

# TORNAR. ELS PAISATGES DE LA INQUIETUD EN LA NARRATIVA CATALANA DE PRINCIPIS DEL SEGLE XXI

**Maria Puig Parnau**

Per citar o enllaçar aquest document:  
Para citar o enlazar este documento:  
Use this url to cite or link to this publication:  
<http://hdl.handle.net/10803/671509>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



TESI DOCTORAL

**TORNAR**

**ELS PAISATGES DE LA INQUIETUD EN LA NARRATIVA  
CATALANA DE PRINCIPIS DEL SEGLE XXI**

Maria Puig Parnau

2019





TESI DOCTORAL

**TORNAR**

**ELS PAISATGES DE LA INQUIETUD EN LA NARRATIVA  
CATALANA DE PRINCