamente la cosiddetta “beffa Sokal” e tutta la letteratura conseguente».

d'un contenidor buit que, a poc a poc, s'ompliria de principis i observacions més o menys tendencioses. Podria, i crec que és l'aporia en què cauen els crítics més intel·ligents, inventar unes quantes definicions per jugar a la teoria dels conjunts en un univers que, per tornar a *El Troiacord*, funcionaria com els escacs tridimensionals: serà mai possible fer un escac i mat? Vull dir, podria convertir el sistema en una profusió de noms i títols agrupats a la babalà —i fer content qualsevol escriptor que es pugui trobar en la gran bossa del nomenclàtor. Però no vull fer-ho. Si la recuperació postmoderna de Nietzsche s'ha esmerçat per demostrar-nos que la proposició «Déu és mort» no és pas una enunciació metafísica sinó l'anunci (o presa de consciència) d'un esdeveniment (VATTIMO 1985: 67), la frase «la postmodernitat ha mort» ja no pot ser ni un anunci, perquè només generaria una quimera. Mireu què diu Antoni Mora (2014: 195): «No sé si algú recordarà aquella columna de Josep Ramoneda a *La Vanguardia*, a mitjan anys vuitanta —en plena efervescència de la cosa, doncs— que es tancava amb una contundent afirmació —cito de memòria—: la postmodernitat s'ha acabat». Per això evito aquest nou metarelat, el de la mort de la Postmodernitat, en qualsevol de les formes que ha assumit, des de la caiguda del mur de Berlín, passant per la desfeta de l'Imperi soviètic i la primera guerra d'Iraq per arribar a l'enfonsament de les Torres Bessones i als conflictes que n'han derivat.⁷

Així, doncs, el «més enllà» del meu títol no vol ser especificat, i la relació entre mètode inductiu i mètode deductiu la traço d'una manera diferent. El sistema que he exposat té valor només a condició que cadascuna d'aquestes obres pugui ser valorada *per se* i examinada amb unes pautes semblants a les de les altres. I alhora cal que totes juntes passin per un filtre d'intencions. Valgui només l'exemple del 2018. Hi

7. «“Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished”, Clov promises himself at the beginning of Beckett's *Endgame*. Surely, the first thing to be said about postmodernism, at this hour, after three decades of furious business and ringing tills, is that it must be nearly at an end. But in chess [...] the endgame is not the end of the game, but the game of ending that forms part of it and may be looked towards from the beginning» (CONNOR 2004: 5). Si hi afegim que, entre principiants, el final de partida sol ser una part molt més llarga que l'obertura o el centre, la comparació esdevé encara més captivadora.

vaig posar el darrer Premi Sant Jordi —i després el vaig treure. Per què? Perquè el llibre presenta una ucronia innovadora dins la literatura catalana, però la primera part massa «de tesi» sobre l'activitat de corrector del protagonista no m'acaba de convèncer. Un defecte semblant el trobo en la novel·la d'Irene Solà, *Els discs*, amb què la poeta es converteix en una novel·lista més que digna, però el leitmotiv de les repeticions es fa feixuc i topa contra la segona meitat del llibre. Malgrat els focs d'artifici d'una crítica teledirigida, no hi he posat el volum d'Eva Baltasar: no és pas un text dolent, i la llengua hi excel·leix, però creure-ho un miracle perquè als Països Catalans ha arribat el personatge de l'*emmerdeuse* després d'un quart de segle de llibres d'Amélie Nothomb és la prova del cotó fluix de la nostra situació de colonitzats. *Aprendre a parlar amb les plantes* de Marta Orriols l'acabo de llegir i hi vull raonar més detingudament: em pesa el prejudici del tòpic de l'abandó —i els models que tinc al cap em semblen molt superiors, però potser la novetat del llibre es basa en altres aspectes que encara no he destriat— i em reservo una avaluació retardada. Demano temps també per formular un judici pausat sobre la darrera novel·la de Melcior Comes, mentre que el recull de contes de Natàlia Cerezo, ho confesso, encara no l'he pogut llegir. Però capgiraré la pregunta cap al lector, la lectora, que m'ha resseguit, amb paciència, fins a aquest punt. Sé què hi ha molts noms d'autors que hi podrien ser: Imma Monsó, Jordi Lara, Adrià Pujol, Joan Todó, Sebastià Pirelló, Jordi Puntí, Toni Cucurella... També hi ha noms que falten en el quart de segle anterior i que també hi podrien ser en el darrer, com ara el de Ramon Solsona, però es tracta d'un cas diferent perquè els dos llistats no són homogenis i el lloc natural on ubicar l'autor de *Les hores detingudes* seria en el primer catàleg. Finalment, un text que em sembla més que rellevant, l'esplèndid retrat oval que Raül Garrigasait fa de Rusiñol, entra més pròpiament en el camp de l'assagística. Ara bé, entendreu que la presència de l'un o l'altre implica la reconversió de tot el sistema? De debò penseu que una *Història de les Novel·les Catalanes del segle XXI* publicada l'any 2019 podria contenir més de vint títols? I no, no estic disposat a caure en l'error contrari, el de la recerca d'uns títols acceptats per avorrida unanimitat com sol passar en molts premis literari «democràtics» perquè he llegit Škrabec (2017:

132-133): «la cultura a Catalunya ha comès un error de càlcul perquè al final es dona el màxim suport a una mediocritat que no arrisca, a les fórmules comprovades».

5. GLOSSA

«La crítica catalana hauria de ser...». Ep, un moment! Aquesta és la frase més desafortunada que podies treure. Quan el discurs crític fa el salt a la metacrítica —amb ínfulas de principis filosòfics païts malament o explicacions anecdòtiques extemporànies— significa que ja hem llençat el llast dels estudis, de la metodologia, de les propostes, per enlairar el nostre globus cap a un cel blau, tot igualment avorrit, a l'espera de la caiguda final. «Però aquest article no és sobre crítica...». És veritat, i tanmateix qualsevol aproximació a la nova producció literària no pot anar deslligat d'una *mise au point* dels instruments per a la seva anàlisi. En una tertúlia radiofònica Borja Bagunyà —que és una de les persones més lúcides i sensates de la cultura catalana actual— reivindicava el doble rol, de creador i crític, que poden assumir alguns escriptors. És clar, hi ha tota una tradició —i també unes formes establertes— que codifica aquesta funció. Però una cosa són els ideals, una altra la seva aplicació. Poseu al costat aquestes dues frases: «La crítica no és adoració ni mercadeig» (BAGUNYÀ 2017: 86) i «El fenomen més rellevant en la literatura catalana recent és l'obertura de l'Escola Bloom a Barcelona» (PAGÈS JORDÀ 2018). Oi que el fet de ser subjecte, objecte i referent d'un judici invalida qualsevol consideració, fins i tot la més compartible? Oi que alguna cosa grinyola? Sabeu quin és el pas següent abans de caure en el precipici? Us ho dic: «La literatura catalana hauria de ser...».

BIBLIOGRAFIA

- ALZAMORA (2004): Sebastià Alzamora, «El poder literari no existeix», *Avui*, 25 de juny, p. 17.
- ARDOLINO (2014): Francesco Ardolino, «Per a una història de la literatura catalana a la Postmodernitat», *Els Marges*, núm. 103 (primavera), ps. 88-107.

- ASOR ROSA (2014): Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana: la storia, i classici, l'identità nazionale*, Torí: Einaudi.
- BAGUNYÀ (2017): Borja Bagunya, «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000-2006», dins: Àlex Broch i Joan Cornudella (a cura de), *Novel·la catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 45-93.
- BAUDRILLARD (1995): Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, París: Éditions Gallilée.
- BOU (2009): Enric Bou (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*, vol. VI: *Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*, Barcelona: Vicens Vives.
- BOURRIAUD (2009): Nicolas Bourriaud, «Altermodern», dins: *Altermodern: Tate triennial*, Londres: Tate, [ps. 1-14].
- CALAFAT (2013): Francesc Calafat, *Països de paper. Notes sobre literatura*, Catarroja/Barcelona/Palma: Afers.
- D'AGOSTINI (2013): Franca D'Agostini, *Realismo? Una questione non controversa*, Torí: Bollati Boringhieri.
- DALMAU (2017): Antoni Dalmau, «La novel·la històrica, en risc de fatiga?», dins: Àlex Broch i Joan Cornudella (a cura de), *Novel·la catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 237-252.
- DI CARO I FERRARIS (2012): Mario Di Caro i Maurizio Ferraris (a cura de), *Bentornata realtà: il nuovo realismo in discussione*, Torí: Einaudi.
- ECO (2015): Umberto Eco, «Internet, Social Media e giornalismo. Video integrale dell'incontro con i giornalisti al termine del conferimento della Laurea Honoris Causa in Comunicazione e Cultura dei Media dell'Università degli Studi di Torino», 10 de juny. <<https://www.youtube.com/watch?v=u10XGPuO3C4&app=desktop>> [Consulta: 7 octubre 2018].
- ESPINÓS (2017): Joaquim Espinós Felipe, *Estat crític. (Apunts sobre literatura del nou mil·lenni)*, Alacant: Institut Alacantí de Cultura.
- FERRARIS (2012): Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari-Roma: Laterza.
- GABRIEL (2013): Markus Gabriel, *Warum es die Welt nicht gibt*, Berlín: Ullstein. [Traducció a l'anglès: *Why the World does not Exist*, Cambridge: Polity Press, 2015].
- HUYSEN (2006): Andrea Huyssen, «Introduction. Modernism after Postmodernity», *New German Critique*, núm. 99 (tardor), ps. 1-5.
- LYOTARD (1979): Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, París: Les Éditions de Minuit.
- MARRUGAT (2014): Jordi Marrugat, *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes, motius*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

- MESEGUER (2017): Lluís Meseguer, «Les narratives i la cultura actuals del País Valencià», dins: Àlex Broch i Joan Cornudella (a cura de), *Novella catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 95-129.
- MORA (2014): Antoni Mora, «Una crítica retroactiva», *L'Espill*, núm. 47 (tardor), ps. 195-199.
- MUNNÉ-JORDÀ (2017): Antoni Munné-Jordà, «La ciència-ficció al segle de la ciència-ficció», dins: Àlex Broch i Joan Cornudella (a cura de), *Novella catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 287-310.
- ORLANDO (1987): Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi: Torí.
- ORLANDO (2011): Francesco Orlando, «Sui limiti del biografismo e dell'ideologismo nella critica letteraria. Due inediti», *I Nuovi Samizdat*, núm. 56.
- PAGÈS JORDÀ (2018): Vicenç Pagès Jordà, «El cas Monzó», *La República*, 9 octubre.
- PALOL (2001): Miquel de Palol, *El Troiacord. Una altra cosa*, vol. III, Barcelona: Columna.
- PEIRCE (1967): Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Exacte Logic- The Simplest Mathematics*, vol. III-IV, ed. de Charles Hartshorne i Paul Weiss, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- PORTELL (2017): Sebastià Portell, «Parallels que no s'ajunten. Narrativa mallorquina del principi de mil·lenni», dins: Àlex Broch i Joan Cornudella (a cura de), *Novella catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 161-203.
- ŠKRABEC (2017): Simona Škrabec, *Una pàtria prestada*, València: Publicacions de la Universitat de València.
- SUBIRANA (2018): Jaume Subirana, *Construir con palabras. Escritores, Literatura e Identidad en Cataluña (1859-2019)*, Madrid: Cátedra.
- VATTIMO (1985): Gianni Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Roma-Bari: Laterza.
- VILLALONGA (2017): Anna Maria Villalonga, «La novel·la negra catalana del segle XXI: un camí transversal des de la Postmodernitat», dins: Àlex Broch i Joan Cornudella (a cura de), *Novella catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 253-285.

UN TORRENT DE VEUS.
LA NOVEL·LA CATALANA AL SEGLE XXI¹

ANTONI ISARCH
Universitat Oberta de Catalunya

1. SOTA EL SIGNE DE LA DIVERSITAT

En la dècada dels anys vuitanta, l'ensenyament obligatori en català, la difusió de mitjans de comunicació nacionals o la normalització del sector editorial autòcton havien assegurat una massa lectora potencialment consumidora de cultura en la llengua pròpia; és a dir, un mercat. Aquest context favorable va propiciar, en consonància amb el desplegament institucional a tots els nivells, la consolidació progressiva d'un sistema literari en què els tres vectors principals —autors, editorials, lectors— gaudien d'una relativa bona salut, i en el qual la narrativa, i en especial la novel·la, va erigir-se, en tant que gènere amb major difusió, com a eix articulador de tot el sistema, capaç de respondre a les múltiples necessitats de consum cultural d'un públic heterogeni, i capaç de possibilitar, també, la professionalització de l'escriptor (CÒNSUL 1995). En paral·lel als factors externs, les concepcions estètiques vigents en l'àmbit de la literatura fins aquell moment evolucionaven cap a noves formulacions. A l'assaig *La condició postmoderna*, Jean-François Lyotard ja havia certificat el 1979 la fi dels discursos unificadors, allò que anomenà la «deslegitimació» dels grans relats. Remarcava, així, les dificultats d'articulació teòrica d'una forma de pensament resistent a definir-se a partir d'uns elements comuns, per a la qual els grans consensos històrics i socials, els *metarelats*, havien entrat en crisi (LYOTARD 2004: 99). Des d'aquesta perspectiva, tant la lògica historicista com la preservació de moviments ordenadors o el guiatge d'intel·lectuals hegemònics, aplicats a la lite-

1. L'autor vol agrair a Maria Dasca els comentaris i suggeriments fets a partir d'una lectura prèvia d'aquest article.

ratura, es veien qüestionats. Víctor Martínez-Gil assenyala, a propòsit de la crisi de la figura de l'intel·lectual a Catalunya als anys vuitanta, que

és justament en la pèrdua d'aquest mandarinatge que l'escriptor català, extremant algunes actituds que ja havien aparegut els anys setanta, va trobar una nova justificació, si no de «legislador», sí d'«intèrpret»: la de ser el creador d'una literatura nova que situés la pròpia cultura en els paràmetres socials i comercials del moment (MARTÍNEZ-GIL 2006: 310).

Aquesta «literatura nova» a què fa referència Martínez-Gil no designa altra cosa que la literatura produïda sota el paraigua del que s'ha anomenat —amb certa controvèrsia— postmodernitat, entesa no pas com una estètica o un estil, sinó, seguint Frederic Jameson, una pauta, una «cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate, features» (JAMESON 1991: 4).²

Sigui com vulgui, la literatura del tombant de mil·lenni ja no es regeix per moviments dominants, perquè han entrat en crisi com a models hermenèutics. Han aparegut nous creadors que, deslligats d'actituds programàtiques, forgen una trajectòria que obeeix gairebé exclusivament a les pròpies motivacions esteticoculturals. Tal com assenyala Maria Dasca, «l'absència de preceptives suposa l'emergència del patró individual, per la qual cosa la literatura esdevé més personal i menys convencional» (DASCA 2008: 124).

La revisitació del passat també es fa des d'una actitud postmoderna i, així, ja no es mira enrere amb el respecte reverencial d'antuvi, sinó amb afany de revisió: tot escriptor que irromp en el món literari estableix una relació particular amb la tradició pròpia, ja sigui per perpetuar-la, per ignorar-la, per fer-ne evolucionar els models més consolidats o per dialogar-hi críticament. El primer número de la revista *Carn de*

2. Les limitacions d'espai no ens permeten entrar en consideracions precises al voltant d'aquest concepte. Remetem a la bibliografia recent més autoritzada pel que fa a la recepció crítica amb relació a la literatura catalana: a banda de MARTÍNEZ-GIL (1999 i 2006), són de consulta obligada FERNÁNDEZ 2008: 84-103, MARRUGAT 2014 i ARDOLINO 2014.

Cap (2018), coordinat per Borja Bagunyà i Lana Bastašić, n'és una mostra simptomàtica. Constitueix tot un homenatge a Quim Monzó, des d'una premissa desmitificadora d'entrada (hom hi suggereix que la deu narrativa de Monzó ja flaquejava el 2001 amb *El millor dels mons*), però sobretot productiva, tal com ho demostren les relectures del conte «El meu germà» (la peça que, sigui dit de passada, Julià Guillamon utilitzava per cloure l'assaig *La ciutat interrompuda*).³ A més, el ventall de referents no es limita als noms catalans. Si la creació literària contemporània a Catalunya ha mirat sempre enfora (sovint a través de la traducció), actualment ho fa, si és possible, amb més interès que mai. L'eclecticisme de lectures dels nous narradors autòctons resumeix molt bé el recorregut de la nova novel·la catalana per homologar-se amb qualsevol altra literatura coetània. Assenyala Borja Bagunyà:

Cal desfer-se definitivament d'una idea autosuficient i localista de la producció literària: els escriptors catalans no es poden explicar *només* des d'un antecedent català. No tots són fills de Monzó, de Calders, ni de Rodoreda. O no ho són, almenys, de manera exclusiva, cosa que demana als historiadors que no només exerceixin de crítics (hi ha una història que no sigui crítica?), sinó també, fins a cert punt, de comparatistes (BAGUNYÀ 2017: 49).

És lícit afirmar, per tot plegat, que la novel·la catalana del tombant de segle XXI s'ha anat forjant sota el signe de la diversitat. Jordi Marrugat descriu els darrers vint anys de producció com «una època vertiginosa, vasta, riquíssima» (MARRUGAT 2017). Diversitat de veus i narradors que construeixen històries, però també de formes, de models, de fonts, d'interessos. L'evidència que la producció literària de l'últim quart del segle XX també podria definir-se a través de la varietat no invalida que, en l'actualitat, el mot hagi adoptat uns matisos categòrics: sembla com si es busqués no ja l'originalitat, sinó la condició d'obra única, irrepetible, que explota la diferència com a valor qualitatiu. Paradoxalment, però, si d'una banda podem certificar

3. GUILLAMON 2001: 286. Segons el crític, «El meu germà» permetia reflexionar sobre la poca vigència d'un model urbà de Barcelona el record del qual, tanmateix, hom carretejava encara «com una pell morta».

l'existència simultània d'obres que responen a estímuls estètics absolutament diferents i variats, de l'altra els lectors coetanis percebem un aire d'afinitat en tots els textos narratius del període 2001-2018. Aquesta percepció ambivalent resulta, ben mirat, lògica: hereus del nostre temps, som capaços de valorar la novetat i l'afany trencador d'una proposta sense perdre'n la sensació de familiaritat, a diferència del que passa amb obres escrites trenta anys enrere (*Benzina* o *La magnitud de la tragèdia*, posem per cas). I és que no podem tractar la literatura, i encara menys la narrativa, com un ens deslligat del seu entorn social i històric, entre altres raons perquè la seva és una història íntimament imbricada en el teixit social que la genera.

Les causes d'aquesta particular ambivalència s'han de cercar en els trets idiosincràtics del gènere. La novel·la continua essent reconeixible perquè no ha traït el seu principi mimètic fundacional. Malgrat l'aparença canviant amb què es manifesta, i malgrat l'existència de línies de creació que no parteixen d'un principi imitatiu de la realitat, la novel·la contemporània es defineix, en bona part, pels mateixos paràmetres constitutius dels segles XVIII i XIX. Avui, però, fa valer el seu caràcter proteic no pas per inventariar la realitat a la manera d'un Balzac, sinó per reflectir la nostra societat múltiple, inestable i disgregada. El mirall que ens posa al davant la novel·la actual palesa la impossibilitat d'oferir fidelment el traç d'aquesta societat i, per tant, cada obra no n'apunta sinó un esbós imperfet, que només pren tot el sentit quan interrelaciona amb altres esbossos. És així que podem parlar d'un cert deute entre els textos novel·lístics (no sempre explícit, no sempre amb els estrictament coetanis, no sempre conscient), cada un dels quals admet ésser llegit des d'un doble vector: pel valor intrínsec com a objecte artístic autònom, i pel valor en relació amb les altres novel·les amb les quals entra en diàleg mercès a determinades interconnexions. El concepte d'*intertextualitat* es queda curt per descriure el fenomen: no es tracta d'un rastre fossilitzat, sinó d'una cosa viva, en moviment constant com un torrent impetuós, i que s'entén molt millor des de la idea d'un espai compartit, des de la imatge de l'aiguabarreig, talment com si cada peça cedís part de la seva unitat a l'intercanvi significatiu amb la diversitat, conscients els autors que, en aquest procés, les seves obres s'enriqueixen de matisos.

Pensem, per exemple, en la imatge del món rural que les novel·les del nou mil·lenni han construït. La desaparició progressiva de les formes de la vida al camp ha adoptat concrecions literàries que oscil·len entre la terrenalitat destructiva i atàvica de les novel·les d'Antoni Pladevall, com *La lliça bruta* (2001), *Massey Ferguson 35* (2003) o *Terres de lloguer* (2006), fins a la fantasmagoria silent de *Blat* (2016), de Josep M. Pagès, en què aquells que pertanyien a un espai, però sobretot a un temps, ja no tenen esclatxos per manifestar-se. *Blat* tematitza, bé que amb un revestiment literari més explícit, el mateix espai mental simbòlic que Francesc Serés a la trilogia *De fems i de marbres* (2003), on la memòria i el record assoleixen una mitificació ben allunyada del seu revers diguem-ne no ficcional, *La pell de la frontera* (2014). Un llibre, per cert, que dialoga amb els relats elegíacs de Jesús Moncada i de Mercè Ibarz, que per a Serés assoleixen un paper fundacional: «En aquells anys vaig començar a llegir en català. Mai no ho havia fet abans. *Camí de sirga* i *La terra retirada* són les dues fulles d'una porta en forma de llibre que mai més no s'ha tancat. Van arribar per conquerir un lloc que d'altres havien conquerit abans» (SERÉS 2014: 209).⁴

I precisament *La pell de la frontera* ens forneix un segon exemple. Adoptant un altre caire interpretatiu, se situa de costat amb altres obres que han tractat la identitat catalana, des de les proses memorialístiques de Joan-Daniel Bezsonoff o *L'últim patriarca* (2008), de Najat El Hachmi, fins a *Els castellans* (2011), de Jordi Puntí. Puntí, que construeix la seva evocació des de la infantesa i primera adolescència —el moment vital de forjar un imaginari propi i una autoconsciència—, tracta la identitat catalana per oposició a una altra, en aquest cas la castellana. El llibre, però, és molt més que això, és una reflexió sobre la creació dels records i sobre la manera com el sentit retrospectiu de la memòria actua, justament, d'ordenador del «material d'enderroc» d'aquests records. D'aquí a la literatura, ja només hi ha un pas: «La infantesa és una ficció», sentenciarà Puntí.

Les connexions que estem provant d'exposar entre diferents obres, a més, es despleguen a diversos nivells compositius, a banda de

4. La remissió de pàgina per a les obres de ficció es fa a partir de la primera edició publicada.

l'estrictament temàtic. En el pla formal i estilístic trobem, per exemple, un conjunt de textos que adopten una veu narrativa asèptica i marmòria per relatar històries inquietants, protagonitzades per personatges que transiten enmig d'una abúlia vital, com si el distanciament pogués conjurar l'horror o la tragèdia. Les narracions de Toni Sala, des de *Pere Marín* (1998) o *Rodalies* (2004) fins a *Els nois* (2014); les de Joan Jordi Miralles a *L'úter de la balena* (2010) o *Aglutinació* (2018), i fins i tot *Els fills de Llacuna Park* (2017), de Maria Guasch, són exemples molt clars del que Borja Bagunyà ha qualificat de «distància hanekiana» a l'hora de narrar, que instal·la els textos en una «amoralitat narrativa» (BAGUNYÀ 2018: 76).

I en el pla estructural, es pot rastrejar en diverses novel·les dels darrers anys una sensibilitat comuna envers diversos referents artístics, audiovisuals, socials o filosòfics de la contemporaneïtat, respecte dels quals estableixen una certa dependència. La intensitat i l'aprofitament són presents en graus variables, i es poden formalitzar a partir de recurrències simbòliques, motius argumentals o remissions intertextuals al cinema o a altres formes d'art, tant cultes com populars. *Els jugadors de whist* (2009), de Vicenç Pagès Jordà, parteix clarament d'aquesta sensibilitat (que l'autor ja havia explotat en una novel·la de l'any 1995, *El món d'Horaci*), i altres obres posteriors de joves narradors n'han seguit el deixant, com *Albert Serra (la novel·la, no el cinema)* (2012) o *Jambalaia* (2016), d'Albert Forn; *Egosurfing* (2010), de Lluïcia Ramis; *Germà de gel* (2016), d'Alicia Kopf, o fins i tot *Els ocells* (2016), de Víctor García Tur, que no només homenatja la pel·lícula homònima d'Alfred Hitchcock, sinó que revisa amb enginy els models de ciència-ficció —en la modalitat d'invasió alienígena.

És, doncs, assumint aquesta tensió entre el culte a la individualitat creativa i la necessitat de dialogar literàriament entre les obres aparegudes al llarg de les dues darreres dècades, que ens disposem a descriure, amb un afany purament sistematitzador allunyat de judicis de valor o de graus de representativitat, les principals línies o nuclis d'interès de la novel·la catalana del segle XXI.

2. NUCLIS D'INTERÈS

Si els autors, per norma general, són resistents a qualsevol classificació, els crítics són, potser més sovint del que fora convenient, addictes a la taxonomia. En bona part dels estudis de balanç publicats en els darrers vint-i-cint anys, es detecta una tendència a fixar factors estètics que relliguin la producció narrativa d'una etapa; és a dir, a inventariar les obres en funció de coordenades literàries més o menys agrupables (CÒNSUL 1995) / (BROCH 2007) / (BROCH 2017). No pot negar-se el risc d'aquestes visions panoràmiques potencialment encotilladores, però més arriscat ens sembla assumir com a única base metodològica l'absència de tendències i limitar-se a constatar la diversitat com a valor abstracte que no respon a cap estímul estètic o cultural.

Víctor Martínez-Gil va proposar, el 1999, una ordenació del corpus narratiu de les dues dècades precedents, bo i identificant-ne les principals vies de creació (MARTÍNEZ-GIL 1999: 314-321). L'estudi oferia una classificació molt clara i operativa, que certament desbrossava el panorama en proposar unes categories diferenciades que agrupaven autors més que no pas obres específiques: narrativa urbana, projectiva, elegíaca, novel·la filosòfica i deconstructivista, a més de la revisió de la narrativa de gènere. Tot i això, passats gairebé vint anys, les coses han canviat amb la irrupció de noves veus que han fressat altres camins. I per altra banda, aquells que el 1999 eren joves autors, ara conformen un grup de noms que, sense cap mena de reserva, hem de qualificar de referència, amb una obra solidíssima al darrere: Imma Monsó, Vicenç Pagès, Jordi Puntí, Joan-Lluís Lluís, Màrius Serra, Joan-Daniel Bezsonoff, Albert Sánchez Piñol, Manuel Baixauli, Eduard Márquez o Núria Perpinyà. De tots aquests, la crítica i el públic han consagrat especialment Pagès i Puntí (GUILLAMON 2017: 7-8) / (GELI 2014: 4).

Jordi Marrugat publicava, l'any 2014, una de les aportacions teòriques més sòlides i completes amb l'estudi *Narrativa catalana de la postmodernitat*. El volum, que a la tercera part presenta un catàleg de «Temes i motius», ofereix algunes lectures gairebé definitives d'autors com Monzó, Cabré o Moncada, consolida el mestratge dels escriptors nascuts al llarg de la dècada dels seixanta, com Pàmies, Pagès,

Moliner, Puntí, Baixauli o Sánchez Piñol, i en lògica continuïtat evolutiva amb l'aportació de Martínez-Gil, enllaça amb altres narradors recents, com Lucía Ramis o Víctor García Tur (MARRUGAT 2014).

I més recentment, ha estat Borja Bagunyà qui ha fet les aproximacions crítiques més afinades a la novel·lística actual, tant en la faceta de comentarista bianual de les novetats narratives en llengua catalana des de la revista *Serra d'Or*, com en la d'investigador, amb un extens estudi aparegut als «Quaderns de Bellguarda», on es recullen les actes del 3r Encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues, que tingué lloc l'octubre de 2016. Com Martínez-Gil, també Bagunyà presenta una proposta classificatòria basada en afinitats conceptuals —que ell anomena «línies de força»—, si bé opta per un enfocament basat en les obres i no pas en els autors, atès que «els camps de força els activen els textos, no pas els autors, que, sovint, treballen des de poètiques diferents, que s'ajusten a cada projecte» (BAGUNYÀ 2017: 50).

La nostra proposta pretén obrir un prisma nou alhora que complementa les aportacions esmentades, per tal de fer avançar l'estudi crític de la novel·la catalana del nostre segle. En un panorama en què les concepcions jeràrquicament estables de producció literària han entrat en crisi, i en què no hi ha un discurs que tendeixi a ocupar la centralitat aglutinadora capaç d'endregar un panorama tan divers, ens sembla més adequat parlar de nuclis d'interès superposats.

2. 1. Formació i identitat

La recerca del sentit de la pròpia existència no ha deixat mai de ser un focus d'atenció preferent de la ficció literària. Podem considerar-la una línia axial en bona part de la novel·lística catalana contemporània, ni que sigui, en algun cas, *a contrario sensu*: és a dir, per evidenciar les dificultats del subjecte per forjar-se una identitat. Formalment, aquest primer nucli d'interès tendeix a emmotllar-se, amb força variacions, al patró clàssic del *Bildungsroman* o novel·la de formació, dins el qual podem identificar dos marcs compositius (ISARCH 2014: 120-121).

En primer lloc, aquell en què el narrador, amb tan poc revestiment ficcional que es confon amb l'autor, traça una mirada retrospec-

tiva i, en la connexió temporal amb el present, es descobreix renovellat, metamorfosat en un nou jo, gràcies a l'ordenació dels records del passat. Es tracta d'un model proper al que Philippe Lejeune designava com a *novella autobiogràfica*, el contingut de la qual indueix el lector a «souponner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer» (LEJEUNE 1975: 25). Algunes obres exemplificatives són *La meitat de l'ànima* (2004), de Carme Riera; *Els taxistes del tsar* (2007), de Joan-Daniel Bezsonoff; *Escafarlata d'Empordà* (2011) i *Picadura de Barcelona* (2014), d'Adrià Pujol; *Una màquina d'espavilar ocells de nit* (2008), de Jordi Lara; *L'horitzó primer* (2013), de Joan Todó, o *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes* (2013), de Llúcia Ramis.

En segon lloc, aquell en què algun dels personatges de ficció traça un itinerari fet d'acumulació d'experiències d'ordre divers, les quals tipifiquen el seu caràcter arquetípic en fase de formació. En determinades obres dels autors més consolidats, algunes de les quals significativament coetànies a les que comentem, ja s'havia assajat aquesta línia, com *Anna K* (2000), de Martí Rosselló; *Cavalls salvatges* (2000), de Jordi Cussà, o *La felicitat no és completa* (2003), de Vicenç Pagès. Posteriorment, hi trobem obres com *Una dona incòmoda* (2008), de Montse Banegas; *Una dona meravellosa* (2014), de Joan Jordi Miralles; *Els fills de Llacuna Park*, de Maria Guasch, o tota una subderivació centrada en una etapa especialment sensible pel que fa a l'assumpció de la pròpia personalitat com ho és l'adolescència i la primera joventut: *Més o menys jo* (2014), de Miquel Duran; *Olor de clor sota la roba* (2014), de Maria Guasch; *Eren ells* (2016), de Carles Rebassa; *El forat* (2017), de Jordi Amor, o *Els romanents* (2018), de Víctor García Tur.

2. 2. Crisi i alliberament

Molt proper a l'anterior, aquest nucli d'interès tematitza amb preferència un subjecte en crisi i els efectes que provoca en el seu entorn, amb el qual ha de redefinir unes noves relacions. Hi ha, en bona part

de les obres que hi adscriuim, una certa voluntat terapèutica, o fins i tot alliberadora en la mesura que s'hi revela una via de sortida possible al conflicte plantejat. Una perspectiva com aquesta qüestiona la concepció purament estètica de literatura perquè hi integra el factor utilitari. En aquesta línia, el crític francès Alexandre Gefen assenyala:

Ce rôle dévolu à l'empathie participe d'un tournant esthétique-éthique qui consiste à utiliser le récit pour produire ce que le philosophe Paul Ricoeur nommait des identités narratives dans lesquelles nous pouvons nous reconnaître, nous «recomprendre», nous projeter, tant au niveau personnel que social. La littérature se proclame utile parce qu'elle nous met en contact avec des expériences de pensées à valeur morale, et surtout, je crois, parce qu'elle nous permet de ressaisir l'altérité dans une société éclatée en individus (GEFEN 2017: 13).

En el procés d'identificació empàtica de l'alteritat, es produeix la reparació d'una mancança, d'un oblit, d'un anonimat forçat, a través de l'acció creadora de la paraula. El narrador deixa d'ésser la víctima passiva d'un trauma, n'esdevé subjecte actiu i dona forma literària a aquest trauma amb la voluntat —val a dir que no sempre reeixida— de guarir-se'n, talment com si el relat assumís un funció performativa. *Un home de paraula* (2006), d'Imma Monsó, si no és la primera, sí que constitueix una mostra paradigmàtica no tant del procés de dol per la pèrdua d'un ésser estimat, com de la possibilitat que l'escriptura faciliti aquest dol i perpetui la memòria de l'absència: escriure és, per a Monsó, «el més sòlid mitjà per conjurar el buit». La novel·la *Sense alè* (2012), de Josefa Contijoch, parteix d'una situació propera a la que planteja Monsó pel que fa al tractament de la mort. I bona part de la literatura de Lolita Bosch, especialment *Elisa Kiseljak* (2005) o *Qui vam ser* (2006), es mou en uns paràmetres semblants, com si l'acte mateix de l'escriptura fos una teràpia que fa servir «la recuperació del record traumàtic per provocar una abreacció alliberadora que condueixi finalment a l'oblit, si no del fet mateix, sí, almenys, del dolor punyent, insuportable, que el seu record comporta» (LUNATI 2012: 96).

No cal dir que aquest patró admet moltes variants, si considerem l'ús gairebé abusiu que en l'última dècada hom ha fet del terme *crisi*.

Així, la devastadora crisi social i econòmica dels darrers anys constitueix el rerefons argumental d'obres com *L'altra* (2014) i *El cel no és per a tothom* (2018), de Marta Rojals, així com també de *Les possessions* (2018), de Lluïcia Ramis. I també, encara que no ho expliciti o ho faci amb el contrapunt caricaturesc, de *Mars del Carib* (2014), de Sergi Pons Codina. Per altra banda, algunes narracions han volgut reflectir la introspecció psicològica extrema que deriva en un xoc amb el món exterior i sovint amb un trencament de la lògica mental. El relat introspectiu s'ha formalitzat, en aquests casos, a través del monòleg en les seves diverses modalitats, des del més lligat al flux natural de la consciència fins al més controlat: *Pèls i senyals* (2008) i *Veus al ras* (2016), de Sebastià Perelló, o *La ciutat de ningú* (2016), d'Antoni Vidal i Ferrando, funcionen d'aquesta manera, així com també *Robinson* (2017), de Vicenç Pagès Jordà, i *Permagel* (2018), d'Eva Baltasar.

2.3. Home i entorn

La relació, adés idíl·lica adés conflictiva, entre l'individu i el medi gaudeix d'una llarga i fecunda tradició en la literatura occidental, i ha trobat encaix còmodament en la novel·la per la seva capacitat de reflectir la vida. Superar la distància entre el món exterior i l'experiència intransferible del jo ha constituït l'aspiració de molts narradors contemporanis, i en l'harmonització d'aquesta dialèctica es troba un assoliment literari no gens menor: fer intel·ligible la realitat a través de la paraula. Res a veure amb el realisme, sinó amb la fidelitat a la concepció vital de cada escriptor. Per això l'espai és integrat en la ficció amb la voluntat de literaturitzar un entorn que és físic, però sobretot emocional: Abel Cutillas ha parlat d'una «narrativa de reconocimiento y de descubrimiento» del territori a propòsit de la fixació per l'espai d'autors tan diferents com Francesc Serés, Marta Rojals o Joan Todó, al costat de Pep Coll, Guillem Frontera o Jordi Lara (CUTILLAS 2017).

La captació espacial esdevé un factor destacat en la narrativa autòctona més recent, en la mesura que permet vehicular simbòlicament els límits de la relació del jo i allò que l'envolta. I d'aquí que hom pugui encara demanar-se per l'existència de la novel·la rural o, si es

prefereix, per la vigència de la dialèctica camp-ciutat, per bé que el debat ha quedat, ja, del tot superat: Víctor Martínez-Gil constata, dues dècades enrere, «la progressiva imposició arreu d'un model urbà de civilització» (MARTÍNEZ-GIL 1999: 318). Quines obres en formarien part? En un lloc molt destacat, *De fems i de marbres*, de Francesc Serés, que recull un dels grans temes del canvi de segle, l'elegia per un temps i un lloc que ja no tornaran, engolits per la implacable destrucció del progrés sobre els espais. Per tal de poder salvar records i vivències, Serés actua sobre la temporalitat dels relats i situa els fets narrats en un espai de suspensió diacrònica. Fa seva, d'alguna manera, l'afirmació d'Alexandre Gefen quan sentència que la literatura pot «faire rempart contre l'oubli» (GEFEN 2017: 249). Altres obres destacades són *Desfent el nus del mocador* (2010), de Ramon Erra; *Afores* (2017), de Ramon Mas, així com aquelles altres que exploren la immersió en el món rural des de la ciutat, en les quals el fet simptomàtic de la desubicació dels personatges condiciona el desenvolupament narratiu: *El dia de l'ós* (2004), de Joan-Lluís Lluís; *Primavera, estiu, etc.* (2011), de Marta Rojals; *Els ocells*, de Víctor García Tur, o *Els discs* (2018), d'Irene Solà, destacable novel·la de debut —que, per altra banda, proposa una manera diferent de resoldre el *work in progress* sobre el procés creatiu que també era *Germà de gel*: el projecte de llibre del qual se'ns parla acaba essent el llibre que tenim a les mans.

No abunden, per contra, novel·les ambientades exclusivament a la ciutat, la imatge de la qual ha anat perdent, amb el pas de les dècades, concreció i exactitud per endinsar-se en una abstracció molt eloqüent (GUILLAMON 2001). Tot i comptar amb obres tan singulars —allunyades de la sofisticació urbana adotzenada d'altres textos— com *Aiguafang* (2008), de Joan-Lluís Lluís; *L'endemà de tot* (2014), de Lluís Calvo, o les novel·les de Sergi Pons Codina, sembla que hi destaquen molt clarament autors veterans per damunt dels més joves, com Mercè Ibarz amb *A la ciutat en obres* (2002) o Joan F. Mira amb *Purgatori* (2003), segon lliurament de la seva trilogia dedicada a la ciutat de València, juntament amb *Els treballs perduts* (1989) i *El professor d'història* (2008).

2. 4. Ficció i realitat

Les narracions que recreen un món en què la ficció i la vida real es confonen per evidenciar la construcció artificiosa de tot text literari han experimentat un conreu continuat en els darrers decennis, validades, a més, pel fet que els estudis sobre la postmodernitat han tendit a ocupar-se'n de manera recurrent. Hom ja no es planteja la captació de la realitat en termes constatatius, sinó especulatius. Cal reconèixer-hi el paper precursor de Quim Monzó i de Sergi Pàmies en el terreny del conte curt (GREGORI 2010), si bé es tracta d'una tendència creativa prou consolidada que també ha fet forat en l'àmbit de la novel·la. En alguns casos, s'hi pot resseguir un itinerari vital a la recerca de la pròpia identitat com a pretext narratiu, però la indagació artística, sobretot el procés de creació literària, hi ocupa un lloc central, i sovint singularitza els protagonistes i els situa en una posició clarament diferenciada de la resta de personatges, bo i emfasitzant-ne la individualitat o, també, la marginació. John Barth ja es fixava en aquest element com un dels trets definitoris de la literatura postmoderna, en remarcar «la insistència dels moderns —presa de llurs ancestres romàntics— sobre el paper especial i usualment alienat de l'artista en la seva societat o fora d'ella» (BARTH 1983: 283).

Algunes de les novel·les més significatives d'aquesta línia creativa són *Dormir amb Winona Ryder* (2007), d'Edgar Cantero; *El talent* (2012), de Jordi Nopca; *La col·laboradora* (2012), d'Empar Moliner; *Jambalaia*, d'Albert Forn; *Germà de gel*, d'Alicia Kopf, o *Marges* (2013), de Roger Vilà Padró. En totes, o gairebé, subjau un discurs més o menys explícit de confiança en l'art com a principi ordenador o com a hipotext alliberador i terapèutic. Hi ha, per altra banda, una variant consagrada a la reflexió metaliterària, de la qual Manuel Baixauli n'és l'autor més destacat, amb obres de culte com *Verso* (2001), *L'home manuscrit* (2007) i *La cinquena planta* (2014). L'autoreferencialitat present en la literatura baixauliana no es limita a oferir un joc de miralls purament especulatiu, sinó que es posa al servei d'una reflexió d'interès general; segons Maria Dasca, les seves novel·les «tenen sempre com a entrellat el vincle entre creació i coneixement» (DASCA 2015: 114).

2. 5. *Anacronies i al·legories*

En un calaix de sastre, val a dir que potser massa heterogeni, situem les ficcions que tendeixen a evadir-se de la realitat immediata des de punts de partida diferents i exploren altres llocs, altres temps, altres límits humans. Són ficcions aventureres, anacròniques, apocalíptiques, al·lucinades i al·legòriques, que defugen conscientment el model de la novel·la històrica per bé que n'utilitzen alguns recursos específics. Es tracta d'un exercici literari característic dels nostres dies, segons el qual conviuen, dins d'un mateix relat, certs patrons compositius prestigiats per la tradició, o certs clixés narratius, conservant-ne el reconeixement distintiu. La connotació tradicional és pura aparença, mentre que la concepció que les informa és d'una gran modernitat, perquè la recreació del passat en moltes d'aquestes novel·les és poc més que un pretext argumental sense pretensió historicista, fet des de la plena consciència que el plaer de fabular només és possible dins l'univers textual. Tal és el cas de produccions tan divergents com *La pell i la princesa* (2005), de Sebastià Alzamora; *Els estranys* (2017), de Raül Garrigasait, o *Aventures i desventures de Joan Orpí, conquistador i fundador de la Nova Catalunya* (2017), de Max Besora, entre d'altres.

En altres casos, la voluntat al·legòrica conquereix terreny a la versemblança narrativa, com passa a *Nit de l'ànima* (2007), de Sebastià Alzamora; *L'úter de la balena*, de Joan Jordi Miralles, o a dues produccions tan singulars com *Les cròniques del déu coix* (2013) i *El navegant* (2016), de Joan-Lluís Lluís, en les quals, un bon xic caldersianament, el discurs narratiu explora les conseqüències d'introduir elements de distorsió dins un context realista.

La novel·la de gènere, amb tots els matisos que convingui fer-hi, se situa en aquest nucli d'interès, de vegades amb narracions que, atesa la qualitat literària, superen amb escreix les convencions del gènere mateix, com és el cas de *La victòria de la creu* (2006), de Miquel M. Gibert, única i remarcable incursió novel·lística de l'autor, mereixedora del Premi Crexells, o *La sega* (2015), de Martí Domínguez. Marc Pastor és l'autor que ha dut a la pràctica moltes variants tradicionals —sovint creuant-les—, des de la pseudohistòrica d'aventures

amb *Montecristo* (2007), fins a la detectivesca d'època amb *La mala dona* (2008), passant per la ciència-ficció, ja sigui de tall clàssic, amb *L'any de la plaga* (2010), ja sigui de tall més innovador, amb *Farishba* (2017). Tanmateix, cal reconèixer el paper precursor que ha tingut Albert Sánchez Piñol a l'hora de prestigiar la narrativa per al gran públic amb dues obres que superen, de molt, les limitacions d'alguns dels seus models: *La pell freda* (2002) i, sobretot, *Pandora al Congo* (2005), en la qual una rellevant subtrama metaliterària permet reflexionar sobre el valor de la paraula com a entitat generadora de realitat, i atorga a la novel·la un guany considerable de qualitat (ISARCH 2006). Sebastià Jovani, amb *Emulsió de ferro* (2009), o Albert Pijuan, amb *El franctirador* (2014), persisteixen en la reformulació dels codis narratius de gènere en hibridar la intriga policíaca amb la crònica històrica.

3. L'IMPERI DEL JO

No cal dir que la proposta que acabem de presentar admet matissos i objeccions. Entre altres coses, perquè la perspectiva preferentment temàtica que hem adoptat és un enfocament d'entre molts possibles. La perspectiva tècnica, posem per cas, hauria fet possible una reordenació força diferent de la que hem establert, cosa que no té res d'estrany: tota novel·la és una suma de diversos elements que actuen en el nivell compositiu, tècnic, lingüístic, temàtic o referencial. La percepció que tenim de cada obra depèn, en bona part, de la capacitat de dissociar aquests elements i valorar-ne la disposició proporcional que l'autor ha establert. Així, per exemple, a *El cel no és per a tothom* (2018), de Marta Rojals, l'estructura organitzadora de la trama, així com l'hiperrealisme de la llengua emprada, destaquen molt per damunt del tema triat, volgut convencional. A l'altre extrem, *Llefre de tu* (2012) redueix l'argument a un tel finíssim per decantar tot el pes en l'estil i en l'abassegador doll lingüístic de Biel Mesquida, escriptor absolutament convençut de la capacitat de la paraula com a instrument ordenador del món.

Partint d'aquesta idea, si algun canvi sembla determinant en el camp de la ficció d'aquests darrers vint anys és que el narrador ha assumit el

pes del text en detriment de la narració. Dit altrament, la veu narrativa s'ha visibilitzat en detriment del relat. En un cert sentit, cada autor, des de propostes i solucions diferents, ha mirat d'explicar el lloc de la veu en una història, i sobretot quina o quines mirades són vàlides per construir un relat efectiu en tant que representació del real.

Aquest procés de recerca de referències sòlides que ajudin el subjecte a explicar-se a si mateix és coherent amb la crisi de representativitat dins la incerta societat contemporània, i en aquest sentit, l'art pot ésser concebut com un procés d'indagació en el propi ésser. En un món en què les inquietuds identitàries, per dispersió o assimilació, afloren arreu, sembla lògic que els narradors es plantegin què defineix una existència individual, cada cop més virtualitzada. Així, mancats com estem d'un marc de referència compartit, tot relat és vàlid en la mesura que literaturitza una singularitat, en la qual els límits que s'atorgui l'individu per mitjà de la construcció d'una veu determinen els límits de la narració.

La pulsio introspectiva consubstancial a la creació aflora amb més força que mai en una època mancada de certes. Ja no és tan important allò que es pot explicar, ni tan sols com es pot explicar, sinó el fet que es pot explicar alguna cosa. I d'aquí ve que els nuclis d'interès que hem identificat, per molt divergents que siguin (i que de fet són), responen a un mateix impuls humà: provar d'explicar-se a un mateix. Julià Guillamon, per exemple, veu en l'auge del jo un símptoma de la modernitat literària, i assenyala que «pren una importància fonamental en els textos» (GUILLAMON 2016: 20). En la línia del que afirmàvem a l'inici d'aquestes pàgines, doncs, la diversitat és aparent, i moltes de les novel·les esmentades encaixarien amb comoditat en algun altre bloc: *Els dics* o *La cinquena planta* no són, també, el relat d'una crisi personal? *Pandora al Congo* no planteja una lúcida reflexió sobre les fronteres entre realitat i ficció? No és una al·legoria sobre la relació de l'home amb l'entorn, la novel·la *Robinson*? I què és *L'home manuscrit*, sinó la narració d'un itinerari cap al coneixement d'un mateix?

En el rerefons de tot plegat hi ha la qüestió de l'eixamplament dels límits —tant formals com referencials— del gènere, amb relació a la qual sembla obligat parlar de l'autoficció. Com és sabut, no som da-

vant d'un terme nou (el francès Serge Doubrovsky és qui encunyà el terme el 1977 per designar la seva novel·la *Fils*), si bé a casa nostra ha experimentat una progressió creixent en els últims anys, i ha multiplicat, consegüentment, la presència en el terreny crític. Vicenç Pagès, tot i les reserves que li mereix l'excés d'aquesta pràctica, no dubta a afirmar que «l'autoficció és una de les manifestacions literàries dels nostres temps» (PAGÈS JORDÀ 2017).⁵ Malgrat tot, alguns autors en reconeixen explícitament el deute: Alicia Kopf confessava a *La Vanguardia* que «sempre dic que Vila-Matas i el seu concepte d'autoficció han estat molt importants perquè m'han permès explorar una veu narrativa que sense ell hauria trigat més a desenvolupar» (GUILLAMON 2016: 20). I Albert Forns, en una entrevista al diari *Ara*, exposava: «M'utilitzo com a personatge i, per tant, parteixo d'una base autobiogràfica. No tinc resolta la pregunta, però tant a *Albert Serra (la novel·la, no el cineasta)* com a *Jambalaia* m'he decantat per la mateixa estratègia: utilitzar-me a mi com a personatge i no inventar des de zero [...]» (NOPCA i VALL 2016: 40)

Hi ha diferències significatives segons els graus de ficcionalització i d'autoreferencialitat, cosa que implica una reflexió prèvia de l'autor pel que fa a la visibilitat que decideix mostrar a través del llenguatge. Alexandre Gefen escriu: «Expérience identitaire déposée dans le langage, l'autofiction, genre peu définissable, emblématise l'intensification de la quête de soi autobiographique dans le contexte conjugué d'une fragilité identitaire et d'une exigence sceptique.» (GEFEN 2017: 77). És a dir, que la formalització lingüística és, alhora, la formalització temàtica del relat, en la mesura que és la carcassa que el protagonista-narrador ha decidit crear a l'entorn d'ell mateix. El concepte de veritat es relativitza, i d'aquí la prevenció de molts escriptors traduïda en advertiments previs o bé en desautoritzacions dins de la història. Joan Todó avisa, a la primera pàgina de *L'horitzó primer* —subtitulat intencionadament «Novel·la»: «Jo sóc l'Escrivent. Tu, el Protagonista. La gent sovint ens confon, malgrat que sempre anem junts, perquè no em veuen; ni tan sols sospiten que jo existeixi, tot i els cops d'aire

5. Joan Todó o Anna Ballbona identifiquen una tendència creixent a llegir textos de ficció com si es tractés de confessions autobiogràfiques. Vegeu ALIAGA 2018.

que, com una porta mal tancada, s'escolen en forma de contradiccions entre el que dius i el que fas» (TODÓ 2013: 9). Llúcia Ramis insereix una lacònica nota inicial a *Les possessions* que en condiciona la lectura: «Qualsevol semblança amb la realitat és pura ficció» (RAMIS 2018: 9). I Irene Solà fa dir això a l'Ada, la protagonista d'*Els dies*: «La gràcia és escriure una novel·la amb personatges reals. Us deixaré els noms tal qual també. I demanaré permís a tothom que hi surti. Als que no me'l donin els canviaré el nom. No serà només sobre el divorci, serà tot. I estarà en part ficcionat i novel·lat perquè és una història, però la gràcia és novel·lar-nos a nosaltres» (SOLÀ 2018: 40).

En definitiva, allò que aporta de més interessant l'autoficció, considerada alhora com a expressió textual d'una experiència i com a ficcionalització d'aquesta, és que ha atorgat a la novel·la la mateixa validesa epistemològica que les escriptures del jo (autobiografies, memòries, dietaris, etc.). I ha provocat una esquerda en les fronteres entre les instàncies novel·lístiques, que fins fa pocs anys havien viscut, llevat d'algunes excepcions, còmodament distanciades: autor, narrador, protagonista i lector. Si hem de jutjar per la qualitat de textos com *Els castellans*, *Albert Serra (la novel·la, no el cineasta)*, *Picadura de Barcelona*, *La cinquena planta*, *Més o menys jo* o *Els dies*, per citar-ne només alguns dels més destacats, tampoc en aquest aspecte la novel·la catalana ha estat una excepció.

4. CONCLUSIÓ

Tota novel·la és, o hauria de ser, com un riu de cabal generós i prou ample per acumular-hi materials de ben diversa procedència, de mides i formes diferents i fins i tot oposades. La novel·la és l'alluvió, a diferència del conte, que és el primíssim filet d'aigua que s'escola per un xaragall i només té un destí indefugible que és el d'arribar a un punt final. Cal valorar, ara que arribem a port, si totes les obres que hem tingut en compte en aquestes pàgines suporten la metàfora amb majestuositat o si, per contra, s'assequen de seguida. El «torrent de veus» pot començar, així, a prendre tot el sentit. No es tracta ja només d'una designació metonímica dels escriptors i les obres que confor-

men el riu de la novel·la catalana del segle XXI, sinó també de les veus narratives de factura diversa que es complementen, es contradiuen i s'estalonen, perquè obeeixen a la naturalesa difícil de fixar de la creació literària, feta per un devessall caòtic com ho és un riu. Però que, tanmateix, pot ésser contemplat de manera uniforme i sintetitzadora com un sol corrent d'aigua.

Qualsevol aproximació crítica al fenomen de la novel·la catalana del nou mil·lenni ha d'assumir, d'entrada i com a premissa indefugible, la impossibilitat de cartografiar absolutament tota la producció dels últims divuit o vint anys. Seleccionar vol dir jerarquitzar, però també excloure, i en definitiva, assumir la provisionalitat de les idees generals que en puguem concloure: la descomposició dels grans discursos uniformitzadors, els nuclis d'interès temàtic amb els quals hem agrupat les obres, i la preeminència del jo com a punt de referència creatiu. Volem pensar, però, que la nostra proposta teòrica, per bé que provisional, constitueix un repte crític, o més ben dit, un repte de la crítica. Perquè ens obliga a fer allò que hauria de caracteritzar-la: ordenar, classificar, desbrossar el camí i deixar línies obertes per a noves interpretacions que responguin a l'esperit del nostre temps.

BIBLIOGRAFIA

- ALIAGA (2018): Xavier Aliaga, «Els lectors que no sabien llegir ficció», *El Temps*, núm. 1775 (18-6), ps. 52-55.
- ARDOLINO (2014): Francesco Ardolino, «Per a una història de la literatura catalana a la Postmodernitat», *Els Marges*, núm. 103 (primavera), ps. 88-107.
- BAGUNYÀ (2017): Borja Bagunyà, «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000-2016», dins: *Novel·la catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 45-93.
- BAGUNYÀ (2018): Borja Bagunyà, «Panorama de narrativa catalana», *Serra d'Or*, núm. 706 (octubre), ps. 75-78.
- BARTH (1983): John Barth, «La literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)», *Els Marges*, núm. 27-28-29 (gener, maig i setembre), traducció de l'anglès de Quim Monzó, ps. 279-289.

- BROCH (2007): Àlex Broch, «Literatura i societat. La novel·la catalana contemporània (1990-2006)», dins: Joan Ramon Veny, Jordi Malé (eds.), *Literatura i ensenyament. actes de les jornades sobre literatura i ensenyament, Lleida, 9 de març de 2005 i 8 de març de 2006*, Lleida: Aula Màrius Torres, ps. 129-143.
- BROCH (2017): Àlex Broch, «Antecedents a la novel·la d'avui (1990-2010)», dins: *Novel·la catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 23-43.
- CÒNSUL (1995): Isidor Cònsul, «Vint anys de novel·la (1970-1995). Una aproximació», *Caplletra*, núm. 22 (primavera), ps. 11-25.
- CUTILLAS (2017): Abel Cutillas, «Narrativa catalana: lo crudo y lo fresco», *Ctxt*, núm. 116 (10-5).
- DASCA (2008): Maria Dasca, «La invenció del relat», dins: Isabel Graña, Teresa Iribarren (coords.), *La literatura catalana en la cruïlla (1975-2008)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, ps. 121-147.
- DASCA (2015): Maria Dasca, «L'ombra de dins l'ombra de mi mateix. Una indagació en la metaliteratura de l'obra de Manuel Baixauli», *Els Marges*, núm. 109 (primavera), ps. 52-67.
- FERNÀNDEZ (2008): Josep-Anton Fernàndez, *El malestar en la cultura catalana*, Barcelona: Empúries.
- GEFEN (2017): Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris: Éditions Corti.
- GELI (2014): Carles Geli, «Narrativa de la 'posmodernitat'»[sic], *El País. Babelia*, núm. 1169 (18-4), ps. 1, 4-5.
- GREGORI (2010): Carme Gregori Soldevila, «Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual», *Revista de Filologia Romànica*, núm. 27, ps. 59-76.
- GUILLAMON (2001): Julià Guillamon, *La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica*, Barcelona: Edicions La Magrana.
- GUILLAMON (2016): JULIÀ GUILLAMON, «Una generació entre el jo i el món, l'art i el periodisme», *La Vanguardia. Culturas*, núm. 747 (15-10), p. 20.
- GUILLAMON (2017): JULIÀ GUILLAMON, «La vitalitat d'una narrativa. Maneres de gestionar l'èxit», *La Vanguardia. Culturas*, núm. 794 (9-9), ps. 7-8.
- ISARCH (2008), Antoni Isarch Borja, «Manuel Baixauli, *L'home manuscrit*», *Els Marges*, núm. 85 (primavera), ps. 129-131.
- ISARCH (2014), Antoni Isarch Borja, «Llúcia Ramis, *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes*», *Els Marges*, núm. 102 (hivern), ps. 120-122.
- JAMESON (1991): Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.

- LEJEUNE (1975): Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil.
- LUNATI (2012): Montserrat Lunati, «Recordar per oblidar? Trauma i gènere a *Elisa Kiseljak* (2005), de Lolita Bosch», *Els Marges*, núm. 98 (tardor), ps. 76-101.
- LYOTARD (2004): Jean-François Lyotard, *La condició postmoderna. Informe sobre el saber*, traducció del francès de Joan Pipó Comorera i Francesc Pons Fornell, Barcelona: Centre d'Estudis de Temes Contemporanis – Angle.
- MARRUGAT (2014): Jordi Marrugat, *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la UB.
- MARRUGAT (2017): Jordi Marrugat, «La paradoxa de la literatura catalana», *El Periódico de Catalunya* (4-11).
- MARTÍNEZ-GIL (1999): Víctor Martínez-Gil, «El lloc de la literatura en la societat postmoderna», dins: Joan B. Culla (dir.), *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vol. 12, Barcelona: Enciclopèdia catalana, ps. 314-325.
- MARTÍNEZ-GIL (2006): Víctor Martínez-Gil, «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns», dins: Jordi Marrugat, Ramon Panyella (eds.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: L'Avenç - GELCC, ps. 299-322.
- NOPCA I VALL (2016): Jordi Nopca, Toni Vall, «El repte de fer autoficció», *Ara Llegim* (2-4), ps. 40-41.
- PAGÈS JORDÀ (2017): Vicenç Pagès Jordà, «Els malentesos de l'autoficció», *El Temps*, núm. 1736 (18-9), ps. 58-61.
- RAMIS (2018): Lluïcia Ramis, *Les possessions*, Barcelona: Anagrama.
- SERÉS (2014): Francesc Serés, *La pell de la frontera*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SOLÀ (2018): Irene Solà, *Els discs*, Barcelona: L'Altra Editorial.
- TODÓ (2013): Joan Todó, *L'horitzó primer*, Barcelona: L'Avenç.

DISSET MICRORELATS
DE LA FICCIÓ NARRATIVA BREU DEL SEGLE XXI

MANEL OLLÉ
Universitat Pompeu Fabra

1. BANCALS FÈRTILS ESCASSAMENT ZAFONITZATS

No ens arrisquem gens si afirmem que, lluny de ser una pràctica menor i subsidiària, i lluny de créixer en terres marginals, la ficció narrativa breu obre un dels àmbits més fèrtils, creatius i feliçment transitables de les lletres catalanes recents. És i ha estat en aquest inici del nou segle (i ja des de dècades anteriors) un espai literari més independent, menys mediatitzat pels discursos normatius i pels formats adotzenats i convencionals, menys marcat per les expectatives previsibles i institucionals del que ha de ser o deixar de ser una *bona* novel·la viable, llegidora i publicable... Això l'ha convertit en territori propici per a noves propostes, per a la diversificació de models. Evidentment s'han publicat també molt bones novel·les: no es pretén aquí obrir cap competició de puresa literària entre mides o formats.

Però potser perquè corre la brama que els llibres de contes i, en general, les escriptures fragmentàries no venen gaire, s'han pogut es-talviar l'intrusisme i la impostura de la pseudoliteratura flonja, sub-contractada i formulària, molt ben infiltrada en el camp de la novel·la i sobretot en el club més lucratiu dels premis literaris de novel·la. S'ad-duirà (i potser amb raó) que no n'hi ha per tant, i que és ben fàcil per a qualsevol lector mínimament informat i competent distingir entre el placebo de la fullaraca convencional i la novel·la que mereix atenció i elogi literari, però si sumem l'intrusisme mediàtic (sí: de famosos o mig famosos que volen vendre llibres en funció del seu nom, i no del llibre), les interferències institucionals, l'embolica que fa fort de la indústria (premis de presumpte prestigi que destrueixen lectors, col·leccions que ho barregen tot, contraportades ditiràmiques...) i les inanitats del discurs crític, tant a l'acadèmia com als mitjans de comu-

nicació, ens trobem que les poques però molt amplificades toxines de la pseudonovella són ja irremeiablement dins la cadena tròfica, i tot corre perill de quedar, ni que sigui pel simple fet de respirar el mateix aire i compartir les mateixes lleixes, una mica empudegat i una mica ruizafonitzat o raholitzat.... I de fet són pocs, però fan soroll i olor de fregit, tapen, confonen, i, fins a un cert punt, vicien l'ambient, molt més en la recepció que en la creació.

Que puguem trobar sense dificultat en els bancals de les formes breus la pràctica sovintejada d'una escriptura que pren riscos o que simplement va a la seva, genuïnament literària, potser és en part resultat dels motius suara adduïts, però segur que també té alguna cosa a veure amb altres raons, com ara el llistó molt alt i exigent deixat com a repte i llegat pels narradors de les dècades anteriors. I no parlo d'imitació ni de mestratge, sinó d'emulació, i parlo de noms com ara Quim Monzó, Sergi Pàmies, Biel Mesquida, Jordi Puntí, Vicenç Pagès, Mercè Ibarz, Ponç Puigdevall, Toni Sala...

D'altra banda, els premis literaris que es dediquen a la narrativa breu, com ara el Mercè Rodoreda, o els premis dedicats a formes narratives d'espectre ampli com ara el Marià Vayreda o el Documenta, no han perdut del tot (com sí que ho han fet majoritàriament els premis de novel·la) la capacitat referencial i canontzadora, la capacitat de fer emergir veus i de generar una certa aura de prestigi. Els editors i els jurats dels premis dedicats al conte s'han pogut permetre encara el luxe (sense rebre pressions) de posar sobre la taula llibres i autors innovadors, amb aportacions singulars i veus pròpies, que no limiten la seva vàlua al presumpte atractiu dels «temes candents», les emocions punyents, les trames absorbents i els períodes històrics més o menys romans o romàntics que hi puguin rebregar. Entre altres, segur que me'n deixo, Borja Bagunyà, Alba Dedeu, Ramon Erra, Vicenç Pagès, Lluís Muntada i Tina Vallès han guanyat el Premi Mercè Rodoreda; mentre Miquel Bezares, Víctor García Tur, Joan Jordi Miralles o Ramon Erra han guanyat el Premi Marian Vayreda; i Jordi Nopca, Yannick Garcia, o Alicia Kopf han guanyat el Premi Documenta... Tots ells són narradors amb projectes creatius exigents i insubornables, aliens a qualsevol dels clics preventius que s'ha guanyat a pols la «*literatura de premi*». El preu

que paguen: un grau més alt d'invisibilitat en els espais centrals de l'escenari.

2. NOUS CIRCUITS I NOVES CONVERSES

L'aparició en el camp de les narratives breus de noves converses, revistes i plataformes digitals, i de noves i petites editorials (com ara Labreu, Males Herbes, Godall, L'Altra, Adia, Edicions del Periscopi, Sidilà, o El Cep i la Nansa) ha empès el cabal de les veus emergents. Potser és anecdòtic, però prèviament l'ecosistema de la blogosfera literària catalana de principis de segle havia permès que alguns dels narradors que més endavant han anat publicant reculls de relats tinguessin una vida prèvia en l'escriptura digital: Tina Vallès, Joan Todó, Teresa Amat, Miquel Adam... La blogosfera literària va coincidir en el temps amb la implosió del sistema editorial i literari i va desplegar una nova xarxa de comunicació literària al marge dels circuits institucionals previs (editorials, revistes, suplementos...).

Juntament amb la irrupció i consolidació de noms i de títols de vàlua o potencial, un dels indicadors més transformadors en el camp de les formes breus el trobem justament en la irrupció recent d'aquesta xarxa d'editorials independents, de revistes, espais digitals, i convocatòries antològiques que, al marge del circuit editorial *mainstream*, han obert portes a primeres temptatives amb la narrativa breu, ja sigui d'escriptors novells o d'escriptors més consolidats en altres formats (poetes o novel·listes ja més o menys reconeguts en el seu negociat). Aquestes noves plataformes i publicacions han creat expectatives i han posat el focus en la narrativa breu, han generat afició i territori compartit.

Aquestes noves converses i espais de projecció que han anat emergint en els àmbits de les narratives breus s'han anat vehiculant a través dels premis Núvol de conte (i la Biblioteca del Núvol), les antologies temàtiques de narrativa breu que ha llençat l'editorial Males Herbes (en dos casos conjuntament amb el Cryptshow Festival): sobre els salts en el temps, sobre els estats alterats de la ment o sobre l'ecofuturisme; o bé la revista *Carn de Cap*, que impulsen des

de l'Escola Bloom de Literatura, Lana Bastašić i Borja Bagunyà, amb números singulars i conceptualment concebuts a la manera de la revista nord-americana *McSweeney's*, i amb un planter de col·laboradors de luxe; o bé la revista-antologia de propostes temàtiques *Branca*, impulsada per Júlia Bacardit, Irene Pujadas i Irene Selvaggi (i amb col·laboració de Males Herbes), amb un jurat *ad hoc* per a cada número, que tria entre els textos enviats en convocatòries temàtiques; o bé la consolidada i importantíssima revista digital *Paper de vidre*, impulsada per Guillem Miralles i Tina Vallès, que des de 2014 es dedica de forma monogràfica al conte, amb seccions que publiquen inèdits, avançament editorials, contes recuperats i relats expressament traduïts per a la revista digital, i ja amb compilació de narracions en paper al volum *24 contes al dia. Paper de vidre* (2018). Encara en el capítol digital, cal destacar també el blog del microrelat català *La bona confitura* (<http://la-bona-confitura.blogspot.com/>), que impulsa Jordi Masó Rahola, un dels autors més potents i recomanables del panorama actual. Tots aquests nous àmbits són indicadors d'una dinàmica que de moment no sembla que hagi de ser efímera o transitòria. Però mai se sap. La consolidació d'espais de publicació periòdica, efímera o digital, revistes i antologies com les que han sorgit recentment pot ser vital per a la continuïtat d'aquesta onada creativa recent.

En tot això també hi juguen o hi poden arribar a jugar un paper les escoles i tallers d'escriptura, que hem tendit a mirar-nos amb displicència i mig arrufant el nas, però que podrien arribar a jugar un paper semblant al que han tingut en les últimes dècades, en el camp de la música jazz i del rock i del pop, l'Escola Música Moderna de Zeleste o l'Aula de Música o Taller de Músics: és a dir, com a àmbits que han permès créixer en l'ofici i la creativitat, i llocs on trobar interlocucions i editors que s'ho llegeixen críticament abans d'anar a la impremta: tot un luxe en temps de l'edició sense editors (i també tot un repte de formar músics, i no mers intèrprets de partitures reiterades per a orquestrines de festa major).

3. DELS QUE JA HI EREN I DELS VAN ARRIBANT

Quan es fan panoràmiques d'un període recent del passat literari la temptació és centrar-se només en els nouvinguts, donant per amortitzats i reconeguts els que ja hi eren; però això projecta una imatge parcial i desenfocada. En tot període o tram que arbitràriament ens triem s'hi superposen i hi conviuen escriptors de quintes, programes i edats de tota mena, i en la seva coexistència més o menys plàcida, tensa o desconnectada, hi ha una part rellevant del relat. Dels que ja hi eren en aquest territori de les formes breus a finals del segle passat n'hi ha sis o set que han seguit publicant contes, grans contes en alguns casos. I bons reculls en pràcticament tots els casos.

Alguns dels narradors que havien destacat en dècades anteriors no han reincidit amb el conte, com és el cas de Ponç Puigdevall o Màrius Serra: la pràctica de les formes breus sovint es produeix a temps parcial i en un règim de visita esporàdica, en les estones que queden lliures entre les novel·les i els articles periodístics. En aquest període Sergi Pàmies s'ha mantingut fidel al seu pla quinquennal de publicació de ficció narrativa breu, amb una trajectòria alhora ascendent i de guany de pes específic i d'impacte emocional, especialment en els quatre llibres del segle, des de *Si menges una llimona sense fer ganyotes* (2006) fins a *L'art de portar gavardina* (2018); Quim Monzó ha alentit el ritme i duu més d'una dècada sense publicar ficció, però en els inicis d'aquest període que ens ocupa ha publicat alguns dels seus millors contes.

Entre els narradors més destacats de les últimes dècades del XX, l'alternança en la dedicació al relat i a d'altres gèneres i formats explica que no hagin publicat gaire obra nova, tot i que les que han sortit són aportacions de consolidació i de maduresa expressiva: és el cas dels reculls de contes de Mercè Ibarz, Jordi Puntí, Vicenç Pagès, Toni Sala i Empar Moliner, entre altres. Vicenç Pagès, per exemple, ha publicat en aquest període un tercer llibre, *El poeta i altres contes* (2005), al marge de modes i tendències, fidel a la seva trajectòria tan metaficcional com inquietant i llegendària feta de contes *difàcils*, tallats amb un traç net i impecable. Ha publicat també una antologia personal, *Exorcismes* (2018), on aplega una tercera part dels contes dels seus tres llibres, que permet contemplar en un volum el desplaçament germinal,

els principals guanys obtinguts i l'evolució dins de la perseverança en una concepció molt determinada del conte: entès com a problema que explora les seves pròpies regles. Jordi Puntí, a *Això no és Amèrica* (2017), recull una sèrie de relats que troben en el llibre una segona vida. Havien estat prèviament publicats en revistes, diaris i volums miscel·lanis, etc. Aquest és un procés normalíssim en els àmbits on el conte gaudeix de millor salut, com justament a... Amèrica. És un procés que n'assegura el cribratge, la reescriptura i l'assaonament: el resultat és impecable. Si algú hi va voler veure un recull de textos de circumstàncies, s'equivocava del tot. Hi trobem fragilitats, fugides i cerques en ficcions plenes de detalls i moments narrativament feliços, amb un treball d'estil, de diàlegs, d'*attrezzo* i de construcció de trames impecable, minucios i alhora resplendent.

4. LA RIALLA GLAÇADA (O DEL PAS DE LA IRONIA AL SARCASME)

Tant Quim Monzó com Sergi Pàmies, cadascú a la seva manera i en el seu registre diferenciat, segueixen tenint un gran potencial de projecció i capacitat referencial, tant per als lectors com per als que practiquen el gènere, i tots dos van apuntar, ja al tombant de segle, una tendència que de fet han compartit no pocs autors del període: un gir autobiogràfic que ha comportat l'enfosquiment de l'optimisme vital previ, i que ha fet que quedi glaçada i penjada a l'aire la riallada irònica que marcava el to de les dècades anteriors: no desapareix del tot l'humor (i de fet en els mitjans de comunicació han seguit practicant-lo amb eficàcia esmolada), però ara la ficció destil·la més mala llet, més agror, més sarcasme, i més potència literària també. En aquesta evolució s'hi veu també (més en general, no tan sols en ells dos) la pèrdua d'importància de les traces més formalistes o de juguesca literària que hi hagués hagut abans en la seva narrativa. Aquest guany en tensió emocional i en força explicativa de Monzó i de Pàmies (cadascú a la seva molt diversa manera) té a veure també amb una escriptura narrativa més deslligada de la tasca periodística i de la projecció social del personatge públic que mostren als mitjans de comunicació, i té a veure també amb la confrontació literària de la particular condició d'amics i de fills d'amics i de pares que se't

moren, o de pares de fills que podrien morir, o de parelles que es trenquen o es podrien trencar...

5. ELS REFERENTS (O NO)

Que Quim Monzó porti ja onze anys sense publicar cap recull de contes (ni en general cap obra nova de ficció) desvetlla incertesa i interrogants. ¿Ho deixa córrer i se centra en el periodisme literari?, ¿Obrirà un dia inesperat una nova etapa, potser mig memorialística i dedicada a ficcionalitzar el record o a recordar ficcions de dècades enrere, com havia deixat caure fa anys en alguna entrevista?

En tot cas no ha minvat la seva vàlua o influència, tot i que les noves veus que han anat sortint en el camp del conte s'hi relacionen ja des d'una distància més gran, lluny de qualsevol pressió o por al mimetisme, i de qualsevol engavanyament, amb una llunyania de plantejaments estètics, ideològics i vitals que tanmateix no renuncia a considerar-lo i a interrogar-lo, de forma més o menys crítica o irreverent, tal com es palesa en el volum primer de la revista *Carn de cap*, dirigida per Lana Bastasic i Borja Bagunyà, de l'escola Bloom, dedicat a reinterpretar el conte «El meu germà» de Quim Monzó, i de pas a reinterpretar el seu llegat i la seva absència-presència en el present, des d'uns plantejaments genuïnament metaficcional i hereus del postmodernisme crític i ficcional nord-americà, que va ser justament també essencial en la conformació de la literatura de Quim Monzó.

Per tal de situar en perspectiva l'emergència dels joves escriptors recents seria un error deixar d'esmentar no tan sols els precedents immediats sinó també el potencial transformador que pot arribar a tenir sobre qualsevol present creatiu la irrupció en la conversa literària recent i actual de clàssics solvents i pertorbadors, fins ara mig inèdits o mal endreçats i mal coneguts, com és el cas de la narrativa breu de Caterina Albert, Víctor Català, que en aquests últims anys es posa en joc gràcies a la feina de Maria Bohigas, Blanca Llum Vidal, Agnès Prats, Lluïsa Julià o Enric Casasses, entre altres, a Club Editor, primer amb una antologia adreçada al lector jove i després amb el projecte d'edició en quatre volums de tots els contes.

6. COSMOPOLITISMES I ARRELAMENTS

Entre els trets que comparteixen els escriptors catalans del darrer segle i mig que més val la pena de llegir i valorar hi destaca la necessitat i la capacitat de practicar (cadascú per allà on s'enfila) el doble moviment simultani, oximorònic i aparentment impossible, de l'arrelament cosmopolita. Cada llibre i cada relat ho resol evidentment amb graus, combinatòries i fórmules magistrals pròpies, amb tota mena de posicions dins la carta de grisos i l'escala de colors, i amb línies de fuga i equilibris diversos i variables. Ens referim aquí a la necessitat i capacitat de tenir per un costat conversa amb les diferents onades i refluxos de la modernitat o amb les al·lèrgies i els contagis i les intoxicacions de referents (clàssics o contemporanis) d'arreu; però alhora i en paral·lel insistir en l'exploració crítica de la immediatesa: dels racons i dels paisatges humans, socials, morals o verbals més propers i recognoscibles pels lectors a qui s'adrecen els relats en primera instància. En la peculiar i més o menys nova fórmula que cada escriptor s'arriba a empecar per resoldre aquesta paradoxa aparent rau, en part, el valor de cadascuna de les aportacions literàries més rellevants que han anat emergint.

Perdura en aquest nou segle la tendència que ja mostraven els narradors breus de finals del XX a tenir fins i tot més conversa amb referents de fora (coetanis o no, moderns, postmoderns, minimalistes i maximalistes anglosaxons, llatinoamericans, francesos o italians) que no pas amb els contistes de la pròpia tradició: és un gest que s'ha mantingut i fins i tot s'ha accentuat en les dues últimes dècades. Amb l'arribada d'aquest nou segle, els contistes i narradors catalans no han estroncat la curiositat i la conversa forana, ni la influència i el mestratge de veus llunyanes. I no tan sols literàries: tal com ja feien els millors autors de les dues últimes dècades del segle XX els nous traspuen també en la seva ficció l'impacte de les noves serialitats audiovisuals, dels còmics, de les músiques i les cançons, de pràctiques artístiques de tota mena, del cinema, de les xarxes socials, dels videojocs... Mesurar l'arc d'influències de les noves tendències narratives del segle en funció de la proximitat o llunyania amb Pere Calders, Mercè Rodoreda o, com s'ha fet molt sovint, amb Quim Monzó, no deixa de ser una manera reduccionista de mirar-se les coses.

El canvi més evident en la narrativa del nou segle (tant dels nous com dels que ja hi eren) en relació amb les formes prèvies de l'arrelament cosmopolita ha estat la reculada (si no l'abandó) dels no-llocs asèptics i de l'abstracció genèrica i estilitzada. O dit a l'inrevés: la tendència, no unànime però sí força estesa, a explorar espais socials o morals concretíssims, i a transitar barris i contrades properes i pròpies: perifèries vitals i verbals convertides en centralitats dels projectes creatius. Aquesta necessitat de dir racons del país, de la comarca, del barri o de la ciutat, de refractar i ficcionalitzar immediateses vistes i viscudes, experiències i problemàtiques privades o compartides s'allunya en la narrativa que es mereix aquí consideració de qualsevol gest localista, bucòlic o mitificador. Fins i tot en la plaga benigna de les *Guies sentimentals...* (sovint també confegides a base de trossos episòdics i relats breus) la distància crítica senyoreja per damunt de qualsevol paisatgisme ensucrat de postal turísticogastronòmica.

Els narradors que s'endinsen pels viaranyos d'aquests nous «realismes crítics» (passem l'etiqueta amb totes les cometes que convinguin) parlen d'un país en crisi (no tan sols social i nacional), incòmode, problematitzat, que si et distreus t'ensaliva i t'escup lluny com un pinyol d'oliva, un país mig translúcid, aliè a si mateix, un país que no es pertany, fantasmal i alhora impermeable, mineral i impenetrable com un roc. Aquest esforç explicatiu s'ha dut de vegades cap als espais literaris privats i confessionals, autoficcionalis o autobiogràfics (on per prudència ara no ens posarem), però en el territori del conte i de les formes narratives breus hi ha una sèrie d'autors de la darrera dècada i mitja que ho han explorat des de posicions ficcionals crítiques, que voregen la crònica, l'assaig, el testimoni personal i la metaficció, amb consciència de les potencialitats del discurs i del llenguatge, lluny de les ingenuïtats esquemàtiques i adàmiques dels realismes de manual. Trobem en aquestes tessitures alguns dels llibres de Francesc Serés (*La força de la gravetat*, 2006, o *La matèria primera*, 2007), alguns dels relats i les *nouvelles* de Toni Sala, bona part del que han fet Joan Todó, Edgar Illas o Ramon Erra, que explora un món que és alhora una ferida i el testimoni d'una nova ruralitat global, posturbana i postindustrial, ancorada al costat de la carcanada rovellada d'un tractor fòssil, entre el desert de Mojave i el Lluçanès.

7. IDIOLECTES, MIRATGES TRANSPARENTS I PROSES DE CARTRÓ

En la narrativa breu del nou segle han emergit unes quantes veus que es fan escoltar i que s'expressen al marge dels models de prosa funcional i transparent, molt marcats pels paràmetres periodístics, que havien estat dominants en la narrativa de les dècades de 1980-1990. Cal contemplar aquells models de prosa en el context de la represa pública del català. I cal consignar que han tingut uns resultats importantíssims en la superació dels repertoris anteriors, definits per l'amalgama d'una prosa confusa, engolada, entre postneonoucentista i experimental, mancada de lectures i de referents orals creïbles, que havia marcat l'escriptura de bona part dels narradors dels anys seixanta i setanta. En mans d'alguns prosistes excepcionals aquests models nets i minimalistes dels 1980-1990 han donat resultats brillants (Monzó, Puntí, Pàmies, Sala...) en altres casos, el resultat ha tendit a un cert acartronament insípid o que torna i es repeteix, amb un reflux pèptic i lleument incòmode, com de prosa traduïda, mancada de genuïtat i d'alè personal.

Ara que es fa possible i desitjable la diversificació dels models de prosa marcats per l'asèpsia i eficàcia narrativa, connectada implícitament als afanys de creació de lectors i als discursos de la normalització, les noves línies d'exploració d'ideolectes irreductibles i de textures pròpies, més o menys rares, poètiques, dialectals, ucròniques o singulars, troben uns quants possibles models catalans, perifèrics o heterodoxos en les dècades anteriors, en el Miquel Àngel Riera d'*Illa Flaubert* (1990), el Biel Mesquida de *Doi* (1996) i de *T'estim a tu* (2001), el Josep Palàcios de *AlfabeTerminal* (2014) o el Miquel Bauçà de *L'Estuari* (1989) o *Carrer Marsala* (1985).

8. DELS FRANCTIRADORS ALS CAMPS DE BATALLA

Ara fa deu anys vaig preparar i publicar una antologia de contistes catalans (*Combats singulars: antologia del conte català contemporani*, 2007) que, en el context de la participació de la literatura catalana a la Fira de Frankfurt, estava pensada i encarregada per als lectors ale-

manys i també per als espanyols, però al final l'operació a tres bandes que havia d'aplegar Quaderns Crema, Suhrkamp Verlag i Anagrama no va quallar i finalment l'antologia només va sortir en català. En aquell moment no vaig haver de ser gaire llest per detectar que, en el negoci del conte, cadascú feia sa guerra i el seu combat singular amb la ficció de torn, i que els contistes eren així franc tiradors, amb agenda, recursos i personalitat pròpia, sense cap gregarisme grupal i sense programes o nexes comuns, més enllà d'uns pressupòsits implícits molt bàsics que anaven amb l'aire dels temps postmoderns: una certa tirada cap al formalisme, la prosa clara, el rebuig a les provatures experimentals extremes, l'aposta pel plaer lector i pel joc més que no pas pel foc, l'antiintellectualisme, la despolitització, la crítica moral, l'autonomia de la imaginació, la metaficció, l'humor irònic, l'erotisme... El lideratge i el mestratge marcat per l'obra de Quim Monzó en aquest període és força evident. D'aquí també la dificultat i fins i tot la irrellevància que llavors tenia el gest de traçar línies consistents que marquessin les demarcacions que els podrien agrupar i subagrupar.

En aquest nou segle tot això ha canviat. La confirmació d'un ampli ventall de veus personals i singularíssimes segueix sent una boníssima notícia, però, si bé a finals del segle XX parlàvem de franc tiradors desconnectats entre si, ara amb els narradors d'aquest segle hem de parlar de camps de batalla amb fronts, barris i territoris narratius diferenciats, i podem parlar de pràctiques, temàtiques, tendències, manies i aires de família, i fins i tot alguns casos aïllats i incipients, lleument preocupants, de sonsònia, d'ingenuïtat i de clonació.

Potser és així perquè ara sembla que n'hi ha més que s'hi posen: no som ja com en dècades anteriors en un escenari de noms aïllats (que, a més, en molts casos només passaven pels verals del conte de tant en tant, amb una dedicació al gènere a temps parcial), i potser és així també perquè tenen més conversa entre ells i més espais o plataformes compartides, amb tot un ventall de nous i diferents registres que no sempre estan descompartits, que de vegades es barregen i que alguns autors transiten i travessen sense manies.

9. PROMISCUÏTATS TRANSGENERALS I ALTRES FORMES BREUS

Definir fronteres entre gèneres literaris en un sentit fort (més enllà de les inevitables convencions difuses) és un exercici tan anacrònic com banal i improductiu. Les mides i les constriccions tendeixen avui més que mai a la hibridació i la singularització: cada text s'inventa el *gènere* que li convé. De fet, en gran mesura l'interès literari de la narrativa que avui més val la pena de llegir rau justament a descobrir com se'n surt (o no) del pedregar que s'ha triat, i en la gràcia, la novetat i la força explicativa del problema que es planteja.

D'entrada trobem les tensions seculars entre la novel·la i el conte. En les narratives breus del segle XXI es detecta la reincidència en la construcció de llibres a base de trossos i relats que aïllats podrien tenir també vida pròpia. No és cap secret que la novel·la és un gènere tardà i essencialment mestís, que en part deriva justament de les cistelles narratives trenades a base de contes encadenats. Les peces narratives s'integren dins d'artefactes que els depassen i que en bona mesura en dilueixen la percepció diferenciada. Tot i que es defensen soles, contribueixen a construir cadenes de sentit i projectes expressius més amplis. En aquests últims anys trobem exemplars molt destacables de llibres fets a partir de l'ensamblatge de relats i fragments relativament autònoms. És el cas d'uns quants dels llibres que ha escrit Francesc Serés (des de la trilogia *De fems i de marbres* (2003) fins a les diferents seqüències de crònica narrativa i reflexiva que componen *La pell de la frontera* (2014). També és el cas d'*Els afores* (2017), de Ramon Mas, o d'*Els dics* (2018), d'Irene Solà, o bé de *Germà de gel* (2016), d'Alicia Koft.

Al costat de les novel·les o quasi novel·les fetes de trossos i relats, hi ha els llibres que ni aspiren a novel·la ni renuncien a la condició de reculls de contes, però que reiteren personatges o temes, s'enllacen i es projecten cap a un projecte comú. Així les quaranta narracions breus que s'apleguen a *Noi, ¿has vist la mare amagada entre les ombres?* (2008), de Julià de Jòdar, assetgen la memòria amb una sèrie de *faits divers* rere els quals hi ha sempre el fantasma d'una mare absorbent. També les onze narracions que aplega Miquel Bezares a *Els voltants d'Olívia* (2018) apunten a contes autònoms amb la presència circums-

tancial, lateral o central, d'una mateixa protagonista, Olívia, en diferents moments de la seva vida, amb un fascinant efecte de cal·lidoscopi.

Encara en el capítol de les tensions entre mides llargues i curtes; tot i la tendència dominant en la producció recent catalana a gastar un format de conte més aviat curt, trobem també autors que es mouen bé en extensions més llargues, prop de la tradició del que en francès s'ha tendit a anomenar *nouvelle*. Quim Monzó obre el segle amb «Davant del rei de Suècia», un conte llarg o novel·la breu que es troba sense dubte entre el millor i més punyent que mai hagi escrit, inclòs en el volum *El millor dels mons* (2001). Toni Sala també ha explorat de forma inapel·lable aquests formats narratius, que reuneixen la força expansiva de la novel·la amb el tancament centrípet del conte, per exemple a *Provisionalitat* (2012).

Més enllà dels debats de talles i mides, hi ha el mestissatge de registres i modalitats: hi ha les formes breus que es mouen (en combinacions variables) entre el conte, el poema en prosa, la crònica, l'assaig i el testimoni personal. Tornem a trobar aquí alguns dels projectes de Francesc Serés: als relats que fan *De fems i de marbres* (2003) hi ha narració però també una textura verbal d'una poeticitat evident. En el díptic que fan els relats de *La matèria primera* (2007) i *La força de la gravetat* (2006) hi ha un mateix projecte de reflexió literària i narrativa sobre mons molt concrets de la societat catalana actual, que en el primer cas situen en primer pla la crònica i en segon pla el relat, mentre en el segon cas la ficció narrativa pren el protagonisme a contrallum d'una crònica latent. En el cas de *La pell de la frontera* (2014) hi trobem alhora el relat, l'etnografia, l'assaig, la crònica i el testimoni personal. A banda dels casos esmentats, altres autors han transitat aquests espais liminars: així, per exemple, la combinació de crònica periodística i relat (amb alguns pessics de poema en prosa) marquen la fórmula dels textos de *T'estim a tu* (2001) i altres llibres posteriors de relats-article-poema de Biel Mesquida, dedicats a l'exploració narrativa de l'illa de Mallorca, dels afectes, les trames i els subjectes que hi circulen a partir de les dades immediates del relat periodístic amb una prosa personalíssima, d'un idiolecte arrelat en la parla local i en la relectura de la tradició narrativa catalana moderna i en els girs *bielmesquidians* més personals i inconfusibles.

També en aquest capítol de la insubordinació a l'estrenyiment dels gèneres codificats (i la subjecció alternativa només a les regles que es planteja el projecte literari propi) se situa l'escriptor semiclandestí de Sueca, Josep Palàcios, que amb la publicació dels dos volums de *La imatge* (2013) i de *l'AlfabeTerminal* (2014) emergeix en l'actualitat com una de les novetats més rares, preuades i rellevants del període, amb tres volums que compilen i mostren el que ha anat escrivint i reescrivint en els últims vint-i-cinc anys. Més a prop de Laurence Sterne que de Montaigne, al seus llibres es barreja el mite, el conte, la digressió, el díctic i l'aforisme, el sonet i la prosa breu, omnívora que menja de tot, pulcra i sempre imprevisible, amb una escriptura analítica i digressiva, brillant, sarcàstica a estones, vital i excèntrica on cada relat mostra el seu reflex. Alguns dels nous narradors més preuats del moment, com ara Joan Todó, el llegeixen amb atenta, lúcida i admiranda atenció, i s'hi emmirallen.

Si ens ho mirem ara des de la perspectiva de les autories, llavors la promiscuïtat intergenèrica és més que evident: una part important de les veus que venen de dècades anteriors i les que han anat emergint coincideixen en la pràctica alternada o simultània de diverses modalitats i registres, formats o gèneres d'escriptura. Les combinatòries varien entre el periodisme literari, el conte, la novel·la, la poesia, l'assagisme... La pràctica a temps parcial de la narrativa breu ens parla de versatilitat però també dels transvasaments i de l'inevitable contagi i contaminació de procediments, intencions i estratègies literàries.

10. LA CENTRALITAT DE LES PERIFÈRIES

En el capítol de les noves veus del segle en la ficció narrativa breu, som feliçment arribats a uns temps d'una aparentment paradoxal centralitat de les perifèries (estètiques, vitals, territorials i verbals). No es pretén aquí jugar a les piruetes retòriques de l'escola francesa: literalment, les perifèries geogràfiques, les perifèries vitals i verbals, s'han posat en el centre, s'han convertit en mesura i referència de qualitat i de novetat. I que duri.

11. SIS O SET CAMPS DE BATALLA

Per tal de no quedar-nos en la taxonomia o en una arbitrària acumulació de llistes de noms, mirarem de detectar i caracteritzar línies de força, singularitzant alguns noms i títols de referència, i de mapejar breument les regions més transitades. Som de ben segur massa a prop com per tenir prou perspectiva i a més parlem d'unes pràctiques literàries de vegades esporàdiques i de vegades transitòriament o del tot abandonades. Quan ens centrem, com ara, en les noves veus, ens veiem abocats a fer diagnòstics i valoracions de processos creatius encara incipients, que tot just posen sobre la taula els primers llibres, i que és impossible de saber si seguiran amb el pols inicial, si es passaran del tot a la novel·la o al periodisme, o cap a quina banda estètica o vital tiraran...

Des de l'inici del nou segle XXI (potser ja una mica abans i tot) es poden resseguir sis o set constel·lacions en les maneres d'entendre i de practicar la narrativa breu que es despleguen alhora en català. Es tracta de guerres paral·leles que juguen amb armes, regles i territoris diferents, i amb no pocs contendents que canvien de bàndol i de batalla, fins i tot de vegades en el mateix llibre. Hi ha ravals on la imaginació es dispara lluny sense xarxes i sense complexos i s'enlaira cap a espais fantàstics i mons possibles o no (per aquesta banda hi podem trobar Albert Sánchez Piñol, Víctor Nubla, Jordi Masó, David Gálvez, Ruy d'Aleixo, Joan Jordi Miralles o Josep M. Argemí). Per contra hi ha sectors que miren de reflectir immediateses i *tranches de vie*, moments i epifanies emocionals en les quotidianitats interpersonal i els paisatges morals (Tina Vallès, Jordi Nopca o la Marta Orriols de l'*Anatomia de les distàncies curtes*, 2016, excel·leixen en aquest camp), o bé hi ha zones que tendeixen a la cristallització centrípeta i formal dels materials, mentre d'altres se centrifuguen i expandeixen paisatges humans, i en paral·lel hi ha autors que busquen la construcció d'un efecte o d'una emoció que pengi del punt final (Joan Jordi Miralles es mou alhora i de forma admirable entre aquestes tres bandes), mentre n'hi ha d'altres que també miren de provocar la riallada (Antònia Carré-Pons ho aconsegueix), o la sorpresa i l'admiració per la prosa (aquí destaquen Yannick Garcia, Jordi Lara, Francesc Serés, Joan Todó o Jordi Joan Miralles), mentre

uns altres volen explorar problemes vitals, filosòfics o socials, convertint el relat en una eina d'exploració ficcional, i també hi ha tendències que posen l'èmfasi en l'expressivitat i la veracitat emotiva o testimonial, o sectors que apunten a la poeticitat, sectors més assagístics, o sectors minimalistes que juguen a l'elisió i al joc de l'iceberg, mentre hi ha altres sectors maximalistes o que es posen en la guerra dels somnis i les friccions entre ficcions... i sectors que amb uns poques línies en tenen prou (com els microrelats de Jordi Masó Rahola) i d'altres que voregen la centena... També hi ha els que tenen l'ambició d'explorar territoris concrets i immediats a través de la ficció (com ara Joan Todó, Ramon Erra, Antonia Carré-Pons, Albert Pijuan, Bel Ollid, M. Mercè Cuartiella, Clara Queraltó, Alba Dedeu o Francesc Serés). D'altra banda hi ha els que es decanten per la metaliteratura, sovint emparentats amb la postmodernitat ficcional i l'exploració formal (Víctor García Tur, Borja Bagunyà, Yannick Garcia, Damià Bardera o el Francesc Serés d'*Els contes russos*, 2009). Hi ha també la via de l'autoficció i la crònica, com ara el Jordi Lara d'*Una màquina d'espavilar ocells de nit* (2008) o de *Mística conilla* (2016).

12. EMOCIONS MIMÈTIQUES I EMOCIONS ESTÈTIQUES

Al marge de les diferències que deriven de la mena de materials que es treballen i la mena de mons que s'inventen, hi ha en el panorama de la ficció narrativa breu recent i actual la possibilitat d'establir distincions d'altres menes, menys anecdòtiques, més basades en criteris estètics, i potser més rellevants. No es tracta d'obrir ara més carpetes o calaixets on subclassificar tipus de relats, no es tracta tampoc d'imaginar nous espais incompatibles o totalment dissociats; més aviat es tracta de plantejar dues pulsions que poden ser més o menys equilibrades o dominants en cada cas.

Hi ha d'una banda el relat expansiu que persegueix l'*emoció mimètica* d'expressar i compartir amb els lectors la constatació d'un món, d'unes formes de vida, d'unes posicions morals, d'unes quotidianitats, d'unes veus recognoscibles i unes casuístiques interpersonals i morals. Hi ha a l'altra banda els contes retràctils que persegueixen la

construcció d'una *emoció estètica*, que plantegen un problema literari amb la ficció, i mai no el deixen resolt. De vegades, del primer model, més obert, se n'havia dit *narració* i del segon, més tancat, *conte*. Per entendre'ns aviat amb autors dels millors que tenim i que, de vegades, per mandra hem tendit a veure com a més semblants del que són, i que, fins i tot, de vegades es mouen per diferents àmbits segons el llibre: mentre Sergi Pàmies (i Jordi Lara, Francesc Serés o Marta Orríols...) es trobarien més aviat entre els narradors que tendeixen a conjurar l'*emoció mimètica*, Quim Monzó (i Vicenç Pagès, Francesc Serés o Borja Bagunyà...) serien més aviat dels contistes que sovint tiren més cap a la construcció de l'*emoció estètica*. No és fruit de cap bada-da que hi hagi algun nom (Francesc Serés) repetit a les dues llistes... Evidentment es tracta d'estratègies narratives més o menys predominants en cada cas, o en cada llibre o relat, sovint entremesclades. I que no es jerarquitzen: no n'hi ha cap de millor, i en cada manera hi podem trobar la barroeria o la subtilitat o bé la frivolitat o el tall esmolat d'una força expressiva i explicativa.

13. TRIES D'ASOS

A banda i banda dels corrents transversals i les batalles estètiques del conte català actual, hi ha uns quants autors, uns quants llibres i uns quants contes que per a mi brillen amb una força especial quan envaeixen qualsevol dels territoris (mimètics, estètics, autobiogràfics, metaficcional, fantàstics o neorealistes) amb una ficció conscient, desvetllada i crítica, que pot passar d'un paràgraf a l'altre de ser moderna a ser premoderna o postpostmoderna si amb això s'esmola el relat; i que no viu l'escriptura des de la concepció ingènua d'un llenguatge transparent, eficaç i funcional, que «arriba al lector» i «refleix les coses com són», sinó des de l'experiència i el saber que el llenguatge només és lúcid si sap que és translúcid, i fa mons, i que la textura de la prosa inventa tant o més que la imaginació.

Tant quan s'enfilen per marcianades fantàstiques o llibresques, com quan s'hibriden amb la crònica, l'assaig i l'autoficció, els millors relats del segle (per a mi) han coincidit sovint en l'ambició d'explorar

amb la ficció territoris concrets i immediats: l'ambició d'escapar a les convencions i decorats de guix del no-lloc i del no-personatge. Uns i altres han posat de manifest alhora la voluntat sovintejada de carregar el relat de potencial crític, d'una repolitització radical de qualsevol esfera de la vida i la imaginació i el llenguatge, i de dur-lo així més enllà del clos formalista i autoreferencial.

Al marge de consideracions teòriques, i a banda de constatar que hi ha tot un ram de noves veus que s'enfilen per diferents cordes, amb un aplom destacable i amb un ofici provat, i que hi ha també unes quantes veus que hi toquen força i que no desafinen gaire, malgrat que potser en alguns casos (de moment) executen previsibles repertoris de saló, podem començar ja a anar de cara a barraca.

Posats ja a ser més concrets i subjectivament (i alhora raonadament) valoratius, es pot afirmar que hi ha uns pocs autors del segle que segons el meu parer són ja del tot imperdibles i de primera línia, fins i tot els que encara tenen una obra incipient. Ho són per la versatilitat, la consciència crítica dels angles i les refraccions amb què la ficció pot arribar a generar plaer i coneixement genuïnament literari. Es tracta d'autors que excel·leixen també en l'ús d'un idiolecte personal i d'una prosa mal·leable i més o menys densa o dúctil, que modulen segons convingui al relat. En definitiva, es tracta d'autors que destaquen per la singularitat i la potencia estètica i reflexiva de la seva aportació narrativa. En el pòquer d'asos que ja poso d'entrada sobre la taula al descobert, i que considero que, cadascú a la seva manera i en diferent mesura, s'ajusta a aquesta valoració, hi veig en posició destacada aquests cinc llibres i en general aquests cinc autors: Francesc Serés (*Contes russos*, 2009), Borja Bagunyà (*Plantes d'interior*, 2011), Jordi Masó Rahola (*La biblioteca fantasma*, 2018), Yannick Garcia (*La nostra vida vertical*, 2014) i Joan Jordi Miralles (*La intimitat de les bèsties*, 2016).

Si se'm demana un sol nom d'entre els que en aquest període han consolidat una obra ja àmplia i de referència, la resposta és, sens dubte, Francesc Serés, autor versàtil i amb una aportació substantiva: reflexiva, estètica i verbal. I si se'm demana un nom entre el que apunten molt alt encara que amb una obra encara incipient, destacaria, sens dubte, el nom de Joan Jordi Miralles: en els seus relats ajunta la capa-

citat de construir situacions, de detallar i fer lliscar relats plens de vivacitat, amb una gran concreció imaginativa, i amb l'habilitat de triar-se i desplegar històries gens peregrines, rellevants, inquietants i que diuen moltes coses sense voler-ho dir tot, amb un sentit del llenguatge exacte i genuí, que no cau en el manierisme de la raresa ni en el vitrall de l'efectisme acolorit que amaga el relat; combina una qualitat cinematogràfica en l'enquadrament, l'atrezzo i el ritme i la qualitat d'embolcallar el lector, però alhora tensa i trenca el discurs i la textura verbal; de tant en tant et fa notar un gir, una expressió, un caient que quadra a la perfecció amb la situació, ja sigui amb paraules tècniques, desuetes, locals o simplement perfectament ajustades com una gasa al registre que toca; aconseguix que ficció i dicció es trobin del tot i ressonin i es multipliquin. La veracitat que es recrea és embolcallant, verbal i imaginativa. Però no es queda en aquest nivell: en el món sensible i moral que posa en marxa, intuïm i veiem com s'hi obren esclatxes, com tot cau, tot d'una, pendent avall i com de forma insospitada esclata. Trobem en la narrativa breu de Joan Jordi Miralles una consciència alarmant dels mecanismes de la ficció i una habilitat tan alta per a la construcció del relat com per a la seva destrucció: la ficció acaba devorada per si mateixa. Més que arribar a un final, els seus contes es desintegren, s'ofeguen o s'incendien com es crema i recrema el film d'una pel·lícula. La sorpresa llavors no provoca sorpresa, sinó un lleu esglai. No por: esglai, alerta, estupefacció, i tot d'escenes, d'imatges i veus que romanen, alhora rares i recognoscibles, que perduren i es mouen entre la memòria i l'espina, com un signe d'admiració que s'entortolliga, gira sobre si mateix i es converteix en un signe d'interrogació.

Als voltants de tot això hi ha flors rares que ja han aportat resultats més que notables, que convé no perdre de vista i que en qualsevol moment poden esclatar (les mitologies personals de Ruy d'Aleixo, les exploracions fragmentàries i conceptuals d'Alicia Koft, la prosa insensatament lúcida i caníbal de Max Besora, les particulars excrescències imaginatives de Víctor Nubla, les precursoros monstruositats i fabulacions postrondallístiques de la punyent, precisa i alhora desbocada imaginació que hi ha en els *Tretze tristos tràngols* (2008) d'Albert Sánchez Piñol o les torturades incursions oníriques de Damià Barde-

ra, i, sobretot, enmig de tot això, hi ha un ventall d'excel·lents narradors o contistes (més o menys fidels, ocasionals o promiscus amb la pràctica de la forma breu) que cal seguir de molt a prop, que ja han escrit grans contes i que tot fa preveure que encara no n'han escrit els millors. Parlo de Joan Todó, Víctor García Tur, Roser Cabré-Verdiell, Edgar Illas, Alba Dedeu, Marta Orriols, Ramon Erra, Antònia Carré-Pons, Jordi Lara, Sebastià Perelló, Tina Vallès, Jordi Nopca, Jenn Díaz, Cristina Garcia, Miquel Bezares, David Gàlvez...

I segur que n'hi ha uns quants més que m'he perdut o que injustament oblidat, o que practiquen poètiques que em semblen més gastades i menys ressenyables, i que probablement són també dignes de menció i de consideració... En tot tot cas aquestes llistes són tot just les meves, i tot just les d'avui, i valen doncs el que valen, i responen a uns criteris de valoració que no són ni obligatoris ni necessàriament compartits o acceptables. I dins la simplicitat insultant de les llistes (que sempre són tan violentes com els punts suspensius, en la mesura que deixen coses fora) només jo em sé les peculiars sensacions i valoracions que em mereix cada cas, que no tinc aquí ni temps ni espai per detallar. Mentrestant és obvi que dels oblidats te'n recordes tard, però te'ls recorden sempre. Així que ja em perdonaran ara ja d'entrada. I tan de bo el focus vagi cap a les raons que hi ha rere les interjeccions que hi ha rere aquest mapa provisional d'impressions i diagnòstics d'urgència.

14. DESPOLITITZACIONS I REPOLITITZACIONS

Sempre ha estat aconsellable i enraonat mirar de llegir les obres i els autors concrets d'un en un, sense trair-ne ni diluir-ne la singularitat. Quan ens veiem abocats —com ens passa ara i aquí— a fer balanços i a traçar paisatges i panoràmiques més àmplies, correm el perill de quedar atrapats en generalitzacions, simplificacions i esquematismes de traç gruixut, que no acaben d'evocar la complexitat, el matís, el contrallum on comencen a passar coses interessants. Tanmateix aquest risc que comporta la mirada àmplia és un risc que de tant en tant val la pena córrer. Obrint l'objectiu, es poden arribar a detectar

línies de força latents, o connexions poc evidents, o simplement es poden arribar a constatar i raonar els paisatges compartits.

No diem res de nou si afirmem que la creació literària i especialment l'escriptura narrativa és un acte radicalment solitari i individual, però alhora amb una projecció social, política, col·lectiva. Cadascú des del seu obrador i des de la seva feliçment irreductible manera d'entendre i de resoldre l'escriptura es veu més o menys marcat o intoxicat per uns espais i uns discursos inevitablement compartits. Un dels trets de les narratives de les dues últimes dècades és la repolitització. Anteriorment, en les dues últimes dècades del segle XX, hi predominava la ressaca i la urticària reactiva enfront de la prèvia politització extrema dels anys setanta, entre el PSUC i el PSAN, entre el final del franquisme i la primera transició, on fins i tot les ruptures experimentals textualistes es convertien en correlat del radicalisme llibertari o dels trotskisme i el maoisme extraparlamentari... Un cop mig estabilitzada la represa autonòmica la despolitització literària coincidia a més amb l'esperit dels postmodernismes més inofensius i recreatius: només els més lúcids (Monzó i Pàmies van obrir camí en aquesta direcció) van reconduir aquesta aparent despolitització cap a una menys òbvia però efectiva i radical (i de fet també molt política) crítica al llenguatge, al simulacre cultural, al poder, a la moral, als gregarismes tribals...

Si ara es pot parlar de repolitització és per la intensificació i expansió d'aquestes dinàmiques anteriors, i pel seu retorn a espais més òbviament vinculats a la política, tant en l'eix social, com en l'antibelicista o el nacional. No ens referim que hi hagi necessàriament en les ficcions partidisme, denúncia, compromís, o referències crítiques, reivindicatives o instrumentals. Quan parlo de repolitització vull dir que ha crescut la consciència de la dimensió política de l'escriptura i de les implicacions col·lectives que hi ha en el simple acte de narrar el cos, les emocions, el gènere, els llocs, la feina, els racons del present o de la memòria... Això és evident en l'obra de Francesc Serés, d'Alicia Koft, de Joan Jordi Miralles, de Yannick Garcia...

15. ELS INTANGIBLES COMPARTITS I LES DUES O TRES CRISIS DEL NOU SEGLE

Si ens fixem ara en les invasions dels espais compartits dins l'obra-dor privat del contista, d'entrada hi ha la indefugible pertinença als escenaris compartits pel gremi de les lletres, els circuits de la difusió i la projecció, l'entramat que fa el sistema editorial, la conversa i l'exhibicionisme a les xarxes socials, els mitjans de comunicació i la recepció crítica, que han experimentat canvis radicals des del tombant del segle XXI. Som ja una literatura gairebé sense lectures (però amb no poques interjeccions normalment ditiràmiques circulant per les xarxes), la crítica s'ha diluït, algunes de les antigues i més gran editorials s'han convertit en col·leccions marginals de grans grups editorials estrangers, han aparegut noves editorials petites o nous formats digitals... Tot aquest desballestament ha estat a curt termini devastador per a la gestió del patrimoni literari, per als clàssics i per als moderns que romanen enterrats, i costa actualitzar-los o reeditar-los (tot i que les noves dinàmiques independents d'edició de clàssics són menys sistemàtiques i escadusseres, en canvi tenen més impacte i potencial transformador del present creatiu). Per als escriptors del segle, el desgavell del sistema editorial i en general del sistema literari català potser no ha estat dolent del tot. Tothom s'ha hagut de ressituar, s'han alliberat forces, s'han debilitat algunes lògiques de reproducció del poder literari, han aparegut nous espais i nous actors... potser més febles o efímers, i més precaris; però també més diversificats, més intencionalment, més genuïnament literaris i menys industrials.

Si ens mirem el context històric que envolta la producció de les narracions breus que aquí ens ocupen, es fa evident que a banda de la crisi d'abast gremial o sectorial del sistema editorial i en general del sistema literari català institucional-industrial, trobem la superposició de dues grans crisis en majúscules, de llarg abast i de gran impacte. D'una banda hi ha una greu crisi econòmica i social global, que ha afectat de forma especialment crua els joves, exclosos o precaritzats en els àmbits laborals, exclosos i precaritzats en l'accés a l'habitatge i exclosos i precaritzats en la pràctica cultural professionalitzada. D'altra banda hi ha la crisi política i nacional: el procés de recentralització

i de rearmament del nacionalisme espanyol, la caducitat dels consensos constitucionals del 1978, la catalanofòbia rampant, i la dinàmica del procés sobiranista, que condueix a una resposta de repressió antidemocràtica, implacable, marquen també poderosament el període.

Més que no pas els efectes immediats i obvis en les condicions de vida i en els posicionament cívics dels uns i dels altres que hagin pogut suscitar aquestes dues grans crisis, aquí ens toca valorar la producció d'intangibles, i la implosió dels marcs mentals heretats i compartits, dels pressupòsits, dels tabús incontestats i de les patums desballestades, de les jerarquies de poder, dels hàbits i les inèrcies reproduïdes que se'n deriven.

L'escriptor es troba així de ple enmig de l'escenari més insidiós i d'on li és més difícil escapar: l'escenari dels bromalls d'intangibles compartits. Aquí trobem la superposició dels marcs identitaris amb projecció col·lectiva (de gènere, de barri, de localitat, de comarca, de club, de formació, de religió, de feina, de família, d'educació sentimental...), i evidentment també els marcs nacionals. Hom s'hi situa d'una manera o d'una altra, ni que sigui per simple desconexió. Els ecos i ressons de la dinàmica independentista catalana i la repressió implacable de l'estat, el Primer d'Octubre de 2017 i les seves conseqüències encara incertes posen encara més de relleu aquest marc nacional...

En tot cas, més enllà de les valoracions i prediccions encara prematures sobre el desenvolupament històric català recent, és un fet demostrable i obvi (per a mi i per a un amplíssim gruix d'escriptors, lectors, ciutadans i acadèmics que s'ho han mirat i no acoten el cap) que la literatura catalana és subalterna i està minoritzada, que de moment s'emmarca principalment en uns estats (l'espanyol i el francès) que li van sistemàticament o gairebé sempre en contra, que la volen marginal, reduïda, sense impacte social, i folkloritzada (o bé a l'inrevés: elevada als altarets canònics d'uns presumptes llimbs selectius, de puresa elitista, tal com preconitzen crítics i escriptors llestos i esmolats, presumptament no-nacionalistes, i que aposten per la literatura catalana dels *happy few*, reclosa en un espai pur i aristocràtic, autàrquic i simbòlic, sense cap vincle ni incidència social o política o cultural amb el país, que de fet neguen).

És un fet evident també que la literatura catalana treballa amb una llengua malmesa i connotada, sotmesa a pressions diglòssiques i a tota mena de prejudicis, i que es mou en una societat complexa i culpabilitzada, i en una cultura semicolonitzada, trossejada en regions que es volen desconnectades, i que sembla que només pugui aspirar a ser poc més que un subsistema *perifèric i subaltern* d'un sistema literari espanyol en castellà, molt més ampli, de projecció immediata intercontinental, i ben agomolat i finançat pels poders, la indústria, el mecenatge i les institucions de l'Estat-Nació espanyol. El marc autonòmic de la transició plantejava una certa institucionalització regional, que ha permès un cert miratge de normalitat, un simulacre consensuat: un país amb alguns àmbits de poder migrat, on per compensació la cultura i la literatura s'han carregat de capital simbòlic (una murga, un pes afegit), però sempre en minoria i en coexistència amb altres repertoris literaris i altres mitologies. ¿Com afecta això l'escriptura de ficció narrativa breu? ¿Molt? ¿Poc? ¿Gens?

16. LES COMUNITATS INIMAGINABLES

I LES REACCIONS A LA SUBALTERNITAT

De vegades hi ha una certa tendència a llegir els poemes, els contes o les novel·les catalanes en funció dels avatars històrics del país, en funció dels moments de represa o d'exili, de decadència o persecució, o en funció de la situació de la llengua. Fredric Jameson va escriure en l'influent i polèmic article «*Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*» (1986) que les ficcions de les cultures subalternes tendeixen a l'allegoria nacional. Això en termes generals és esquemàtic, reduccionista i fins i tot condescendent: la literatura és sempre infinitament molt més que el reflex de cap relat col·lectiu, però des d'aquest angle contextual i «al·legòric», formulat como una mirada tot just plausible i hipotètica, aplicable només en determinats casos i circumstàncies, no sempre i a tot arreu, es pot obtenir una perspectiva lectora (de vegades) insubstituïble i significativa. Els escriptors de les cultures subalternes, colonitzades, minoritzades, regionalitzades o simplement «menors» (triïn el diagnòstic que els convingui i que faci

al cas), de vegades no poden deixar de reflectir o reflexionar sobre la condició de dominació que pateix la llengua i la cultura. Ni que sigui per reducció a l'absurd: fent veure que no hi és, per mirar d'escapar a la nosa que representa.

Podria llavors arribar a semblar que la narrativa catalana, peculiar pel fet de no comptar amb un estat que l'assumeixi a tots els efectes com a pròpia, invisible per als locals, «perifèrica» per als espanyols i «regional» o «minoritària» per als pocs europeus que la saben veure, és una mena de mostra residual d'obcecació reiterada, la traça melancòlica d'una espècie en extinció, d'una *madame se meurt*, que interessa només als prèviament convençuts en funció d'aquest relat nacional, que interessa només als qui s'hi senten afectats. Evidentment i per sort és molt més que això, però per desgràcia també és això, per més que no ho vulguem veure.

Les possibles respostes que des de la ficció narrativa breu es poden formular a aquesta condició de la catalanitat subalterna i de la catalanor apelagosa no són lineals, ni binàries o mecàniques, ni tampoc són químicament pures, ni hi són evidents sempre o gaire sovint. La literatura no es limita a respondre, o a definir o descriure o explicar un país, i en cap cas «depèn» orgànicament del seu curs històric...

Es poden destacar tres o quatre menes de respostes literàries a la condició de subalternitat de la literatura catalana, que sovint apareixen barrejades o en successió alternativa amb una o altra dominant. D'entrada hi ha els que no acaben de veure el problema, que no ho veuen greu i ja els està més o menys bé que la literatura catalana ocupi l'espai que ocupa. Després hi ha l'opció de qui a l'hora d'escriure i de crear prescindeix de tot això i va radicalment del tot a la seva (en part aquesta segona opció es pot arribar a confondre amb la primera), i ho fa com una manera literària d'escapar per la tangent (i per tant d'invalidar i de superar) els límits imposats. Es pot donar (i es dona) el cas que entre els qui propugnen i practiquen aquesta independència estètica en la pulsio personal irreductible l'escriptura literària, quan són fora dels llibres de ficció puguin tenir una implicació civil i pública. Aquesta ha estat una via que connecta amb l'aspiració cosmopolita que des de finals del XIX defineix les lletres catalanes. Considerar que som una literatura més del concert internacional, i tenir-hi conversa

amb la màxima ambició, és i ha estat una opció viable, i potser la més productiva.

Hi ha hagut encara una tercera opció (sovint barrejada amb l'anterior i la posterior) que ha estat la d'assumir en alguna mesura, i de forma més o menys esporàdica, en la pròpia acció creativa un paper resistencial o normalitzador de la literatura (des de salvar els mots fins a fer lectors). A principis dels anys vuitanta del segle XX es va imposar el discurs de la normalització i semblava que no tenia ja cap sentit escriure per salvar els mots i el país o per canviar el món. Es tractava de fer lectors. Semblava que la literatura catalana podia per fi espolsar-se tota servitud política. Ho semblava. La fi de la dictadura i la recuperació d'algunes quotes d'autogovern regional relaxaven la pressió, alliberaven en bona mesura els escriptors catalans de feines tan feixugues i els deixaven via lliure per crear al marge de responsabilitats cíviques, messiàniques o regeneracionistes. De fet, els millors escriptors catalans —com més o menys els de tot arreu— havien escrit des de sempre bàsicament empesos per la dèria i la musa privada i, en la mesura del possible, al marge i a pesar del context advers, sense covar il·luses pretensions, però alhora sense poder evadir-se d'unes condicions socials i polítiques concretes. Fessin el que fessin, escrivissin el que escrivissin, pel simple fet d'haver-ho fet en llengua catalana, el resultat es convertia inexorablement en un material jivaritzat al llarg del procés de recepció institucional, connotat, certament al servei d'una causa noble i necessària, però que semblava desnaturalitzar-ne l'essència i descolorir-ne el sentit i el valor estrictament literari. La superació d'aquest paradigma de la normalització ha estat present des del primer moment en què es va anar instal·lant i, especialment, en el món de les formes breus.

Finalment hi ha una quarta opció que conviu sovint amb la segona i la tercera, i que ha estat la de pensar el *tema* a través de la ficció, sense defugir-lo però sense posar-se límits i sense excloure pràctiques disruptives en nom de la precarietat literària del país. I sense acceptar valors afegits, ni consignes o pautes al servei de cap dinàmica col·lectiva.

Aquestes quatre tendències de reacció no són ni excloents ni es troben mai químicament pures. Voldria ara centrar-me en alguns relats concrets que apunten a la darrera opció: la que mira de pensar

narrativament el *problema de la subalternització*. Podem així analitzar com alguns del contistes i narradors que he anat destacant plantegen ficcions que admeten possibles o hipotètiques lectures en aquesta clau d'allegoria nacional, lectures que evidentment no exhaureixen el potencial de producció de sentits i d'interpretacions.

Quim Monzó traça al relat «Davant del rei de Suècia» el retrat d'un escriptor que s'imagina grandeses internacionals i declama el discurs d'acceptació del Nobel davant del rei, i l'assaja i reprèn fins que és jivaritzat i retallat pels seus veïns. Borja Bagunyà en alguns del contes de *Plantes d'interior* (2011) també reflecteix el problema del desajustament amb la mida estandarditzada: per exemple el conte «Una vida exemplar» sobre el noi que creix i creix tant que cauen els envans i queda atrapat en l'edifici, o a «La perspectiva exemplar» sobre la família que es reconeix fatalment reflectida en els personatges d'un serial de TV3, i miren de no mirar-s'ho o d'escapar-ne i, fins i tot quan de forma deliberada contradiuen el capteniment del seu personatge, viuen en funció de la ficció emesa per «la nostra», que els determina. Francesc Serés traça a *La força de la gravetat* (2006) la imatge d'un país on tot pesa més, on per culpa de la gravetat es fa difícil i cansat el moure's gaire (i canviar res). Finalment el conte de Joan Jordi Miralles que refà a «Volia un gos» el conte de Quim Monzó «El meu germà» a la revista *Carn de cap*, quan al protagonista se li mor el gos segueix anant al parc primer amb la desferra del gos mort i després ja només amb la cadena, i a poc a poc més i més gent fa el mateix; i a diferència del conte de Quim Monzó, quan apareix la possible consciència de la impostura, en aquest cas es dobla l'aposta i es persevera en l'autoengany col·lectiu... No som només davant d'una resposta enginyosa, sinó d'un raonament narratiu.

17. OMBRES D'OMBRES LATENTS

Acabem aquest recorregut (que en general apunta a un horitzó optimista sobre la diversitat i qualitat de la nova narrativa breu del segle) amb un breu contrapunt inquietant. En les dinàmiques emergents en el camp de la narrativa breu no es pot excloure la infusió

contagiosa de decàlegs arbitràriament normatius, simplificadors i únics, de fórmules escolàstiques i prescriptives sobre el que ha de ser o deixar de ser un conte emocionant, eficient, elegant, espatarrant, subtil, sorprenent, rodó o helicoidal... Tot i que la narració breu o el conte és un àmbit essencialment divers i fronterer, sempre hi ha qui mira de regular el trànsit i decretar les bones pràctiques, simplificant els criteris de valoració i, fins i tot, el dret d'admissió en un territori que és essencialment de frontera.

En tot cas el talent literari sempre ha estat al marge i per sobre de qualsevol recepta precuinada: escapant a les inèrcies del segle o de la dècada i del prescriptor (explícit o implícit) de torn no posant-s'hi bé, no repetint la cantarella. És cert que com a tot arreu, dins i fora de les escoles d'escriptura, o bé en la retòrica personal que promouen d'algunes de les noves veus, en les xarxes socials, en els discursos crítics i en els criteris editorials s'hi poden instal·lar (i de vegades ja hi són) versions reescalfades i formulàries del que convé escriure en les distàncies curtes, o normes i zones de confort recurrents. Però de moment això és tan sols l'índex d'una de les ombres que treu el nas per alguns dels barris més centrals i benestants en concurrència en les narratives breus del nou segle. Per la banda contrària, als afores més extrems s'hi pot congriar una altra ombra que podria arribar a estroncar l'eclosió d'aquesta escena vibrant i en ebullició: el marginalisme militant del quedar-se en una tribalització combativa, amical, acrítica també i auto-complaent. O bé la submissió disciplinada a qualsevol mena de *diktat* polític per la banda que sigui (identitària, social, de gènere...).

BIBLIOGRAFIA

- BAGUNYÀ (2011): Borja Bagunyà, *Plantes d'interior*, Barcelona: Empúries.
 BAUÇÀ (1985): Miquel Bauçà, *Carrer Marsala*, Barcelona: Empúries.
 BAUÇÀ (1989): Miquel Bauçà, *L'Estuari*, Barcelona: Empúries.
 BEZARES (2018): Miquel Bezares, *Els voltants d'Olívia*, Calonge: Edicions Adia.
 GARCIA (2014): Yannick Garcia, *La nostra vida vertical*, Barcelona: L'Altra Editorial.

- JAMESON (1986): Fredric Jameson, «*Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*», *Social Text*, núm. 15, ps. 65-88.
- JÒDAR (2008): Julià de Jòdar, *Noi, ¿has vist la mare amagada entre les ombres?*, Barcelona: Proa.
- KOFT (2016): Alicia Koft, *Germà de gel*, Barcelona: L'Altra Editorial.
- LARA (2008): Jordi Lara, *Una màquina d'espavilar ocells de nit*, Barcelona: Edicions de 1984.
- LARA (2016): Jordi Lara, *Mística conilla*, Barcelona: Edicions de 1984.
- MAS (2017): Ramon Mas, *Els afores*, Barcelona: Edicions de 1984.
- MASÓ (2018): Jordi Masó Rahola, *La biblioteca fantasma*, Barcelona: Les Males Herbes.
- MESQUIDA (1996): Biel Mesquida, *Doi*, Barcelona: Empúries.
- MESQUIDA (2001): Biel Mesquida, *T'estim a tu*, Barcelona: Empúries.
- MIRALLES (2016): Joan Jordi Miralles, *La intimitat de les bèsties*, Barcelona: Empúries.
- MONZÓ (2001): Quim Monzó, *El millor dels mons*, Barcelona: Quaderns Crema.
- OLLÉ (2007): Manel Ollé, *Combats singulars: antologia del conte català contemporani*, Barcelona: Quaderns Crema.
- ORRIOLS (2016): Marta Orriols, *Anatomia de les distàncies curtes*, Barcelona: Edicions del Periscopi.
- PÀMIES (2006): Sergi Pàmies, *Si menges una llimona sense fer ganyotes*, Barcelona: Quaderns Crema.
- PÀMIES (2018): Sergi Pàmies, *L'art de portar gavadina*, Barcelona: Quaderns Crema.
- PAGÈS (2018): Vicenç Pagès, *Exorcismes. Antologia Personal*, Barcelona: Empúries.
- PALÀCIOS (2013): Josep Palàcios, *La imatge*, València: Publicacions de la Universitat de València.
- PALÀCIOS (2014): Josep Palàcios, *AlfabeTerminal*, València: Publicacions de la Universitat de València.
- PUNTÍ (2017): Jordi Puntí, *Això no és Amèrica*, Barcelona: Empúries.
- RIERA (1990): Miquel Àngel Riera, *Illa Flaubert*, Barcelona: Destino.
- SALA (2012): Toni Sala, *Provisionalitat*, Barcelona: Empúries.
- SÁNCHEZ PIÑOL (2008): Albert Sánchez Piñol, *Tretze tristos tràngols*, Barcelona: Edicions de La Campana.
- 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 (2007): Francesc Serés, *La matèria primera*, Barcelona: Empúries.
- SERÉS (2009): Francesc Serés, *Contes russos*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERÉS (2014): Francesc Serés, *La pell de la frontera*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SOLÀ (2018): Irene Solà, *Els dics*, Barcelona: L'Altra Editorial.

L'EDICIÓ DE NARRATIVA CATALANA
A L'ENTRADA DEL SEGLE XXI
JOSEP LLUCH

1. LA CRISI DEL CANVI DE SEGLE

Durant els anys vuitanta i noranta del segle xx, el sistema editorial del llibre en català va viure una expansió que, en el pas d'un mil·lenni a l'altre, va entrar en crisi. La indústria editorial va descobrir —segurament massa tard— que tenia els peus de fang, que hi havia una desproporció entre la indústria i el mercat, perquè el públic lector català no creixia al ritme que s'havia previst. Aquesta és, en bona part, la història d'una expansió i un replegament.

Per il·lustrar la crisi editorial del canvi de segle, he triat tres indicis que em semblen significatius. El primer va ser la venda de l'editorial Columna a Planeta l'any 1999. Columna, fundada el 1986, va sacsejar i dinamitzar el sector del llibre en català i va tenir un gran protagonisme en la bombolla editorial dels noranta. L'editorial havia arribat a publicar més de 200 novetats anuals, moltes més de les que el mercat podia absorbir i que els editors podien defensar. Els fitxatges a cop de talonari o per premi interposat eren habituals. Però l'editor Miquel Alzueta va saber veure prou a temps que la festa s'estava acabant i que el model de negoci que havien espremut arribava a la fi. Un segon indicati es va donar el 2002, quan «la Caixa» va assumir el comandament del Grup62, amb Rosa Cullell com a consellera delegada, per mirar de fer viable una empresa amb pèrdues, que aviat seria declarada «no estratègica» per l'entitat financera. Dos anys més tard, el tercer indicati: el 2004, Enciclopèdia Catalana, ofegada pels deutes, es va haver de vendre la seu social, la casa Garriga Nogués del carrer Diputació, i va buscar acollida en uns locals al capdavant del districte 22@. Són tres crisis que afecten les tres potes de l'actual Grup62, refundat el gener del 2007, quan Planeta i Enciclopèdia Catalana van aportar el capital

que necessitava el Grup, juntament amb els segells Columna d'una banda, i Proa i Pòrtic de l'altra.

Caldria tenir en compte el marc social, econòmic i polític en què es va formar la bombolla de què parlàvem. Veníem d'una relativa bonança econòmica, de la recuperació de les institucions polítiques per part del catalanisme, de l'aparició i consolidació dels primers mitjans de comunicació de masses en la nostra llengua i, sobretot, de la introducció del català a l'ensenyament. En aquestes condicions, el llibre en català va tenir un creixement notori que en alguns moments es va creure que seria continu i qui sap si imparabile.

2. EL MIRATGE DE LA NORMALITAT

Per posar un exemple de com ja als anys vuitanta s'iniciava aquell relatiu *boom*, vegem el projecte de les col·leccions de clàssics catalans i universals que Edicions 62, gràcies a la col·laboració activa de La Caixa, va publicar a partir del 1978. Em refereixo a la MOLC («Les Millors Obres de la Literatura Catalana»), la MOLU («Les Millors Obres de la Literatura Universal») i, posteriorment, la MOLU del segle XX. La MOLC —prevista per a 100 títols que es van allargar fins a 125—, va arribar a tenir 35.000 subscriptors. Aquesta combinació de col·laboració institucional amb èxit popular va fer la felicitat completa dels editors. Completa per bé que temporal.

Bona part dels compradors i subscriptors d'aquestes col·leccions era el mateix públic resistencialista que provenia de l'oposició a la negra nit del franquisme o de la penombra de la transició i que sustentava, també, altres edicions d'ambició cultural i vocació patriòtica. Es tractava d'un grup de compradors prou nombrós que feia una certa suplència civil en un país sense institucions pròpies. Per entendre'ns, es tractava del client subscript a grans obres que editava amb èxit Enciclopèdia Catalana: la *Gran Enciclopèdia*, la *Història Natural dels Països Catalans*, la *Catalunya Romànica*, etcètera. Era també el perfil dels 1.500 subscriptors que, a finals dels anys vuitanta, sostenien la col·lecció «A Tot Vent» d'Edicions Proa. Una xifra de subscriptors que es va esllanguir en no gaires anys d'una manera inexorable.

Restituïda i consolidada la democràcia, no només caixes d'estalvi, sinó ajuntaments, consells comarcals i diverses entitats públiques i privades van crear i dotar una gran quantitat de certàmens literaris, com una manera fàcil i potser agraïda d'ajudar a promoure les lletres catalanes. Centenars de premis de narrativa i poesia es van instituir per tot el territori, en un ritme que només ha afluixat una mica aquests últims anys. Al costat d'això, es van engegar una bona colla de coedicions de llibres o de col·leccions senceres amb entitats com la Fílmoteca de Catalunya, la Universitat Oberta de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona o tantes altres. Molts d'aquests llibres guardonats o coeditats arribaven a les llibreries sense cap estratègia per seduir ni el llibreter ni el visitant de les llibreries. La viabilitat econòmica es jugava en un altre terreny.

En aquells anys, la implantació de l'anomenat «suport genèric», és a dir les subvencions al llibre en català van oferir als editors un coixí protector força generalitzat, que van aprofitar per publicar llibres que d'altra manera no haurien passat mai per la impremta. Massa sovint, es tractava de llibres que feien un pas breu per les taules de les llibreries, com un simple tràmit abans de tornar als magatzems.

Naturalment, l'ensenyament en català, amb lectures obligatòries i recomanades, va generar —a part d'una sobtada expansió de la literatura infantil i juvenil en la nostra llengua—, grans vendes de determinats títols i unes col·leccions de butxaca orientades, per damunt de tot, a l'ensenyament, que era on hi havia la demanda més viva i urgent de llibres a bon preu.

A la primera meitat dels vuitanta, l'editorial Laia va crear la col·lecció «Les Eines de Butxaca», amb autors com ara Narcís Oller, Jacint Verdaguer, Raimon Casellas... És clar que la col·lecció no apel·lava al públic lector de novel·la contemporània, sinó a l'ensenyament. La col·lecció de butxaca d'Edicions 62, «El Cangur», es va iniciar el 1974, però no va agafar volada fins als anys noranta, quan es va crear la sèrie anomenada «El Cangur Plus», amb llibres que incorporaven materials didàctics pensats per a les aules. Per posar un altre exemple, l'any 1995 Edicions Proa va iniciar una col·lecció de butxaca amb poca fortuna, però quatre anys més tard, en canvi, va reeixir de ple amb la col·lecció denominada «Les Eines de Proa», obertament orientada a l'ensenyament.

L'aparició de TV3 l'any 1984 també va representar una sacsejada en el món del llibre en català. No només per la familiaritat de l'ús del català en el gènere de la ficció, sinó també en el consum de determinats llibres. Recordem l'èxit esclatant de l'edició dels monòlegs d'Andreu Buenafuente, però també les adaptacions literàries de sèries com *Poble Nou* (1994), *Secrets de família* (1995) per Maria-Mercè Roca, *Nissaga de poder* (1996) per Hermínia Mas i Josep Francesc Delgado, *El cor de la ciutat* (2001) per Ramon Solsona, etcètera. L'èxit d'aquestes adaptacions va anar declinant, però van contribuir a crear o a recuperar un públic de narrativa popular en català.

Finalment, a finals dels noranta, van aparèixer les primeres col·leccions de quiosc en català, amb tiratges importants. El 2004, per exemple, es van distribuir pels quioscos de Catalunya 30.000 i 20.000 exemplars respectivament de novel·les amb tots els atributs literaris, com *Societat limitada*, de Ferran Torrent, i *Pa negre*, d'Emili Teixidor. Va ser una de les últimes grans iniciatives per un canal de venda que ja fa anys que ha deixat de funcionar.

3. COL·LECCIONS NOVES, AUTORS NOUS

L'actual emergència de petites editorials dinàmiques té un precedent als anys vuitanta del segle passat amb cases d'edició d'una dimensió mitjana. La Magrana, fundada el 1975, va adquirir un gran protagonisme a les dècades dels vuitanta i noranta, amb autors de la importància de Jesús Moncada, Maria Barbal i Joan-Lluís Lluís. L'editorial Empúries, fundada el 1986, va apostar per narradors com Josep Maria Fonalleras o Biel Mesquida. Als mateixos anys vuitanta, Eumo, de Vic, va arrencar una col·lecció de narrativa on van descobrir narradors com Lluís-Anton Baulenas. Edicions Tres i Quatre, de València, fundada el 1975, va créixer durant la Transició amb una bona colla de narradors valencians, com Joan Francesc Mira, Isa Tròlec i els primers títols de Ferran Torrent. La Campana, del 1986, es pot anotar, entre els seus nombrosos mèrits, la descoberta d'Albert Sánchez Piñol.

Però ben segur que el paper més transcendental el van tenir els Quaderns Crema. L'editorial fundada l'any 1979 per Jaume Vallcor-

ba va reunir una nòmina de narradors de gran repercussió literària i popular —Quim Monzó, Sergi Pàmies, Ramon Solsona, Empar Moliner, Ferran Torrent, Francesc Serés— i va aconseguir fer bandera d'una marca absolutament identificable, present i influent que va perdre força durant la primera dècada del segle XXI.

L'any 1980, Planeta es va afegir a l'onada de narrativa catalana amb la creació de la col·lecció «Ramon Llull» i, poc després, amb la convocatòria del premi amb el mateix nom, que els primers anys mostrava un palmarès certament singular: Joan Perucho, Ramon Folch i Camarasa i Pere Gimferrer, nascuts respectivament el 1920, 1926 i el 1945. En aquell moment, la guerra de Planeta era un altra.

Aquestes editorials i col·leccions es van desenvolupar, mentre Edicions 62 semblava estabornida per l'èxit de les MOLC i MOLU o, si més no, poc atenta a les noves generacions d'escriptors. El relleu de la generació dels setanta es va produir al marge d'Edicions 62 i Proa.

4. LA PROFESSIONALITZACIÓ

L'aspiració a professionalitzar-se com a escriptors va començar a semblar viable. La premsa vivia encara un bon moment i buscava col·laboradors. La ràdio va incorporar intervencions regulars de narradors com Quim Monzó o Sergi Pàmies. La televisió i la naixent indústria audiovisual en català reclamava la col·laboració de guionistes com Jaume Cabré. Alguns novel·listes feien incursions en la literatura de gènere, en guions audiovisuals, en adaptacions diverses. Tot plegat com una manera de professionalitzar-se a través de l'escriptura. Col·leccions juvenils incorporaven regularment novel·les d'escriptors que provaven sort entre els joves. El fenomen va tenir prou importància perquè s'acabés aplicant el terme «literatura d'instítut» a certes novel·les.

Durant la primera meitat dels vuitanta, els Cabré, Rendé, Fuster, Oliver, etc., van publicar —sota el nom d'Ofèlia Dracs— llibres de literatura eròtica, de misteri i terror, policíaca i de ciència-ficció. El primer —*Deu pometes té el pomer*, premi La Sonrisa Vertical— va tenir un èxit sorprenent. Aquesta era una iniciativa feta amb la volun-

tat de divertir-se i de divertir, però també d'esbotzar la gàbia culturalista en què havien quedat confinades les lletres catalanes.

La via va fer un cert forat, no només amb la publicació d'altres llibres col·lectius i d'alguns èxits sonats —com els anònims *Quaderns d'en Marc* o *Amorrada al piló*, de Maria Jaén—, sinó també amb la creació de col·leccions de narrativa eròtica com «La Piga», de Pòrtic, i «La Marrana», de la Magrana, o de col·leccions de literatura criminal com «La Negra», de La Magrana, que —a diferència de «La Cua de Palla» d'Edicions 62— tenia un predomini d'autors catalans.

En aquell context esperançat, van créixer novel·listes com Ferran Torrent, Lluís-Anton Baulenas, Maria de la Pau Janer, Isabel-Clara Simó, Alfred Bosch i Maria-Mercè Roca, que l'editorial Columna va saber detectar i impulsar. Gairebé tots van rebre el premi Sant Jordi durant els anys noranta, el període en què estava dotat per Enciclopèdia Catalana —que en feia una edició per a subscriptors— i que explotava comercialment Columna. Les obres d'aquests novel·listes van connectar amb un públic ampli d'una manera força immediata.

Les expectatives eren altes i s'esperava que la normalització lingüística, l'ensenyament i la televisió en català acabarien d'empènyer el carro. Els editors més audaçs se sentien forts per fer ofertes econòmiques cada vegada més elevades a escriptors de la competència. Alguns saltaven d'una editorial a l'altra, amb el ganxo d'un premi o simplement amb l'oferta d'un taló. D'altres, fins i tot, estaven a sou d'un segell. Però, de fet, les editorials es barallaven per un mercat que amb prou feines creixia.

5. L'ANOMALIA DELS PREMIS LITERARIS

Durant el canvi de segle, van canviar les tornes: les col·leccions de novel·la que havien crescut a finals del segle passat, com les esmentades de La Magrana, *Empúries*, *Tres i Quatre*, *Eumo* i els *Quaderns Crema*, van perdre empenta. L'aportació de novel·les catalanes d'interès d'aquests segells va minvar significativament. A part dels problemes de model de negoci que pugui comportar no ser ni una casa gaire gran ni gaire petita i altres factors que fan de mal generalitzar, podrí-

em afirmar que l'agressivitat en la política de premis de Columna, Proa i Edicions 62 hi van tenir un paper. En pocs anys vam veure com escriptors de la importància de Ferran Torrent, Maria Barbal, Miquel de Palol i Imma Monsó, per exemple, canviaven d'editorial, sovint amb l'esquer d'un premi a obra inèdita.

D'entrada, la primera anomalia dels premis literaris a casa nostra és l'abundància desproporcionada. L'elevat nombre de novel·les o llibres de narrativa que han arribat i arriben a les llibreries a causa d'un guardó a obra inèdita convocat per l'editorial o alguna institució. Ara mateix hi ha més de mil premis literaris a obra inèdita en actiu, sumant-hi tots els gèneres. És obvi que no hi ha prou bones obres literàries per donar sentit a tants certàmens, sobretot si tenim en compte que la majoria de premis incorporen a les bases la publicació de l'obra guanyadora, previ acord amb una editorial o altra.

En alguns casos són llibres impresos sense altra lectura prèvia que la del jurat i la del corrector lingüístic i distribuïts sense convicció. Aquesta pràctica ha generat una ombra de sospita sobre el sistema editorial, però també —i això és més perillós— sobre el nivell de les nostres lletres.

Per comprendre la magnitud del fenomen, poso un exemple: durant la primera dècada del segle XXI, Edicions Proa publicava catorze premis de narrativa: el Sant Jordi, el Mercè Rodoreda, el Pere Calders del Departament d'Ensenyament, el Pin i Soler de Tarragona, el Ciutat de Palma (en coedició amb Moll), el Vent de Port de Tresp, El Lector de L'Odissea de Vilafranca del Penedès, el Roc Boronat de l'ONCE, el premi El Temps de les Cireres de Serós, el premi de narrativa de Sant Just Desvern, el Bar Cafè 1929 de Banyoles, el Ciutat de Badalona, el Carlemany (alternat amb Columna), el Recull de Blanes.

Aquest patró de funcionament, que Proa ha abandonat, encara és ben viu en diverses editorials mitjanes i petites del País Valencià i de les Illes. Les circumstàncies d'aquests territoris potser fan que els avantatges pesin més que no els inconvenients. A parer meu, és un model més útil per a la subsistència que per a l'expansió. L'editorial Bromera, d'Alzira, per exemple, publica més d'una dotzena de premis literaris cada any.

6. EL PERFIL ES DESDIBUIXA

Durant els anys del creixement, la majoria d'editorials havien anat diversificat la seva oferta. Totes volien tenir un peu en la narrativa contemporània, un peu en els clàssics de tots els temps, un altre en l'ensenyament, un altre en el públic juvenil, també en el best-seller internacional, en els llibres de viatges, en els llibres de «mediàtics», etcètera. En un mercat petit com el català, semblava que la manera de créixer —o simplement de sobreviure— era diversificar l'oferta, tocar totes les tecles, esdevenir editorials generalistes.

Si d'una banda s'obrien col·leccions ben diverses, d'una altra s'apostava també per llibres que apel·lessin a un espectre de públic ben ampli. Es traslladava el concepte de «cine familiar» al món del llibre. L'ideal era la novel·la que pogués ser objecte de regal per a un perfil ben divers, sense risc de ser considerada inadequada per a ningú.

En el canvi de segle, a més, es produeix un fenomen que afegeix incertesa, inseguretats i desconfiança en el lector. La tendència no és exclusiva del nostre país, però la nostra edició la va accentuar. El 1995, per exemple, la col·lecció «A Tot Vent» de Proa va acollir *L'Alquimista*, de Paulo Coelho. El 1998, «El Balanci» d'Edicions 62 va fer el mateix amb *El diari de Bridget Jones*, de Helen Fielding. El 2003 la col·lecció «Narrativa» d'Empúries va publicar *El codi Da Vinci*, de Dan Brown. Eren pràctiques noves. És veritat que el relat de la postmodernitat donava una coartada a operacions comercials com aquesta. Però el cas és que van contribuir a despistar lectors i llibreters i també a esborrar el perfil de col·leccions i segells.

El disseny de les col·leccions també s'havia desdibuixat. Fins i tot la marca editorial. Amb una mirada ràpida, un no sabia quina editorial hi havia darrere de cada llibre: Edicions 62, La Magrana, Columna, Proa, Cossetània? Tots els llibres s'assemblaven a ells mateixos i prou. Semblava que la marca de col·lecció i de segell editorial molestessin. D'una banda, la tradició era vista com un llast. Com a exemple, el vaixell de la col·lecció «A Tot Vent», dibuixat per Josep Obiols, va desaparèixer dels llibres perquè feia «antic». D'altra banda, també s'estava esborrant, s'estava amagant, l'editor, el responsable. Les editorials renunciaven a exercir com a prescriptores. Si tenien anys a l'es-

quena tenien por de ser poc «modernes». En aquest context, destaquem una excepció significativa: els Quaderns Crema. Qui sap si perquè ja van néixer durant l'autodenominada «modernitat», el cas és que els Crema van ser sempre fidels a la seva singular imatge de marca, com un gest d'autoritat i d'orgull.

Recordem el cas del disseny de dues col·leccions emblemàtiques de narrativa catalana: «A Tot Vent» i el «Club dels Novel·listes». La primera, de Proa, als anys noranta va perdre el color carbassa distintiu —distintiu des del 1928!—. Encara uns anys després, aquesta col·lecció va ser relegada comercialment a favor de l'anomenada col·lecció «Beta», sense marca editorial clara ni personalitat pròpia. A «Beta» es van publicar els premis Sant Jordi dels anys 1999, 2000 i 2001; no era, per tant, una col·lecció menor. L'altra col·lecció, de Club Editor, va renunciar al disseny esquemàtic característic en la represa de l'any 2005. Es van fer diversos tempteigs relativament anodins i vuit anys més tard va recuperar el disseny inicial amb una celebració general per part de llibreters, periodistes i lectors.

7. ATERRATGE FORÇÓS

Tot i els indicis reiterats, ningú no semblava veure que la terra s'esquerdava sota els peus del món editorial català. La crisi del primer Grup62 —constituït per Edicions 62 i Empúries— era un fet, i demanava una reacció urgent, però només Planeta estava disposada a comprar-lo. El catalanisme cultural i polític va pressionar Enciclopèdia Catalana perquè participés en l'operació de rescat de 62. De manera que Planeta, Enciclopèdia i «la Caixa» van passar a ser, a parts iguals, els nous propietaris d'un Grup62, amb la incorporació de Columna, Proa i Pòrtic. Tot plegat semblava fet amb presses, a remolc dels esdeveniments, sense haver meditat prou ni les possibilitats ni els riscos de la jugada. El cas és que, el gener del 2007, quatre segells importants de narrativa catalana es van trobar sota un mateix paraigua: Columna, Edicions 62, Empúries i Proa.

Si durant els primers cinc anys tots quatre semblaven competir entre ells seguint la dinàmica anterior, amb el temps es van anar repartint el terreny, amb un ull posat en la tradició de cada segell i un altre

en l'espai que ofería el sistema editorial del moment. Això ha permès que dins el Grup62 es publiquin novel·les d'ambició literària per a un públic culte, narrativa comercial més efímera i provatures de noves veus. L'existència de perfils diversos dins del mateix Grup va facilitar, per exemple, que Proa deixés d'alimentar la col·lecció «Beta», menys exigent. O que Columna renunciés a edicions de caràcter més culturalista, com el volum del 2000 *Tots els contes* de Ramon Vinyes, el «sabio catalán» de García Márquez.

En l'operació del nou Grup62, qui va manifestar més incomoditat és Enciclopèdia Catalana. Un cop «la Caixa» va sortir del negoci, Enciclopèdia va quedar en minoria respecte a Planeta. Va intentar sense èxit recuperar els seus segells i el 2016 va decidir crear Catedral i Rata, dels quals parlarem més endavant. Per altra part, aquest 2018 Enciclopèdia ha aconseguit la confiança d'Òmnium Cultural per publicar el premi Sant Jordi durant els pròxims tres anys. El premi Sant Jordi passa, per tant, de Proa a Enciclopèdia, la seva antiga casa mare.

Respecte a la política de premis literaris, el Grup62 ha renunciat a certàmens que no oferien prou garanties comercials o literàries. Alguns han anat a parar a mans d'editorials que han sabut dotar-los de sentit, com pot ser el cas del premi Pin i Soler de Tarragona, que ha saltat de Columna a Angle, o el del premi Roc Boronat de l'ONCE, que ha saltat de Proa a Amsterdam.

8. LA REACCIÓ

El caràcter impersonal de l'oferta de les editorials tradicionals i més grans, la pèrdua de perfil propi de les col·leccions i dels segells editorials, l'absència de la figura de l'editor compromès, la confusió de nivells literaris, la sospita generada per l'excés de premis i la necessitat d'accelerar la renovació generacional són factors que han contribuït a l'emergència de petites editorials a partir del 2010. També l'aprimament del sector ha fet que algunes vocacions d'editor s'haguessin de desenvolupar al marge de les cases editores existents.

Les petites editorials nascudes abans del 2010 —Angle (del 1992), Cossetània (del 1996) o Meteora (del 2000)— tendien encara a adop-

tar el model generalista i més impersonal de les més grans: col·leccions diverses, un disseny de marca relativament lax i canviant i la voluntat de no renunciar a cap sector del públic. No són editorials que hagin nascut com a reacció al model anterior.

Com tampoc no és aquest el cas de l'ambiciós Grup Cultura 03 —nascut el 2003 i batejat el 2016 com a Som—, amb la voluntat de ser un grup de comunicació global, amb revistes, productores audiovisuals i dos segells editorials: Amsterdam per a la ficció i Ara Llibres per a la no-ficció. Amsterdam es va presentar amb un eclecticisme molt propi d'aquells anys i amb un esforç notable per trobar nous autors —sovint entre rostres populars— i de buscar un públic jove i modern.

És a partir del 2010 que les noves i petites cases editorials, que havien detectat alguns problemes que nosaltres hem mirat d'exposar abans, han mostrat una especialització més gran i una imatge de marca més identificativa. Fan èmfasi en l'aposta personal de l'editor, sovint en uns termes carregats d'emotivitat que es vehiculen a les xarxes socials de tu a tu, de manera personal, interactuant amb lectors i llibreters. Es tractava de retrobar una credibilitat que s'havia posat en crisi.

L'editorial Males Herbes, fundada l'any 2012, fa una declaració de principis a favor d'obres que s'escapin, en paraules seves, «del cànon realista predominant en la literatura catalana», i declaren sentir-se a gust en «territoris com la sàtira, el realisme màgic, la prosa experimental, el neogrotesc, la ciència-ficció, el terror, el surrealisme o qualsevol altre tipus de prosa que assumeixi el risc de crear el seu propi món i el seu propi llenguatge». Els seus llibres, petits, verds i amb disseny de coberta singular, s'identifiquen de seguida. Proposen un nou cànon de la narrativa catalana amb autors de diverses generacions, com David Gálvez, Josep Maria Argemí, Antoni Munné-Jordà o Miquel Àngel Riera. El 2018 han editat el llibre *Savis, bojós i difunts*, una antologia de contes del modernisme decadentista català, que fa gairebé la funció de manifest sis anys més tard. Quan un compra un llibre de Males herbes, un sap què compra.

L'Altra, fundada el 2014, es presenta amb un disseny molt identificatiu i mostra un perfil clarament generacional —en part alimentat per l'edició del premi Documenta per a autors de menys de 35 anys— i també una sensibilitat feminista. També les Edicions del Periscopi

(2012) ofereixen llibres amb un aspecte físic reconeixible i expliciten a la web la seva «voluntat de cercar més enllà d'allò que és evident», fent honor al nom del segell, «el periscopi». La proposta d'autors també té un caràcter generacional, per bé que cal saber fins a quin punt és voluntari o forçat per les circumstàncies que acompanyen un segell nou. Labreu edicions, que va néixer el 2004 com una editorial força centrada en la poesia, anuncia: «En narrativa, pretenem donar a conèixer nous valors joves, arriscats, innovadors, sorprenents i de qualitat que comencen a treure el cap en el nostre àmbit lingüístic». En tots aquests casos, la forta identitat, tant de catàleg com de disseny, busca la complicitat, la identificació, l'adhesió i gairebé proposa la creació d'una comunitat entre autor, editor i lectors.

També hi ha hagut segells nous que han seguit altres camins, com Comanegra, de 2007, amb un ventall de col·leccions molt variat, amb llibres de format i aspecte molt divers i amb una gran feina de col·laboració amb institucions, com l'Ajuntament de Barcelona, l'Institut del Teatre, etc.

En el cas d'Enciclopèdia Catalana es va optar per dues vies amb dos segells: Catedral, de llibres molt diversos que busquen l'impacte comercial de manera individual, i Rata, que té una identitat molt marcada, una voluntat d'exigència literària i un compromís molt personal de l'editor. El web de Rata ho expressa en aquests termes: «Volem llibres escrits des de la necessitat. Llibres escrits des de la ràbia. Llibres sense concessions». El volum fundacional del segell va ser una antologia de narrativa breu que duia el títol *Risc* i el següent text promocional: «*Risc* és més que un recull de contes. És un grup d'autors i autores que han posat la vida al servei de la paraula. *Risc* és jugar-se-la amb el text». La tria de narradors, tanmateix, abraçava diverses generacions; de Maria Barbal a Sebastià Portell, passant per Eduard Márquez o Mar Bosch.

De les editorials ja existents, s'han fet un espai Edicions de 1984, fundada el mateix any del nom, o Club Editor (fundada el 1959 per Joan Sales i represa per Maria Bohigas el 2005). En tots dos casos, han apostat pel rigor literari i una identitat forta i evident.

Capítol a part són les editorials de literatura en castellà que últimament han tret col·leccions amb narradors catalans. La que ho ha fet

amb més determinació és Anagrama, que el 2014 va llançar la col·lecció «Llibres Anagrama», acompanyada des del 2016 pel premi de novel·la del mateix nom, que de moment ha distingit quatre autors d'entre trenta i quaranta anys.

Naturalment, la multinacional més important del llibre no s'ha quedat al marge del negoci de la narrativa catalana. Em refereixo al grup Penguin Random House, que amb el segell Rosa dels Vents ha publicat llibres d'autors populars i també novel·les de clara vocació comercial, sovint versions catalanes de títols originals en castellà. Aquesta és una pràctica que va encetar Columna el 2001 amb *Mentre vivim*, de Maruja Torres, i que ha tingut una continuïtat que pot distorsionar la recepció de la literatura catalana.

9. CLOENDA

L'edició de narrativa catalana ha canviat prou en relativament pocs anys, perquè el context polític, social i cultural també ho ha fet. Malgrat alguns errors i moltes dificultats, els editors s'han anat adaptant a les circumstàncies i, entre tots, ofereixen un ventall prou ampli per a un públic que ha de créixer. El relleu generacional té vies per expressar-se i, ara mateix, són alguns autors veterans els que es podrien quedar fora de joc. També algunes col·leccions podrien quedar fora de joc si no tenen una raó de ser, si no aporten res. Com que tant el context social com el sistema editorial és variable, cal preguntar-se periòdicament per la funció que fan cada títol, cada col·lecció i cada editorial.

LLENGUA A LA NARRATIVA DEL SEGLE XXI:
LLETRAIINTERFERITS, GENUÏNISTES,
NEUTRALS, ALIENÍGENES...

MÀRIUS SERRA

Institut d'Estudis Catalans

1. PREÀMBUL

El meu objectiu és parlar de llengua a la narrativa catalana del segle XXI, és a dir, la més recent. Per començar faré tres afirmacions: la primera és que m'acolliré a una metàfora, que és una cosa que en general detesto, però aquesta de Josep M. de Sagarra m'interessa molt; en segon lloc delimitaré la perspectiva de la meva anàlisi, ja que convé establir des d'on es projecta la veu; i, per últim, establiré una taxonomia en funció del que se'm demana, i en aquest cas serà una hipertaxonomia.

Primer, la metàfora de Sagarra: la llengua és com un cavall amb dues regnes; una regna és la normativa i l'altra regna és el llenguatge del carrer (que, en funció de l'època, s'ha arribat a dir amb apel·latius tan horrorosos com el del «català que ara es parla»). Si volem que el cavall avanci no podem fer servir només una regna, perquè aleshores el cavall sempre donarà voltes, sigui cap a la dreta, sigui cap a l'esquerra, però no avançarà mai.

M'he basat en aquesta metàfora a l'hora d'aproximar-me a la narrativa més recent des del punt de vista lingüístic. Des de quina perspectiva parlo? Soc membre de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans com a escriptor, no com a lingüista, i, per tant, com a escriptor parlo amb l'oïda posada al batec de la llengua. Per generació, soc de 1963. Hi ha un llibre extraordinari de Joan-Lluís Lluís, *Xocolata desfeta*, en la línia dels *Exercicis d'estil* de Raymond Queneau, que explica de 141 maneres diferents un mateix episodi. I en un d'ells, Lluís fa servir els cognoms de tots els autors i autores de la literatura catalana nascuts el 1963, la generació del *baby-boom*. Jo vinc d'una dialèctica entre l'exhibició i la inhibició, lingüísticament parlant. Quan començo a publicar, en els 80, hi ha una generació que ens pre-

cedeix, dita dels 70 (Joan Rendé, Jaume Cabré, Jaume Fuster...), que són fills, no només a l'hora de treballar els diversos gèneres, sinó també lingüísticament, de Manuel de Pedrolo: així, davant de la dicotomia entre «allargar» o «allargassar», opten per la darrera opció. Aquesta tendència a l'acoloriment també comporta una tendència a l'adjectivació. Això seria l'exhibició. A l'altra banda hi ha Quim Monzó, que és qui comença a parlar de desadjectivació. A la presentació del llibre d'estil de *La Vanguardia*, fa uns mesos en aquesta casa [20 de març de 2018], Monzó va dir que la seva gran influència, en qüestió de llengua, eren uns fulls grapats que firmava Ricard Fité i que eren les normes lingüístiques per als col·laboradors de Catalunya Ràdio, on es donaven consells d'eficàcia («si es pot dir en tres paraules, no ho diguis en quatre») i va afirmar que aquells fulls no només havien influït en el seu llenguatge com a col·laborador radiofònic sinó també com a narrador.

Dit això, també parlo com a lector professional. He tingut el privilegi de formar part dels mitjans de comunicació audiovisuals d'aquest país en alguns dels pocs espais dedicats a la literatura i, des de fa més de deu anys, ara parlo setmanalment de llibres al Lectoràlia d'*El Matí de Catalunya Ràdio*, on vaig substituir Emili Teixidor. La taxonomia que presentaré es fonamenta en 240 lectures de novetats de narrativa del segle XXI d'autors posteriors a la meua generació i és probable que sense aquesta dedicació professional, no els hauria llegit o no ho hauria fet amb la mateixa intensitat. Cal, però, no extreure de les meves afirmacions cap valoració literària. Parlaré des del punt de vista del model de llengua. La meua taxonomia de narradors del segle XXI consta de cinc grans grups: a) els depuratiu; b) els lletrainterferits; c) els neutrals; d) els genuïnistes; i e) un PAC, sigles que englobarien els que he anomenat perifèrics, alienígenes i carnavalescos.

2. ELS DEPURATIUS

En aquest primer grup, els depuratiu, hi detecto una influència clara de Pere Calders però també de Quim Monzó i de Sergi Pàmies. Es tracta d'una línia de depuració estilística, que busca una línia clara. Un exemple recent seria *Permagel*, d'Eva Baltasar:

Va obrir una dona espectacular. En menys de dos segons vaig recuperar la meua sexualitat oblidada al doble fons d'una maleta desada sota el matalàs ple de bonys. Hi ha dones que em fan sentir lesbiana absolutament. No és que m'hagi sentit mai atreta per cap home, és que hi ha dones amb qui s'és lesbiana fins a cert punt. La lesbiana competeix amb tota una altra sèrie de rols simultanis, com en una mena de joc d'intensitats. Tinc la meua persona habitada permanentment per inquilines fideïcomissàries: la filla, la germana, l'amiga, l'exuniversitària, la veïna, la lectora, la tieta, la propietària, la clienta, la usuària, la segura i la seva contrària, etc. Totes aquestes bàrbares conviuen i rivalitzen amb la lesbiana. (BALTASAR 2018: 68)

Aquest paràgraf té 121 paraules i té un percentatge d'adjectivació menor que el 3%. Només hi ha dos adjectius: «espectacular» i «fideïcomissàries». Per tant, l'autora busca un efecte depuratiu. Una altra mostra, un passatge de *Robinson*, de Vicenç Pagès Jordà:

H. assaboreix calmosament els segons, els minuts en què emergeix de les profunditats del son i no sap on és, no sap si es troba de vacances o a l'hospital o a casa, si dorm sol o acompanyat, quants anys té, en què treballa, quins projectes han tingut èxit i quins s'han esguerrat, en què s'ha acabat convertint al capdavant dels anys. Durant aquests moments en què el cos es desperta, tot és possible: estar casat, viure sol, tenir fills, ser orfe, boig, metge, artista. Horitzontalment sobirà, H. mira d'allargassar aquest mar d'hipòtesis, fins que de mica en mica el present es va imposant, el cercle es tanca, les veritats que fan mal, tantes possibilitats malaguanyades, tot el que podia ser i no ha estat. (PAGÈS 2017: 44)

Són 125 paraules i dos adjectius qualificatius: «sobirà» i «malaguanyades». És veritat que, irònicament, hi ha el verb «allargassar» però la felicitat mai no és completa. Un darrer exemple és extret d'*Aprenere a parlar amb les plantes*, de Marta Orriols, també amb pocs adjectius: «blanca», «impolluta» o «gran»:

Dona blanca, quaranta-dos anys, resident a Barcelona, sense antecedents penals, pela una taronja dins el silenci de la cuina impolluta, procurant que el tirabuixó que va pelant no es trenqui. El seu pare també

ho fa sempre així. Quan era petita li deia que si el tirabuixó es trencava no es casaria mai i ella per dins pensava que, si no es trencava, la mare tornaria. Amb la mirada perduda, ara que és adulta i sap que una taronja com a molt li aportarà vitamina C, mou els grills del cítric d'una banda a l'altra de la boca i pensa si a partir d'ara valdrà la pena tenir un rentaplats tan gran. Pensa, de fet, si valdrà la pena tenir rentaplats. Pensa també si les dimensions de la cuina escauen a l'espai que ocuparà ara la seva fam. (ORRIOLS 2018: 71)

En els tres autors a què ens hem referit, i en molts d'altres (Antònia Carré-Pons, Maria Guasch...), hi ha, en definitiva, una voluntat de crear una línia clara, una estilística de la desadjectivació que busca una aproximació molt poc ornamental de la llengua literària.

3. ELS LLETRAINTERFERITS

En aquest segon grup —si bé quan es parla d'interferència, de seguida ens referim al castellà— hi he observat interferències del castellà tant en els diversos registres com també pel gènere. És evident que hi ha autors que han fet alternança a l'hora de triar llengua literària: Jenn Díaz, Care Santos, Flàvia Company... Hi ha exemples més espinosos, com Víctor Amela o Albert Espinosa, que no s'acaba de saber si s'autotradueixen o no... N'hi ha que es presenten com autors en català però que, en realitat, escriuen en castellà i són traduïts (Rosa Regàs va publicar un llibre en què al final hi havia un agraïment a les traductores sense especificar que ho eren). Hi ha casos en què el propi model de literatura no posa èmfasi en la qüestió estilística i en la llengua: llegir Ruiz Zafón en català és llegir Josep Pelfort, el seu traductor; o *Victus*, d'Albert Sánchez Piñol, que es pot llegir en una magnífica traducció de Xavier Pàmies. Sánchez Piñol és un autor notable des de qualsevol punt de vista, però probablement en el seu model de literatura la llengua té un valor més instrumental ja que l'autor és més de guió, d'arquitectura de novel·la; *Victus*, a més, és un cas que va fer trontollar tots els esquemes ja que no pot haver-hi una novel·la catalana més patriòtica, i és escrita en castellà. Qui l'ha de reivindicar? Només sembla possible, actualment, des de la literatura catalana.

Alguns autors d'aquest grup practiquen una interferència del castellà que és molt creativa però que és, alhora, eixorca i problemàtica. Es tracta d'un treball estilístic de l'oralitat: el precedent més clar és *L'home de la maleta*, de Ramon Solsona, amb un treball del *catanyol* però també d'un català genuí, barceloní, amb una interferència del castellà d'un grau molt elevat però també molt elaborat i molt intencional, que és el que demanem a la bona literatura. Marta Rojals, sobretot, practica aquest interferència a *L'altra*, la seva segona novel·la, però ja ho havia fet a *Primavera, estiu, etcètera* amb el seu dialecte ebrenc. I és que la interferència no cal que sigui només amb el castellà sinó que també pot ser amb els diversos registres. Vegem-ne alguns exemples. El primer, de *L'altra*:

La Bruna apareix remenant la cua a l'altre cantó de la reixa, i quan l'Anna obre se li llança al damunt. El seu propietari va demanar a la Cati si tenia cap inconvenient que pugui rondar pel pati.

— Xata, *qué efusión*, ni que portessis perfum *canino*.

— M'ha degut conèixer de l'altre dia.

— Això és que oloren les persones que se'ls estimen.

La Cati ho diu sense saber res del Bord. L'Anna amb prou feines la sent quan li anuncia que es trasllada temporalment a casa del Lluís, que la *pàjara* s'ha vist superada del tot i que no li dóna la gana de deixar-lo sol i menys en aquest moment.

— Per una vegada que començo a sortir amb algú una mica *en sèrio* i que *desatasco les canyeries*... Però *bueno*, ja li he dit que per fer la *sies-tecita* m'escaparé, *vaya* si m'escaparé. (ROJALS 2014: 123-124)

És obvi que es tracta d'un idiolecte en què el castellà és omnipresent, està interferit de manera molt marcada. Altres interferències són de tipus transgènere, transgenèrica o entre gèneres. Per exemple, arts plàstiques i vídeo, com en el cas d'Alicia Kopf, o poesia i cançons: hi ha autors com Roc Casagran o Xavi Sarrià, que han fet novel·la i narrativa interferides per les cançons. També es pot remarcar la interferència amb l'oralitat: hi ha dramaturgs que estan a prop de la narrativa (Sergi Belbel va publicar a Empúries un text que era un guió de terror per a televisió però que podia ser una novel·la: *Ivern*); guionistes professionals que exerceixen, de tant en tant, de narradors (cal recordar

que els pares del guionatge televisiu català són Jaume Cabré, un narrador, i Josep M. Benet i Jornet, un dramaturg); i, fins i tot, actors que publiquen obra narrativa (Roger Coma, Àngels Bassas). Ara bé, on hi ha més interferències és amb el registre periodístic. Aquí les diferències entre gèneres han quedat devastades (Monzó afirma que escriu igual un conte que una columna; d'altres autors fan crònica des de la novel·la o vehicles periodístics embolcallats com a novel·la). Un exemple d'aquesta interferència autoconscient i volguda és el de la Lluïcia Ramis, que practica professionalment la crònica i té un món literari que juga amb l'autoficció; les narradores de les seves novel·les sovint practiquen el mateix ofici. He escollit un passatge autoreferent de *Les possessions*:

Comparava el periodisme amb un maltractador psicològic, que controla el que dius, el que guanyes i el que gastes, et qüestiona tota l'estona, t'exigeix més del que et dona, minva la teva confiança i la teva autoestima, no t'encoratja, ni t'aplaudeix, ni comenta que guapa que estàs. I tot i així, l'adorea, estàs boja per ell. Cada nit et preguntes com és que encara dorms al seu llit, i als matins dones les gràcies per despertar-te al seu costat. És un malson, però sóc incapaç de superar aquesta obsessió. I si almanco fos un marit productiu, admirat, útil. Però és un puto manta! Per a què serveix el periodisme, si no és per emmetzinar-ho tot? Si l'únic que es valora és l'espectacle emocional. Tant se val si una informació és veritat o no, cadascú pot triar la seva versió i negar les altres. (RAMIS 2018: 222)

En aquest paràgraf, del seu dialecte només hi ha «almanco» i, per tant, si no fos per aquesta expressió no ens adonaríem que és una autora mallorquina; no busca la interferència de la seva parla, sinó del llenguatge col·loquial del periodisme.

4. ELS NEUTRALS I INTERNACIONALS

El tercer grup és el més institucional i és sobre el que faré menys èmfasi. No perquè no tingui virtuts sinó, probablement, perquè és el que té més èxit i, potser per això, busca la neutralitat, un registre lin-

güístic neutral que tingui un dring internacional. Una llengua funcional al servei de les ficcions, potser més xata. Una llengua eficaça, estàndard, que presenta marques de qualitat per atènyer-se a la correcció. En aquest grup inclouria Xavier Bosch, Lluís-Anton Baulenas, Rafael Vallbona, Sílvia Soler, Martí Gironell, Pilar Rahola o Enric Calpena i també els nombrosos novel·listes que tracten temes històrics. Un exemple d'aquesta tendència seria aquest paràgraf de *La casa de la frontera*, de Rafael Vallbona:

La darrera casa del nou món que van crear els vencedors, el Finisterre d'aquella vall de llàgrimes i desolació en què es va convertir tot, era cal Miquelet, rebatejada com a hostal Iris uns anys abans: la casa de la frontera. I allà va continuar vivint la Roseta com ho havien fet els seus pares i com ho faria algun dels seus fills. Cada 10 de febrer, uns quants falangistes, militars, capellans i guàrdies civils s'encarregaven de recordar-li-ho. Venien en cotxes negres, sempre bruts de fang, feien tocar el Cara al sol a uns pobres cornetes esprimatxats i pelats de fred que es deixaven l'ànima bufant, però que de música en sabien tant com ella, victorejaven Franco i declamaven, més que llegien, el darrer *parte* de guerra. (VALLBONA 2017: 16)

En aquesta prosa, hi trobem un ús impecable de construccions normatives que, de vegades, semblen més pròpies del llenguatge administratiu («recorda-li-ho», «darrere» per «última», per exemple), al costat d'un castellanisme d'època en cursiva («*parte*»). La intenció és donar pinzellades literàries i formals però amb el límit de no buscar cap sinònim que ultrapassi la comprensió lectora d'un públic generalista.

Ara bé, el català de dring internacional, un registre estàndard que totes les llengües tenen (com seria el BBC English, per entendre'ns), ens l'han donat més els traductors que no pas els autors. Cal reivindicar la llengua dels traductors: Xavier Pàmies, Anna Casassas, Albert Nolla, Ferran Ràfols, Esther Tallada, Pau Vidal, Jordi Martín Lloret o Yannick Garcia. Aquest darrer és autor d'uns contes que semblen una traducció d'un autor americà: *La nostra vida vertical*. En aquest àmbit cal incloure-hi molts autors literaris que practiquen un català internacional i que, actualment, són internacionalitzats més enllà dels senyors que aquí no comentem (Jaume Cabré, Maria Barbal...). Hem

de parar atenció a noms com el de Najat el Hachmi: *Mare de llet i mel*, una novel·la molt ètnica, podria ser la traducció d'una novel·la d'una escriptora nord-americana d'origen amazic. O bé Jordi Masó: els contes de *La biblioteca fantasma* són d'una exquisidesa però també d'una neutralitat lingüística volguda, allunyada de la contemporaneïtat del llenguatge col·loquial; hi ha, per tant, la recerca d'un model de llengua que pugui passar per intemporal. L'exemple seleccionat és de *La primavera al desert*, de Josep Maria Argemí, un autor d'una llarga trajectòria (ha publicat a Quaderns Crema i a 3i4 i, actualment, a Males Herbes) que escriu amb un dring que sovint recorda Joan Perucho, no només pels interessos temàtics sinó també per la voluntat estilística:

William Blake es va adormir i va somiar que viatjava al Paradís. Aquell lloc era tal com l'havia imaginat: prats gemats, arbres esponerosos, rierols que espurnejaven... Una llum d'or ho embolcallava tot, un aire vellutat acariciava la terra. Al lluny, una espècie de palau refulgia com si fos enmig d'un incendi. (...) A banda i banda hi havia unes criatures ferotges, meitat lleons i meitat àguiles, que vigilaven l'entrada. Les criatures van rugir (i el somiador va creure que sentia els dracs dels contes que llegia quan era un infant) i amb un bram terrible li van dir: «Aquí només hi entren els morts». (ARGEMÍ 2016: 77)

En aquest text, s'hi detecta una adjectivació volgudament evocativa («gemats», «esponerosos», «vellutats»...) i uns verbs en la mateixa sintonia («espurnejaven», «embolcallava»...). Un model de llengua que podria triar un traductor que es trobés davant d'un text del segle XIX.

5. ELS GENUÏNISTES

En les propostes literàries dels genuïnistes, el «com» mana sobre el «què», l'estil mana per sobre de la història, i, per tant, la llengua acaba formant part del «com». No és que la llengua en els autors d'aquest grup sigui un personatge però sí que es posa el focus en la qüestió lingüística. En aquesta tendència, hi inclouríem l'*Osona power* (Jordi Lara, Ramon Erra, Jordi Puntí, Antoni Pladevall) o el *Vallès power* (Pep

Puig, Albert Forns, Anna Ballbona, Gemma Ruiz). Però també autors d'altres indrets que comparteixen aquest gust per la recerca de l'expressió genuïna: Empar Moliner, Víctor García Tur, Joan Todó o Raül Garrigasait, cadascú des del seu coixí verbal. A València, aquesta genuïnitat que va construir Ferran Torrent en narrativa ha estat continuada per narradors actuals com Manuel Baixauli o Joan Benesiú, amb propostes estètiques que no tenen res a veure amb Torrent però sí que busquen aquesta genuïnitat que per a un lector principatí té un punt de descoberta constant. Exemples: *Mística conilla*, de Jordi Lara. En un dels relats que en formen part, «Lo matí de ma infantesa», es parla d'una excursió pels prats mateixos que el poeta Verdaguer i l'autor han jugat d'infants i on l'artista Perejaume carrega una marededéu romànica a la motxilla: «La tarda que vaig arregar, furtiva i tot just per la cua, la poesia, que és allò que rau en el silenci que queda darrere una marieta que s'envola i no sap que ja ha perdut el nom de voliòl» (LARA 2016: 31). Fixem-nos que la marieta no és conscient d'haver perdut el seu nom clàssic. O aquest fragment d'*Això no és Amèrica*, de Jordi Puntí, un llibre que juga amb l'oxímoron del títol i que també podria ser un llibre traduït d'un narrador americà: «El punt on miren els cambres mentre escrius el número secret de la visa al datàfon: “Potser m'haurien de dir d'alguna manera, d'aquest punt inconcret i breu que és com un punt de fuga mental, potser n'hauríem de dir Timbuctú, i les quimbambes...”» (PUNTÍ 2017: 93). Aquest fragment és interessant per l'oposició final de dues paraules com «Timbuctú» i «quimbambes», la primera és una manera internacional de dir que una cosa és lluny mentre que la segona és dir el mateix d'una manera ultralocal. O bé a *Argelagues*, de Gemma Ruiz, en què s'usa «prenyamenta» o «encigalat» des d'una oralitat bastant ferrenya:

La Remei resulta que té l'honra tota sencera. Sí, tu. Sense prenyamenta, una violació no es té per deshonra. Oli en un llum. No compta per res que t'hagin encigalat a hòsties, no és cap cosa que t'hagin estrenat a còpia d'obrir-te com un conill. Oi que ningú l'assenyalarà amb el dit, la Remei? I oi que no tindrà maldecaps per aviam què en fa, el germà gran? Si no hi ha cos, no hi ha crim. Doncs si no hi ha bombo, no hi ha cas. (RUIZ 2016: 77)

Una contundència que també trobarem a *Els estranys*, de Raül Garrigasait, amb l'ús del mot «esparracats» per oposar-lo als «burgesos que es passegen amb landó»:

- I a Barcelona, ¿hi ha tant d'enrenou com diuen?
- Bé, és un lloc que va bé per fer teories. Hi ha esparracats que es moren de gana, burgesos que es passegen amb landó i buròcrates que parlen un castellà sòlid i engolat, pastat pels segles als palaus de Madrid. Tot plegat fa un cert efecte i estimula la imaginació. Agafes quatre desgraciats, els poses darrere una barricada i de cop et surten deu senyors amb estudis que resolen amb un article de diari tots els problemes de la humanitat. (GARRIGASAIT 2017: 89-90)

6. ELS PERIFÈRICS, ELS ALIENÍGENES I ELS CARNAVALESCOS

D'entrada, cal advertir que hi ha perifèries literàries amb vocació i potencial de centre, com ara València. De perifèries, hi ha la nord-catalana: tot i que els models de llengua i de plantejaments narratius de Joan-Lluís Lluís i de Joan-Daniel Beznosoff són molt diferents, tots dos, en cap moment, no volen perdre la marca nord-catalana. A la Franja cal destacar els noms de Mercè Ibarz i de Francesc Serés, tots dos de Saidí; aquest darrer mostra una evolució cap a la centralitat del seu model de llengua, des de l'inicial *De fems i marbres* a propostes tan diferents com *Contes russos* o *La pell de la frontera*. El cas de Mallorca és potencialment tan central com el de València: la influència de la prosa de Miquel Bauçà i de Biel Mesquida és ben viva, amb poetes que narren com Carles Rebassa. De tota manera, hi diferències entre llegir Sebastià Alzamora i Melcior Comes, que en algunes novel·les poden ser vistos com a hereus de Baltasar Porcel; mentre que Alzamora (com Sebastià Perelló, també de la collita del 1963) té una voluntat més particularista i acolorida, lingüísticament parlant, a la seva darrera novel·la, *Sobre la terra impura*, Comes busca un model de llengua més neutral.

Els alienígenes és una categoria que podria admetre nombrosos autors. Es tracta d'una reivindicació de la sèrie B, que requereix un llenguatge friqui, una voluntat heterodoxa i l'ús de nombrosos anglicismes. El major exemple seria l'obra narrativa de Marc Pastor (*La*

mala dona, Bioko, Farishta), que parteix d'un grau d'interferència alienígena (en el sentit més positiu del terme) amb el fantàstic i que es reflecteix lingüísticament. Un altre exemple és el de Sebastià Roig, autor de la novel·la de ciència-ficció *Cogombre sideral* i que va escriure, amb Salvador Macip, *Mugrons de titani*; dues mostres narratives de llenguatge friqui. O l'inclassificable Max Besora.

Finalment, els carnavalescos es poden qualificar també de verbívors, autors que prenen la llengua com a matèria primera i personatge principal de l'escriptura. Al meu entendre, en aquest segle XXI en destaquen dos que no són pròpiament novel·listes però que tenen una obra narrativa força extensa: PP, Pujol i Pedrals.

Adrià Pujol Cruells a *La carpeta és blava* defineix l'humorisme transcendent d'una manera molt adequada per entendre aquest tipus de relació amb la llengua:

La transcendència és un precipitat de la fe. Transcendir des de l'humorisme no deixa de produir-se des d'una fe acomodàcia. Fe en l'enginy personal. Perquè el món és absurd, i la fe en la pròpia brúixola tan sols és una possibilitat d'ordre, com d'altra banda també ho és la fe en la ciència, en els polítics, en els àliens. (PUJOL 2017: 165)

Pujol Cruells és antropòleg i traductor. Ha traduït *L'eclipsi*, de Georges Perec, on no existeix cap lletra «a» en la versió catalana (a l'original, *La disparition*, la lletra absent és la «e»), un *tour de force* lingüístic constant. A *El fill del corrector/Arre, arre, corrector*, l'autor mostra una relació desacomplexada i constant d'interferència amb el castellà del seu pseudotraductor Rubén Martín Giráldez. L'altre carnavalesc és Josep Pedrals, més conegut com a poeta, i flamant autor d'*Els límits del Quim Porta*, amb què tanca la trilogia iniciada amb *El furgatori* i continuada amb *El romanço d'Anna Tirant*: milers de pàgines de narrativa. Un exemple:

La tírria envers els poetes és una de les antipaties més esteses, des de Plató.

(I no m'estranya, Ull de la Providència!

Ho dic per fer el simpàtic, per tocar la pera, per salvar-me el cul i per guanyar-me l'exempció en aquesta repugnància).

La Carmina deïa que la repulsió es devia al fet que la poesia és l'art burgès per definició i que
 —...això d'explicar el món amb tanta baboiada de l'estil «em sé nit», «se sap roca» i «som eurítmics en el vent», l'únic que fa és arrodonir una realitat social espatllada i desarticulada. El món d'avui només tolera una organització bonica en la fantasia. Tota aquesta poesiotia vostra són creacions il·lusòries, imitacions, falsificacions! Només embelliu i adorneu, voleu completar el que hi ha, recompondre-ho. (PEDRALS 2018: 109)

Entre els verbívors carnavalescos hi ha el doll poètic però també hi ha Josep Pla, el batec de la llengua entesa com a personatge principal de la literatura. En aquest grup, s'hi detecten refulgències de camins estroncats, com per exemple el textualisme dels inicis de Biel Mesquida, les filosofades novel·listiques de Miquel de Palol o la *Summa Kaòtica* de Ventura Ametller, nom de ploma de Bonaventura Clavaguera Clavaguera, un camí fallit però cal reconèixer al seu autor el treball lingüístic. Pujol Cruells i Pedrals fan el mateix que Ametller però sense presumpció ni sacralització. Val a dir que, a última hora, els més genuïns simultaniegen altres llengües: Pedrals s'inventa l'Apotropaica Catalanensis (els poders màgics ocults de la catalanitat); «Apotropaic», Ull de la Providència, és un adjectiu d'origen grec, compost amb el prefix apó- (separat, destacat) i el verb trépo (girar, dirigir vers; canviar, transformar), i significa «que té la propietat d'evitar els malefics, de guardar del maligne». Pedrals, a *Els límits del Quim Porta*, ens regala la clau de tots els secrets d'aquests folls carnavalescos que cavalquen el cavall de la llengua amb la regna de què parlava Sagarra fortament tibada cap a una banda: «La moderació és la màscara de la covardia» (PEDRALS 2018: 140).

EDICIONS CITADES

- ARGEMÍ (2016): Josep M. Argemí, *El somni de William Blake*, Barcelona: Males Herbes.
- BALTASAR (2018): Eva Baltasar, *Permagel*, Barcelona: Club Editor.
- GARRIGASAIT (2017): Raül Garrigasait, *Els estranys*, Barcelona: Edicions de 1984.

- LARA (2016): Jordi Lara, *Mística conilla*, Barcelona: Edicions de 1984.
- ORRIOLS (2018): Marta Orriols, *Aprendre a parlar amb les plantes*, Barcelona: Edicions del Periscopi.
- PAGÈS (2017): Vicenç Pagès Jordà, *Robinson*, Barcelona: Empúries.
- PEDRALS (2018): Josep Pedrals, *Els límits de Quim Porta*, Barcelona: LaBreu.
- PUJOL (2017): Adrià Pujol Cruells, *La carpeta és blava*, Barcelona: LaBreu.
- PUNTÍ (2017): Jordi Puntí, *Això no és Amèrica*, Barcelona: Empúries.
- RAMIS (2018): Lluïcia Ramis, *Les possessions*, Barcelona: Anagrama.
- ROJALS (2014): Marta Rojals, *L'altra*, Barcelona: La Magrana.
- RUIZ (2016): Gemma Ruiz, *Argelagues*, Barcelona: Proa.
- VALLBONA (2017): Rafael Vallbona, *La casa de la frontera*, Barcelona: Edicions 62.

TAULA RODONA
Com és la narrativa del segle XXI?

Moderador: Antoni Isarch.

Participants: Manuel Baixauli, Jenn Díaz, Maria Guasch i Francesc Serés.

Antoni Isarch: Bon dia a tothom novament; anem una mica fora de temps. Tenia una sèrie de qüestions preparades per obrir el debat, però anirem directament al gra. Després dels crítics i els investigadors, prenen la paraula els creadors. Hem convocat quatre escriptors (als quals agraim molt sincerament la presència avui aquí). Quatre escriptors que pertanyen, no sé si dir-ne a generacions diferents, però sí a tres dècades diferents: Manuel Baixauli (1963), Francesc Serés (1972), Maria Guasch (1983) i Jenn Díaz (1988).

Manuel Baixauli és autor de tres novel·les, entre les quals destaquem la celebrada *L'home manuscrit* (2007), així com del recull de contes *Espiral* (1998), que va reeditar, revisat, el 2010. Potser se sent més còmode amb l'etiqueta de reescriptor. Francesc Serés ha consolidat una producció narrativa sòlida que es mou entre la novel·la, el relat breu, la prosa documental o el que també s'ha anomenat «prosa capitulada», a propòsit, precisament, d'un dels títols en català més importants, em sembla a mi, del mil·lenni, *De fems i de marbres*. La seva última obra és *La pell de la frontera* (2014). Maria Guasch és autora de tres novel·les, i ha assolit un èxit sonat molt recentment gràcies a *Els fills de Llacuna Park* (2017); ara bé, per als que ja havíem llegit la molt destacable *Olor de clor sota la roba* (2014), aquest èxit segurament no ens ha estranyat gens. Finalment, comptem amb Jenn Díaz, escriptora que debutà en castellà, amb poc més de vint anys, amb la novel·la *Belfondo*, i a partir de 2015 va iniciar la seva trajectòria en català amb la novel·la *Mare i filla*, a la qual seguí el

recull contístic *Vida familiar* (2017), que va obtenir el premi de contes Mercè Rodoreda.

Bé, fetes aquestes presentacions, començarem. Hem dividit la Taula Rodona en quatre blocs: el mapa literari, la vigència dels gèneres narratius, la llengua i el sistema editorial. Són quatre blocs oberts; de fet, penso que només han de ser punts de partida per tal que els escriptors puguin dir-hi la seva, per això hi ha algunes qüestions que havíem proposat per tal de suscitar el debat. La primera, i entro en el mapa literari, és sobre la qüestió generacional. Pel que fa a aquest punt, he remarcat la data de naixement dels escriptors per indicar que hi ha una certa continuïtat en la producció narrativa. Hi ha hagut alguns autors, com Marc Romeva (a *Caràcters*), o Jordi Puntí, que parlà de la generació tap, que incideixen en la qüestió generacional. M'agradaria tractar aquesta qüestió. Em fa la sensació que hi ha una certa diferència pel que fa a la línia estètica que conreeu. Si assumim la premissa de la postmodernitat literària, sembla impossible plantejar l'existència de moviments, tendències, corrents i grups. Tanmateix, la inèrcia ens du irremissiblement a catalogar, classificar, ordenar, sistematitzar, tal com ens indicava el Màrius Serra. Per tant, és possible una ordenació del panorama narratiu des de paràmetres convencionals, tenint en compte, per exemple, corrents estètics, preferències literàries, models narratius, agrupacions generacionals, etcètera?

Francesc Serés: Abans que res, moltes gràcies per la invitació i per ser aquí. És una pregunta difícil després de la taxonomia que ens ha fet Màrius Serra, perquè, esclar, jo entenc la necessitat i la voluntat de posar en calaixos un fenomen que és molt difícilment classificable perquè passa el temps, es té una imatge [de la literatura] que no és una imatge fixa en cada moment, sinó que hi ha una acumulació, una evolució, i també hi ha una transformació. Sí que és veritat que, des del punt de vista acadèmic, i això li deu passar també a Màrius Serra, que llegeix tanta ficció; jo no en llegeixo pas tantíssima com llegeix ell últimament, i que s'ha dedicat a una cosa que és molt generosa i que és un tret que es pot veure des de fora en la generació del 63, que en aquests anys heu estat molt generosos amb nosaltres. Algun dia n'haurem de parlar, de la quantitat d'hores que hi heu dedicat. Nosal-

tres no sé si hem estat tan generosos amb les generacions següents, però, bé, això és un altre tema.

Sí que ho entenc, que hi hagi una necessitat i una voluntat d'agrupar, d'entendre què està passant, potser fins i tot, sense caure en la sociologia de la literatura, d'entendre què li està passant a un mercat literari, què li està passant a un país, què li està passant a un gènere narratiu que es relaciona amb d'altres. El que passa és que això xoca amb una cosa que és importantíssima en literatura i que és el jo i que és el projecte personal i insubstituïble. Jo el que he vist és que, quan hi ha hagut una voluntat programàtica de crear autors, per exemple amb manifestos, amb grupuscles, amics, colletes, imparables diversos, ha estat quasi sempre un fracàs; per tant, l'agrupació generacional, l'agrupació temàtica, o l'agrupació a través del mercat, etcètera, a mi em costa veure-la quan parlem de literatura i quan parlem de creació. Si parlem des d'altres punts de vista (i anem a posar xifres, anem a posar llocs, estadístiques, etcètera), segurament perquè això ens passa a tots, tots acabem agrupats en algun lloc. Però hi ha una cosa que és insubornable, que és el projecte propi i és el projecte narratiu i, des d'aquest punt de vista, la darrera cosa que es pot permetre una literatura és tenir projectes massa semblants els uns als altres. És la repetició. Precisament 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. Més enllà d'això no sé si sabria dir res.

Maria Guasch: Gràcies a tots per ser aquí, per convidar-me. Justament seguint el fil del que tu [Francesc Serés] deies, hi ha un joc i, fins i tot, abans que un projecte literari, abans que res, hi ha un desig, un desig incontrolable d'escriure una història, o de perseguir uns personatges o de treballar un univers. Això és molt difícil d'explicar i per això intimida una mica ser aquí davant de teòrics perquè, almenys per a mi, quan escrius hi ha una fase aparentment molt ingènua que és el desig, no poder evitar perseguir uns personatges. Tot i així, intentant no quedar-me amb això perquè això no explica res, no tinc gaire clar si és

simptomàtic si hi ha punts en comú entre nosaltres, si es pot parlar de generacions, però pensant en pares, o mares, pensava que potser és simptomàtic que jo expliqui d'on neixen aquests desitjos, d'on els he vist florir. Per exemple, en la darrera novel·la, *Els fills de Llacuna Park*, potser és simptomàtic que el desig, de nou, de començar a veure uns personatges i de no poder treure-me'ls del cap va sorgir arran d'haver vist una sèrie de l'HBO que es diu *Top of the Lake*, dirigida per Jane Campion. Per què dic això? Perquè penso que potser pot aportar alguna dada generacional, si és d'això del que hem de parlar; podria dir moltes altres coses, potser més interessants, però pensant què puc dir que potser és un apunt generacional. Així, de cop i volta, em passa a mi, en veure una sèrie per la televisió que a mi em suscita tot un món i em permet pensar una història que ja no em puc treure del cap.

Però, a la vegada, també penso que tot això potser és molt atzarós perquè, al cap i a la fi, amb *Olor de clor sota la roba*, que és la novel·la anterior, també em va passar que, per atzars de la vida, vaig llegir una novel·leta preciosa d'un autor que no coneixia, italià, una novel·la que es diu *Estiu al llac*, d'Alberto Vigevani. És una novel·la, si no recordo malament, dels anys trenta, que narra el despertar de l'adolescència d'un nen d'una família de l'alta burgesia de Milà, que se'n va al llac de Como. I això em va fer agafar moltes ganes de tornar a l'adolescència, i la preadolescència, i veure què passa en aquest moment que sembla tan banal però en què justament emergeixen tants desitjos, i també tantes violències, un moment tan agressiu de la vida. Per tant, passo d'una sèrie de televisió a una novel·la dels anys trenta. Penso que, almenys en el meu cas, hi ha un programa, almenys conscientment, amb el qual dialogo; hi té molt a veure l'atzar i hi molt a veure el desig, però potser, i això potser ho explicareu millor vosaltres, potser té alguna cosa de generacional o potser sempre ha estat així.

Jenn Díaz: Bé, bona tarda. Jo, com que he estat sempre fugint de tots els calaixos possibles, crec que el primer calaix en què m'he trobat a gust, d'alguna manera, és el d'interferències; precisament perquè molt sovint m'he trobat, els últims anys de la meua vida, responent la pregunta «què fa una noia tan jove escrivint una novel·la sobre generacions que no li toquen?». Per tant, jo destruiria totes les línies per poder defi-

nir aquests calaixos, però sí que penso, i això ho dic com a persona que intenta ressenyar llibres d'altres escriptors i escriptores a la premsa, que [els calaixos] són necessaris més aviat des de punt de vista del prescriptor que no pas del creador, perquè hi ha la necessitat de poder acotar i presentar un llibre amb unes faixes. L'últim llibre que he ressenyat és el de la Marta Orriols [*Aprendre a parlar amb les plantes*], i jo mateixa m'he vist dient que, si el llibre no portés el nom de l'autora, podríem pensar que és la traducció de l'Alice Munro o de la Lucia Berlin.

Són aquestes les crosses que vaig necessitant per poder anar guiant un possible lector o lectora i crec que aquests calaixos són més necessaris per al mercat que no pas per a la creació. En tot cas, si hem d'estar ficats en calaixos, i si els editors fan la feina que deia Josep Lluch de fer d'editors i, per tant, de tenir unes línies molt marcades entre segells, trobaríem aquests calaixos. Així, per exemple, el que fa la Maria Guasch té moltes coses en comú amb els llibres que publica Eugènia Broggi a L'Altra. Potser, però, és una qüestió generacional ja que tenen uns referents molt vinculats, però a la vegada penso que les editorials sí que fan aquesta feina de prescripció. Així, quan veus, per exemple, la portada d'Edicions del Periscopi tu ja saps cap on va més o menys una determinada novel·la. Jo mateixa quan vaig publicar la meva primera novel·la en castellà a Lumen, un dels regals que em va fer l'editora és que al darrere, on recomanen («Lumen recomienda»), hi havia la Ginzburg. Jo vull ser la Ginzburg; per tant, si hi ha un calaix és el relacionat amb una sèrie d'autores que jo admiro, que tinc com a referents i que lleigeixo amb delit i que Lumen està publicant. Que hi hagi una vinculació entre els companys de viatge de l'editorial és normal; la Silvia Querini sempre ha dit que l'editorial és un tren i que tu has de procurar que els autors que hi van puguin anar canviant de vagó, puguin parlar entre ells i tinguin alguna cosa a dir-te. Jo, els calaixos, els deixo ben amplis, perquè precisament he anat a furgar en calaixos que potser no em tocarien per edat ni per circumstància social.

Manuel Baixauli: Bon dia. Jo el que pense és que l'ordenació del panorama és una cosa que cal que la faça qui el veu des de fora. Jo sempre n'he estat incapaç i he tingut la sensació des que comencí a escriure d'anar sol, d'anar caminant sol per una platja d'hivern, deser-

ta, i a poc a poc he anat trobant-me que existien altres autors que escrivien en la mateixa llengua que jo, però això és una cosa que he anat trobant-la molt a poc a poc. No tinc la sensació d'haver pertangut mai a cap grup, a cap generació; sempre la sensació d'un camí totalment solitari. Per poder ordenar tot el panorama un ha de llegir-s'ho tot, ha d'estudiar-s'ho; tot això és una cosa que jo no he fet perquè jo, a la literatura, m'hi acoste atret només pel plaer, no per l'afany de conèixer ni d'estudiar-la, sinó per simplement per disfrutar.

Antoni Isarch: Bé, continuant en aquest bloc, volia parlar sobre el pes de la tradició autòctona. D'alguna manera ja hi heu fet referència. Penso que ha quedat prou clar que aquells autors que eren indiscutibles, Cabré, Monzó, Moncada, ara ja no ho són tant. No que no siguin indiscutibles, sinó que ja no són el referent de molts dels autors que estan en actiu al segle XXI. Per tant, es pot parlar d'un cert canvi de paradigma en la mesura que potser, per primera vegada, com ara mateix ens exemplificava la Jenn Díaz, les literatures estrangeres pesen més que la pròpia o és excessiu?

Manuel Baixauli: Jo al·lucine quan sent parlar tant del Monzó, del Pàmies i dels referents, perquè per a mi no ho han sigut gens. Jo del Monzó m'he llegit dos llibres a la meua vida. És veritat que la tradició en català m'influeix perquè he llegit molta cosa, però a mi m'han influït molt més autors que no escrivien en català, per exemple Borges, Kafka i Bernhard. Tinc la sensació que el que més m'ha influït, fins i tot lingüísticament, com ha dit Màrius Serra, són les traduccions perquè tots els autors que m'interessen els he llegit traduïts. Normalment la gent que tradueix sap de llengua i utilitza una llengua prou digna i m'han influït lingüísticament, però també m'han influït molt pel contingut. La meua tradició és universal: jo he llegit més Borges que Monzó i he llegit molt més Kafka que cap altre escriptor català. Crec que hi ha una barreja, però la meua influència és quasi tota de literatura estrangera.

Jenn Díaz: Jo, en el meu cas, tinc dos exercicis literaris que han anat en paral·lel. Primer ho vaig fer en castellà. Vaig començar a escriure

perquè havia llegit Carmen Martín Gaité i quan vaig decidir que escriuria *Mare i filla*, i que ho faria en català, vaig pensar que si tu has tingut com una padrina en castellà, perquè vas agafar la Gaité i després la Maturte i has anat seguint com una tradició, doncs tria-la també en català i fes-ne una relectura. Vaig començar a rellegir tota la Mercè Rodoreda, que crec que se cita molt menys que Quim Monzó, però que té molta més incidència en molts escriptors i moltes escriptores que han tractat una qüestió més tradicional, més costumista i, si em permeteu, melodramàtica, que és el que a mi m'agrada. Però sí que és cert que, després de fer aquest exercici d'anar acompanyant-me de la Gaité i, després, de la Rodoreda, finalment jo trio la Ginzburg, que vaig començar a llegir en castellà, i ara, gràcies al centenari, tenim la sort de poder-la recuperar i que la posin, de nou, de gala; i l'he tornada a rellegir en català i en castellà. És important tota la feina que s'està fent des d'Ela Geminada, amb les edicions d'obra breu de la Ginzburg, especialment d'edicions que estaven ja descatalogades com *Valentino*.

Sí que és cert que, amb l'arribada de les noves editorials, petites i mitjanes, que s'han dedicat molt a descobrir nous autors catalans i catalanes, s'ha fet molta traducció, i molt bona, amb uns traductors diria que generacionals que, molts d'ells, com el Yannick Garcia, són creadors, i, per tant, crec que hi ha una influència ja no només audiovisual, com deia la Maria Guasch, sinó a través d'aquestes editorials petites que han arribat en tromba. En castellà penso també en Libros del Asteroide, que ha fet català i castellà, i que marquen una línia d'aquelles obres oblidades, europees, que no van ser traduïdes, o que, fins i tot, en el seu país d'origen van quedar oblidades; nosaltres ara els donem una prioritat per sobre de la nostra pròpia tradició catalana.

Francesc Serés: Sí, això és un gran tema perquè passa una mica el que passava abans: no hi ha manera de sistematitzar res perquè també aquí som un grup molt heterogeni, i penso que està molt bé que sigui així, que tothom sigui fill de son pare i de sa mare i que no hi hagi una possibilitat d'agrupació o de llei general. Jo només puc parlar per mi perquè jo fins als dinou anys no sé que hi ha una literatura en català; sé que hi ha una llengua, però no sé que hi ha una literatura. Fins que no vinc aquí a estudiar Belles Arts que m'adono que hi ha una litera-

tura i que hi ha una tradició. Per tant, a mi, el món ja em venia explicat per una altra literatura i per unes altres traduccions, que era la literatura espanyola i les traduccions a l'espanyol; que té alguns àmbits i que explica temes que la literatura catalana no ha pogut forjar, com, per exemple, el poder, la literatura del poder. Sé que la tradició del poder, aquesta fascinació que a mi, de vegades, em provoca el poder, el poder no tan sols econòmic o el poder polític, sinó el poder exercit sobre les persones, me l'explicava Delibes. És difícil, has d'anar buscant constantment correlats; quan descobreixes una literatura que t'interessa, busques quin autor la tradueix, qui tradueix Delibes, per exemple; no té perquè ser sempre forçosament així, però de vegades trobes algun correlat. Això per un costat.

Per un altre, quan jo començo a publicar, que és l'any 2000, hi ha un paradigma encara viu d'una certa literatura urbana, d'una certa literatura irònica. Tot va molt bé: l'economia tira, les editorials van caient, però l'economia tira, hi ha una certa *joie de vivre*, aquí a Catalunya, i sobretot a Barcelona, que contrasta molt amb la situació econòmica de la meva zona i de la meva família; és un contrast total. Per tant, jo era als antípodes dels gintònics, als antípodes dels contes de la nit, de Barcelona; és una influència que tampoc no apareix. A mi, el Monzó que més m'interessava era el Monzó del recull d'articles. I, finalment, no sé si pels estudis, per Belles Arts, per l'Antropologia, per les Humanitats, no sé si hi ha hagut una massa amorfa, eclèctica, de referents. Ho he dit en més d'una ocasió i ho tornaré a dir ara, jo crec que escric després d'assistir a les classes del Manuel Delgado sobre les relacions entre antropologia i literatura. Per a mi aquelles classes van ser màgiques, se'ns feia tardíssim cada dia, hi havia un munt de lectures, i aquelles relacions entre l'antropologia francesa i la literatura per a mi van ser el que van acabar fent-me escriure.

Per tant, la reconstrucció mental de tot aquest periple implica també una reflexió teòrica, una reflexió estètica, però en cap moment, i això gràcies a Déu és així perquè permet que hi hagi camins singulars com els que hem fet nosaltres, no és traduïble, no és projectable. Tu no pots dir: «Com que a mi em va passar això, jo ara vaig a projectar sobre l'altre què és el que em va passar a mi». Això ha anat d'aquesta manera i la tradició ens l'hem hagut de forjar nosaltres i ha estat un

diàleg amb, per exemple, què passa amb Ors o perquè, per exemple, quan jo començo a llegir Pla, amb tota la tranquil·litat, una autora em diu «Per què llegeixes aquest feixista?». Tots aquests trencaments, lluny d'impugnar el concepte de tradició, el fan làbil, flexible, és a dir, fan que siguin més riques algunes de les coses que ens han anat passant com a cultura i també com a escriptors.

Maria Guasch: A mi em succeeix que, quan parlava la Jenn, compartia molts dels seus referents, i pot ser temptador, i perillós i absurd segurament, intentar fer paral·lelismes generacionals, també pel fet de ser dones. Pensava «ara això no ho assenyalis perquè odio que s'assenyali» i fa pensar en la típica pregunta de si les dones busquen referents d'escriptores i en la pregunta de si s'escriu diferent pel fet de ser home o de ser dona. És la típica pregunta que normalment despatxes odiant-la, però que té més interès i és més complexa del que sembla. I de cop i de volta ara pensava que això podria obrir un altre debat, que no és el que toca aquí. En el cas d'autors catalans, per a mi Rodoreda és fonamental, Rodoreda és un monstre, no sé si es pot anar més enllà. Per a mi també és important la Montserrat Roig i també moltes autores en llengua castellana: la Martín Gaité, per a mi va ser revelador llegir *Entre visillos*, l'Ana M. Matute, la Laforet, per exemple; quan parlava d'*Olor de clor sota la roba* no només em va enlluernar molt la novel·la d'Alberto Vigevani sinó també una sorpresa que vaig tenir per aquella època, quan vaig llegir una novel·la de la Laforet que no coneixia, *La insolación*, i em va sobtar molt perquè jo tenia alguns prejudicis pel que fa a la Laforet i *La insolación* em va semblar extraordinària, molt intensa, molt bella. Després molts italians, sobretot un parell: m'estimo molt Pavese; la Ginzburg també va ser una revelació, però més tardana.

I també el cinema. Per a mi és molt important perquè jo vinc d'una formació molt visual, he estudiat moltes coses, però el primer que vaig estudiar va ser Comunicació Audiovisual i m'adono que m'interessa molt la relació entre gest i paraula, entre gest escenificat i el poder que pot tenir com es tradueix en paraula, i em reconec en determinats universos, com el d'una directora francesa, la Mia Hansen-Løve, que m'agrada moltíssim, i també em vaig sentir molt pro-

pera, tot i que no havia vist la pel·lícula mentre escrivia, perquè la novel·la ja estava escrita, a la pel·lícula de la Carla Simón *Estiu 1993* hi vaig reconèixer alguna cosa; ara podríem parlar d'on ve, de si és generacional o relacionat amb un determinat tipus de sensibilitat pel simple fet de ser autores o res de tot això, però hi vaig veure una cosa que sentia molt meva.

Antoni Isarch: El segon bloc era sobre la vigència del sentit actual dels gèneres narratius. Segurament si us pregunto si els canvis socials que hi ha hagut últimament tenen impacte en la vostra obra narrativa no podem anar gaire enllà, però si que m'interessa preguntar-vos si existeix una narrativa fora dels paràmetres socials que la generen, és a dir, aquesta [la realitat social] és una línia possible que pugui explicar el fil central de la narrativa catalana del segle XXI? En el cas de la novel·la de Francesc Serés, de la Maria Guasch, de la Jenn Díaz, veig que escriuiu des d'un lligam molt fort amb la realitat, diria que és impossible desprendre-la de les vostres obres, en canvi les obres d'en Baixauli se n'allunyen. Com ho veieu? Aquests canvis tenen ressò en la narrativa catalana més actual? Continua sent vàlida la premissa atribuïda als gèneres narratius segons la qual són un reflex fidel i precís de la realitat circumdant?

Jenn Díaz: Jo vull començar dient que vaig escriure una columna sobre *Estiu 1993* dient que era la novel·la que voldria haver escrit si no fos una pel·lícula. Per tant, crec que diu moltes coses, també generacionals; pel fet de ser dones i creadores, crec que hi ha moltes coses que odiem tenir com a centre del debat, però que existeixen i n'hem de parlar. En el meu cas faig un parèntesi en l'últim llibre, però en totes les novel·les jo gairebé m'he saltat la meva generació perquè vaig començar a teixir des d'abans, vaig començar per les novel·les que havia llegit i, per tant, *Entre visillos*. Les novel·les de la Gaite, a mi, em feien recordar les històries familiars de la meva àvia, que després van passar a ser les històries familiars de la meva mare. Crec que fins que no arribo a *Vida familiar*, que és l'últim llibre que he publicat a Proa, no començo a parlar de la meva generació i ho faig eliminant totes les peces que puguin dir que és de la meva generació perquè quedo molt

lluny de la novel·la urbana que hauria d'escriure una creadora del 88, però tot allò que m'envolta se m'acaba filtrant sobretot pel tipus d'històries que escric, que són domèstiques i de la vida quotidiana. Per tant, tot i que jo tingui com a referents dones d'una certa generació, que podrien reivindicar la meva mare i la meva àvia, he fet una genealogia femenina fins arribar als nostres temps, recollint-hi tota mena de situacions domèstiques i, per tant, molt feminitzades, i molt interiors.

És cert, però, que en els contes de *Vida familiar* hi ha, per exemple, un munt de pares separats, que és una cosa generacional. Potser en una altra època hauríem parlat de viudetat i ara parlem d'una separació, d'una convivència de dos famílies que s'han d'entendre a la força; com que el meu últim llibre forma part de la meva vida dels últims deu anys, dels 20 als 30, entenc que tot això m'afecta. El que no m'afecta gens, ni tan sols després de prendre certes decisions, és l'actualitat, en la forma que sigui, però en especial política. Per a mi no té res a veure amb la creació literària i això fa que certes novel·les siguin atemporals perquè no les situo enlloc. No m'interessa gaire quedar-me massa arrelada en l'actualitat perquè la realitat ja la tinc per viure-la. Necessito un altre tipus de poesia que no em donen els whatapps ni els semàfors, per tant elimino totes les marques [de realitat] que tinc i que puc fer desaparèixer.

Manuel Baixauli: Llegeixo una frase de Rodoreda que diu: «Una fugida de la realitat és sempre un encarament de l'escriptor amb la seua realitat més profunda». Jo no fuig de la realitat, jo no crec que faci literatura fantàstica, jo parle de la meua realitat i d'una realitat profunda. Per exemple, aquest estiu m'he llegit *Solenoides*, de Cărtărescu, que és una obra de 800 pàgines, i crec que n'hi sobren 300, però crec que és una obra molt bona, molt gran, i en cap moment nomena Ceauscescu i en cap moment apareix cap militar, però està transmetent-te tota la podridura en la societat en què va créixer des de xiquet i es va desenvolupar. Jo crec que la novel·la ha de parlar de la realitat, però de realitats profundes, perquè les realitats més superficials, l'arruga del pantaló, el preu de la vivenda, ja te les poden dir uns altres mitjans, com la premsa. La literatura ha d'anar més cap a dins.

Maria Guasch: Em passa una cosa semblant al que dieu tots. Jo tinc poques novel·les. En la darrera, que és l'única que transcorre en el temps actual, la realitat hi és, però és com un mar de fons, que no acaba de penetrar els personatges, tot i que els va embolicant en aquesta mena de malestar que ja porten dins. Suposo que té a veure amb el fet que són personatges molt alienats, però en els personatges de la primera novel·la [*La neu fosa*], que és una novel·la que no ha llegit ningú, que vaig escriure sent molt jove, una novel·la de postguerra, on en cap moment s'esmentava res que pogués fer referència a la duresa d'aquells anys, o a la política d'aquell règim, en absolut, però hi havia una cosa asfixiant que se'ls infiltrava, però mai de manera directa. Costa autoanalitzar-se, no sé fins a quin punt podria dir que això succeeix en la darrera novel·la, però sí que hi és i no hi és. És una cosa insidiosa, que va augmentant aquest malestar intern que ja porten els personatges, que no s'acaben d'implicar, que van sentint coses, que van sentint més simpatia cap a unes idees que cap a unes altres, però que no s'acaben de mullar perquè ja viuen així.

En el cas de la segona, *Olor de clor sota la roba*, això està treballat d'una altra manera, també són personatges alienats en un cert sentit perquè són nens preadolescents, tot i que estava intentant treballant una sensació molt d'una època, que és d'inicis/mitjan anys noranta, poc polititzada, amb sensació de bombolla, i això sí que ho vaig intentar treballar de manera més conscient. Però és veritat que la realitat no hi té un pes determinant i potser serveix també per crear un món que té alguna cosa de malson. Malgrat fer servir de manera conscient un llenguatge molt pla, frases molt curtes, a poc a poc, de manera delicada, anava introduint un cert malson i les pinzellades de realitat formaven part d'aquest malson, tot i no tenir un tractament periodístic o realista.

Francesc Serés: Aquesta pregunta m'agrada perquè, per a mi, és importantíssima la realitat, no sé que fer sense ella; a més, és la meva matèria primera. Hi ha un llibre meu que es titula *La matèria primera* perquè passava hores i hores entrevistant gent: anant a fàbriques, a llocs on no hi hauria volgut anar o que, fins i tot, em feia cosa anar-hi. I, sense la realitat, per a mi no existeix res. La necessito moltíssim. De fet, fins i tot, diria que la necessito més que els llibres, és a dir, m'ho

passo millor amb segons quina gent (anant a esmorzar o entrant a un taller) que llegint. Sí que la necessito aquesta gent, perquè soc una mica ionqui de les històries de vida. Necessito l'arxiu, la clarificació, l'entrevista. I necessito llençar moltes històries. De fet, *La matèria primera* i *La força de la gravetat* eren un díptic, el mateix llibre fet en ficció o d'una manera objectiva, en forma de crònica; *La pell de la frontera* era una necessitat absoluta. I ara tinc un dilema amb l'auto-ficció ja que necessito que estigui tan a prop meu la història que passa que, en el darrer llibre que estic escrivint, dubto de si l'he de redactar en primera o en tercera persona perquè és tan a prop el que passa que no sé com tractar-ho d'una altra manera ja que és la gent que he conegut. Aquesta gent està viva i un d'ells és el llogater de la masia que vaig llogar a la muntanya. A aquest senyor, el transformo en matèria literària i és la seva història barrejada amb una altra història.

Sí que necessito la realitat i, a més, de manera total. Em costarà molt entendre una literatura que no es faci càrrec, per exemple, de la crisi econòmica. O, també, si d'aquí a un temps comencen a sortir els primers llibres del conflicte amb Espanya, no serà creïble una novel·la que passi a Barcelona el 2016 sense que aquest conflicte surti enlloc; això no vol dir que no hi puguin haver-hi novel·les a Barcelona el 2016 excel·lents en què no surti aquest fet que, per a mi, és fonamental. Un altra distància és la que presenten els *Contes russos*: en tinc uns quants situats en un ferrocarril llunyà, d'altres en un lloc on vam anar amb la meua dona. Em pregunto si no era la realitat d'allà la que es va imposar.

Per a mi la realitat és imprescindible fins a l'extrem que em pot substituir la lectura, és a dir, estic millor parlant amb gent d'una fàbrica; de fet, el problema de trobar la realitat és que no la trobes a una biblioteca ja que no pots anar a una biblioteca de la realitat. Sé que la ciutat ho és però no amb el mateix grau de densitat; anar a jugar a les cartes quan no t'agrada jugar a les cartes per veure les històries que t'explicaran, m'interessa. Jo sí que necessito la realitat, és fonamental.

Maria Guasch: De fet, jo també necessito la realitat però d'una altra manera. Veig que no és la mateixa i no és tan essencial, però la realitat és importantíssima, sentir la gent és important i és molt important el que deies sobre el poder: com es porta, com es gestiona,

com es distribueix, com de manera més o menys dissimulada sempre hi és en qualsevol relació de qualsevol tipus. Tot i que no abordo la realitat de manera directa a *Els fills de Llacuna Park*, la dissolució del jo (si vols sona molt pedant) de la protagonista és molt difícil d'entendre sinó s'entén també el context de crisi en el qual es mou, cosa que no vol dir que amb aquest context puguis explicar la crisi d'aquest personatge, perquè és com és, però en tot cas hi ha un contagi entre exterioritat i interioritat. I tenia molt clara aquesta precarietat econòmica quan escrivia sobre la precarietat identitària del personatge. Vull dir que la realitat està present de maneres molt diverses encara que no l'alludeixis directament.

Francesc Serés: És que la realitat és un conjunt de factors que sobrepassen la Taula Rodona i el temps que tenim però també m'agradaria parlar de la idea de la identitat: per exemple, a *Contes russos* construeixo cinc escriptors russos diferents, alguns amb veu de dona, i que són creïbles a Rússia una vegada traduïts. Això passa perquè tens una observació de la realitat, crees una identitat que és hàbil; no em veig forçat a triar la identitat de la realitat perquè no sé fer res més sinó perquè és la que més m'interessa. Faig un parèntesi: els *Contes russos* surten després dels tres llibres de *De fems i de marbres*, quan se'm considera l'escriptor de la Franja i que parlo d'un paisatge similar al de Lleida.

Tu pots canviar-ho tot. Si canviem de sexe, de gènere i de pensament no haurem de poder canviar d'identitat literària? El que passa és que sí que hi ha una tria en la realitat; jo no puc fer el que fa Màrius Serra, per exemple. O Jenn Díaz. O Sebastià Alzamora. O qui sigui. Has de fer el creguis que faràs millor que ningú o que creguis que és allò el que t'importa sense cap tipus d'excusa i amb totes les conseqüències. Si t'agrada anar a jugar a cartes perquè t'agraden les coses que t'expliquen aquells mecànics, vés a jugar a cartes perquè és això el que t'interessa. Si m'interessés una altra cosa ho faria igualment. No vol dir, i tampoc és un judici de valoració, afirmar que «jo faig això que és millor...». No estem en aquest punt, estem en el punt de crear trajectòries personals que són les que al final ens alimentaran els uns als altres.

Maria Guasch: Ho deia justament per això. Quan parlaves, m'he adonat de fins a quin punt coincidia que, potser, la manera de vehicular aquesta realitat és diferent però, senzillament, volia corroborar el que deies: sortir a fora, sentir com parla la gent, anar-te'n amb els avis a jugar a petanca...

Antoni Isarch: És una qüestió que donaria per a un altre debat. Us faré una última pregunta. Us demanaré la vostra opinió sobre el model de llengua literària, tant la pròpia com la que eventualment hagi tendit a imposar-se o a esdevenir predominant. Quin podria ser-ne el mot d'ordre que podria definir algunes de les tendències lingüístiques? Riquesa? Homogeneïtzació? Empobriment? Consolidació dels idiolectes? Borja Bagunyà parlava del risc de «museïficació» de la llengua; Adrià Pujol parlava d'una «prosa de tofu, fada i gomosa». Com veieu la qüestió lingüística en la novel·la i la narrativa d'aquest mil·lenni?

Maria Guasch: És complicat. Tal i com ha proposat Màrius Serra a la seva ponència, em veia més en el calaix de les interferències però potser no és allò fonamental en l'escriptura que he fet fins ara. A mi, m'influeixen molt els paisatges: abans que els personatges em ve al cap un món, un paisatge que he conegut o que he intuït i que necessito recrear i transformar en una altra cosa que em faci sentir que l'he conegut, malgrat que l'he transformat en una altra cosa, que l'he posseït, que me l'he fet meu i, finalment, m'adono que sempre he anat a parar als mateixos llocs, que són els llocs on he crescut. En el meu cas, vaig néixer en un poble que es diu Begues, força rural, tot i formar part del Baix Llobregat, però els meus anys d'adolescència els vaig passar a Gavà perquè hi estudiava; són dos paisatges fonamentals per a mi i que tenen a veure amb una llengua.

La llengua sempre m'evoca un paisatge i com que aquests són uns paisatges que estimo, la llengua que he sentit a parlar allà me l'estimo, m'evoca moltes coses i intento treballar-la. I és una llengua que barreja molt el català i el castellà on ni els castellanoparlants parlen bé el castellà i el català però ni els catalanoparlants parlen bé el català i el castellà i això passa a tot arreu; fins i tot, cada zona té la seva manera

de parlar malament, no hi ha zones on es parli millor ni pitjor. El Baix Llobregat és diferent del Vallès tot i ser tan a prop. Això és el que busco quan treballo la llengua o quan em fixo en el treball de la llengua que fan altres autors; si aconseguen construir un món, portar-me a una altra banda, fer-me sentir olors, dur-me a un paisatge que no sigui només neutre malgrat que sigui sec com en el cas d'*Els fills de Llacuna Park*. Per aquest motiu, entenc que es parli de llengua neutra però, entremig, s'hi ha d'infiltrar alguna cosa que et porti més enllà.

Manuel Baixauli: Jo no sé si en altres literatures es parla tant de llengua o és una obsessió nostra perquè no m'he plantejat mai quin model de llengua és el de Flaubert, el de Faulkner, el de Simenon, el de Dostoievski; com que els he llegit traduïts, per a mi, el model de llengua és el dels traductors, que sol ser molt estàndard. El meu criteri a l'hora d'escriure quant a model de llengua, ja que no soc filòleg sinó que vinc del món de les arts plàstiques (era un pintor que escrivia i ara sóc un escriptor que pinta), és que em sone bé, és així de senzill. Joan Francesc Mira ho va resumir en una frase: «el català que escrivim —i en el que escric jo— és el català matisadament valencià». És a dir, al País Valencià, hi ha una tendència a salvar paraules perquè en cada poble es diu de manera diferent una cosa i agrada molt l'arqueologia lingüística, que té el seu sabor i el seu valor. Ara bé, també soc una mica fabrià i m'agrada acostar-me a l'estàndard perquè m'agrada que se'm llogés fàcilment a Girona, a les Illes, on siga; aleshores faig això del català matisadament valencià que inicià Mira i que utilitzen Ferran Torrent o Vicent Alonso, quan tradueix Montaigne. I em sent còmode amb aquesta llengua.

Jenn Díaz: Jo ho tinc molt clar perquè com que vaig començar en castellà però els meus dos últims llibres són en català, ha sigut una qüestió a la qual he donat moltes voltes i que ha sigut tema en si més enllà de l'escriptura, i tinc aquesta resposta institucionalitzada; la tinc en el cap gairebé com una carta de presentació. Ho tinc molt clar. Quan vaig començar a escriure en castellà tenia la padrina Gaité i em ressonava la meua àvia que és d'un poble d'Extremadura, va anar a

parar a Sant Just i, després, a Sant Feliu de Llobregat, fa gairebé seixanta anys; però ella manté el seu accent extremeny i quan hi anem els estius encara el potencia més i, per tant, com deia la Maria Guasch, a casa meva hem parlat un mal castellà, un castellà de Catalunya d'*encheugar coses i plegar*. I em vaig adonar que amb el meu castellà de *es un decir*, per exemple, les correctores m'havien de treure les catalanades i quan em vaig passar al català m'havien de treure els barbarismes.

Igual que vaig fer amb la Gaité, quan em va ressonar l'oralitat de la meva àvia amb frases amb moltes comes i després d'intentar imitar *Cinco horas con Mario* per construir una oralitat molt conscient, quan em vaig passar al català —de la mateixa manera que parlava un 90% del meu dia en castellà i un 10% en català— en casar-me amb un catalanoparlant, l'ordre s'havia invertit i, tot allò que en la meva vida quotidiana havia canviat, va traspasar a la creació literària i llavors vaig agafar la meva sogra amb la mateixa oralitat que té la meva iaia extremenya; la meva sogra és del carrer Viladomat i estiujeja a Sant Andreu de la Barca. Vaig partir d'aquests dos models —Gaité-iaia, Rodoreda-sogra— i m'ha funcionat moltíssim perquè treballa, bàsicament, l'oralitat i amb aquests dos models —aquestes terceres persones que semblen primeres— he aconseguit trobar la meua manera d'explicar totes les històries, siguin del que siguin. Aquesta vida domèstica, feminitzada, d'unes iaies de la mateixa generació, nascudes a Extremadura o a Catalunya, que parlen de les històries familiars de les sobretaules, és un model al qual li diem «tieta», que en el meu cas són iaies, i que m'ha servit per ser conscient de quin tipus de llengua estic fent servir. Em preocupaven moltíssim els pronoms febles fins que vaig ser conscient que havia de treballar millor l'oralitat que els pronoms i que, en tot cas, ja els aniria incorporant de mica en mica a l'escriptura.

Francesc Serés: Hi ha algunes coses que ja s'han dit. Màrius Serra esmentava el meu canvi des de *De fems i marbres*, una línia que no podia continuar, i com em vaig passar dos o tres anys treballant amb *La força de la gravetat*, que és un registre diferent. I aquesta és la gràcia, tu ho pots canviar, ningú et diu què has de fer, és un cant de llibertat absoluta. Pel que fa als registres, m'ha agradat molt el que es

diu de l'oralitat perquè el meu primer record d'alguna història més enllà dels llibres, més enllà del cinema, més enllà de les històries habituals, té a veure amb un fet tan absolutament intranscendent com que en el nostre tractor no s'hi pogués instal·lar una ràdio (la major part dels tractors en què anava la gent quan era petit ja en tenien). I ho vam fer dues vegades però com que el tractor no tenia cabina, quan plovia la ràdio s'espatllava i, per tant, durava molt poc. I com que érem molta colla treballant jo només sentia xerrar: havies de parlar d'alguna cosa i, per tant, era constant l'oralitat; sabies de memòria les històries i sabies on te les estaven canviant o quan els avis anaven perdent la memòria. Això que és molt idíl·lic, molt bucòlic, penso que té una certa importància en el temps quan dius «com et sona això», «quin tipus de llengua o registre», «aquí estàs sent massa artificios», «per aquest camí no pots tirar»; és a dir, com et feien entendre les històries. I, finalment, això es va desdoblar en el coneixement que hi havia una literatura aquí i que hi havia molts models de llengua diferents: des de ser carneria fins a ser plania hi havia un registre molt ampli. I, d'alguna manera, ha estat una construcció des d'una llibertat absoluta. I això canvia quan va acompanyat d'un projecte literari ja que hi intervé la cultura sencera.

L'altre dia ho parlava amb el Josep M. Fonalleras i li deia que un factor d'educació en català que recordo és la tertúlia *Postres de música* amb Josep M. Solé i Sabaté i Modest Prats on ell també hi sortia; Modest Prats parlava molt bé i Fonalleras també parla molt bé i Solé i Sabaté igualment, tot i que tenia el mateix problema que jo amb les neutres ja que no sabem on les hem de posar, però amb tot això vas construint una llengua. Penso que la gràcia és la diversitat enorme; no sabem el capital humà, simbòlic i cultural que significa la diversitat d'opcions que té aquesta llengua. Quan comencin a incorporar-s'hi els fills dels protagonistes de *La pell de la frontera*, entenc que pot haver-hi una preocupació per l'aprimament dels registres però no siquem pessimistes.

Antoni Isarch: Moltes gràcies al Francesc Serés, a la Jenn Díaz, a la Maria Guasch i al Manuel Baixauli. Encetem ara el debat i el torn obert de preguntes.

Públic 1: En un text narratiu, què us agradaria de trobar perquè tinguéss un valor literari?

Francesc Serés: No és una pregunta senzilla ja que té tantes respostes com camps: uns apel·laran a l'intel·lecte, altres a l'emoció, a una relació amb la tradició, a un munt de referents. Jo diria que és una suma de tot això. Aquesta pregunta no té una resposta. Què fa que un text sigui literari depèn de quan, de quina època, amb quin ús, qui el rep, qui el llegeix, qui el locuta, qui el valora, qui defineix què és literari i què no... No vull caure en el relativisme absolut però no té una resposta senzilla, fàcil, unívoca... Té una resposta que és una relectura constant. Què és el que fa que hi hagi avui dia alguns llibres que encara s'aguantin, preguntem-nos això: ens han sabut transmetre l'esperit d'una època, d'una gent; han estat llibres que ens donen un determinat coneixement però no només això sinó també un coneixement metafòric...? És la ficció una forma de coneixement?

Manuel Baixauli: A mi, sí que m'agrada trobar en un llibre una vivència intensa, profunda; una vivència que siga paral·lela a la teua vida quotidiana perquè pense que llegint pots tenir unes altres vides i m'agrada això, tenir sensacions que se't queden llegint. O sia, que van més enllà d'un estil bonic, d'un artefacte literari. Hi ha llibres que estan mal escrits però m'han impactat més que no altres que estan molt ben escrits i em deixen indiferent.

Jenn Díaz: En el meu cas també la diferència entre un llibre que deixo per a més tard i un altre és que m'ha de commoure. Si no em commou en la forma que sigui, potser em commou la història o potser em commou la manera com està explicada, però si no em commou, no tinc temps. Si no m'aguanta a les mans la segona nit, m'és igual si és o no és literari; no m'interessa.

Maria Guasch: Partint de la premissa que aquesta pregunta té una resposta molt difícil, si és que la té, sí que m'he adonat, almenys en el meu cas, que el que fa que un text m'atrapi és una cosa que no sé explicar, que dic que és el misteri. I no ho sé explicar però en aquell text

hi ha d'haver, no una intriga, sinó un misteri que no es resol mai i suposo que és el que fa que estigui viu. Però no et sabria explicar el que vull dir amb aquest misteri, un enigma irresoluble, i això fa que m'hi enganxi.

Manuel Baixauli: Al final no és una qüestió de qualitat literària sinó que és una qüestió de capacitat de seducció d'una veu. Hi ha veus que et sedueixen i hi ha veus que no. I això és, per desgràcia, una cosa que es té o no es té. Com la bellesa.

Àlex Broch: Quan s'ha fet la primera pregunta a Francesc Serés, la seva resposta m'ha fet saltar el cor i us explico el perquè. Perquè ell ha dit, i llavors agafo el que s'ha dit a la Taula Rodona, que en aquesta banda hi ha alguns que som prescriptors com a crítics i historiadors; quan dius «jo soc jo» i «cada u és cadascú» és evident que tu tens la teva individualitat i jo tinc la meva individualitat, ens coneixem poc però ens coneixem. Ara bé, jo diria que d'un llistat de cent temes, en quants coincidiríem tu i jo? I pel que porto llegit, segurament en molts però no en cinquanta, no en quaranta, no en trenta, només en deu. Aleshores resulta que hi ha dos escriptors a la taula que coincideixen en dos temes i cadascú el tracta. Llavors aquell tema ja no és el d'un sinó el de dos, i si són tres, és el de tres. D'aquesta manera s'està construint el relat que nosaltres volem construir. És a dir, la individualitat és certa però hi ha uns punts de confluència, i amb això estic d'acord amb Manuel Delgado, que són propis de la condició humana. A mi, cada vegada l'antropologia literària m'interessa més perquè en el fons hi ha la condició humana que es manifesta en presents únics, que són presents d'una època, o en presents continus, que són els presents de tots nosaltres com a condició humana que anem contínuament vivint. I aquella unitat permet el procés històric i aquella individualitat permet la diferència d'un moment: per exemple, la nostra generació tenia un concepte contra la repressió; per a la generació que ve després el millor és, en canvi, el concepte de llibertat.

Si fem esment de les confluències, la Maria Guasch ha dit i, tu també [Francesc Serés], que el poder us atreu molt; és clar que la narrativa de Jaume Cabré és una narrativa contra el poder feta des de la

nostra generació: *Fra Junoy o l'agonia dels sons* és contra el poder religiós, *La teranyina* és contra el poder econòmic, *Senyoria* és contra el poder judicial; per tant, el poder és un concepte que es pot reflexionar des de la nostra posició i des del vostre interès. Malgrat la individualitat que existeix i que ens diferencia, la construcció del relat és possible quan arribem a les confluències d'unes temàtiques. Perdó per l'autocita però tinc un llibre que es titula *Forma i idea en la literatura catalana* en què el meu projecte crític és el de trobar les idees que defineixen autors i èpoques i la forma que es construeix per poder construir la realitat d'una comunitat literària; per tant, el jo és molt important però el jo forma part d'un tot i aquest tot és el que ens permet, als prescriptors, estar units aquí i intentar interpretar el que s'està produint en èpoques diferents. L'únic que ens diferencia, de vegades, són els conceptes: autoficció, per a nosaltres, és un concepte ben recent però la Ramona filla de *Ramona, adéu*, de Montserrat Roig, és ella a la universitat; a *L'hora violeta* ens està explicant els seus problemes matrimonials. En definitiva, és una autoficció però nosaltres no li dèiem autoficció; és aquest present continu que fa que es plantegi la crisi de parella en un moment en què no hi havia separacions ni dobles famílies –però que ara sí que poden existir– però la crisi de parella és una crisi de parella, que es dona en el present continu que permet el relat. Després, m'he tranquil·litzat del salt inicial quan has dit [al Francesc Serés] que t'interessa el poder. Crec que el tema de la situació Catalunya-Espanya sortirà, és evident, i, si hi ha dos o tres escriptors que el fan present, el prescriptor que vingui al darrere dirà que hi ha una temàtica que permet explicar un context històric.

Francesc Serés: El que passa és que és un exercici de punt de vista i tu, Àlex, com a prescriptor et veus obligat a fer això; jo, com a escriptor, em veig obligat a fugir-ne. Tu ho pots fer a posteriori. Jo no vull adoptar el caràcter grupal. Si acabes descrivint una ciutat, si hi ha deu persones que descrivim la mateixa ciutat, és probable que tots passin per uns carrers similars o que carrers similars hi surtin. I això a posteriori és obvi. El que vull dir és que no hi ha un interès generacional o un interès temàtic, jo no em coordino amb ningú per escriure

sobre una cosa. Fujo d'afirmacions com «som un grup», «som una colla», «som...». És com la pastilla de sabó, que si molt l'apretes, fuig. A mi el «som» em funciona després però no vull ni pensar-hi. No hi ha res més horrorós per a un escriptor que veure una cosa que has escrit i que després algú et digui que ho va escriure aquell. D'això en fuges perquè, si ja està fet, el criteri d'aportació se'n va. Si jo fes novel·la policíaca seria horrorós, a la segona pàgina sabrien qui ha matat a tothom; millor que no m'hi dediqui. Si hi ha una cosa que no la saps fer, no competeixis amb gent que ho fa millor, dedica't als teus errors, segurament que no hi ha ningú tan dolent com tu en això. O tan bo. Aquest intent d'individualitzar-se és fonamental i, molt probablement, si no hi hagués aquest intent i aquesta fòbia social creativa, molt probablement tu, Àlex, no podries utilitzar taxonomies riques sinó que serien taxonomies pobres, repetitives, un *déjà vu*. Ja hi ha esquemes repetitius i aquest és el drama, que ens repetirem més del que voldrem.

Francesco Ardolino: No voldria fer una pregunta perquè contesteu tots quatre i, per tant, convertiré el que eren quatre preguntes diferents en quatre desiderates i veurem si tots hi estem d'acord. Potser l'Àlex no, perquè amb ell ens barallem amistosament. Tinc un desig; hi ha una cosa vista des de fora, d'aquell qui ha vingut aquí quan ja tenia vint o vint-i-cinc anys, i és molt evident: hi ha uns models que venen del model hispànic i que ens hem de treure de sobre. La meua primera proposta és: podríem evitar de parlar de les generacions, que fan tant Ortega y Gasset, i és la cosa amb què l'Àlex no hi està d'acord? En les altres tres, sí. Perquè la segona és, i això ho afirma Borja Bagunyà, i ho subscriu totalment: potser algú hauria de decidir realment què vol dir *experimental* a la crítica literària catalana perquè en totes les altres literatures *experimental* és un concepte fort, concret, precís; en canvi, aquí tot esdevé *experimental*. El meu segon desideratium és: podríem rebaixar el valor de l'adjectiu *experimental*? El tercer és més aviat meu però aquí tothom l'ha compartit d'una manera o altra perquè estem perduts sense un canó fort i la majoria dels crítics estan condemnats a un model taxonòmic que no se sustenta, que no s'aguant: inventen els escriptors neoromàntics i hi poses quinze escriptors,

els escriptors rurals i allà en poses altres set, etcètera. Podríem superar aquest model taxonòmic i mirar cap a altres aspectes que surtin tant de la taxonomia com del vell model vida-obra de l'autor? I el quart són els premis literaris: tothom arriba sempre al moment dels premis literaris i aquí hi ha un petit incendi. Crec que es podria resoldre d'una manera molt més senzilla. L'exemple italià és esplèndid: el premi Estrella, ja que el compren les editorials i qui té més diners aconsegueix corrompre els membres del jurat. Com que hi ha un jurat popular, algú descobreix qui en són els membres, els truquen a casa i els donen diners per si voten això. Tothom ho sap i no passa res. Podríem reduir el valor en si dels premis literaris, no el número, que continuï vivint, però, podem deixar de donar-li aquesta importància? Una cosa són els premis literaris i una altra la construcció d'un model literari de país escrit en català i que resulti definitivament sòlid. Quan he fet el llistat que us he proposat [a la conferència inaugural], una de les coses que m'he censurat és que no hi hagi una obra que ha guanyat un premi literari en què he participat jo. I he vist que funcionava perfectament. La mateixa Jenn Díaz va participar en un premi i la van votar per unanimitat. Deixem, però, de donar als premis literaris tota la importància que tenen i intentem viure d'una manera més feliç.

Antoni Isarch: Per una qüestió de temps, amb aquestes quatre desiderates de Francesco Ardolino podem donar per tancada la Jornada.

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 Liris 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.), *Constel·lació tasiana: contextos i relacions* (2018)
17. Montserrat CORRETGER 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)



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

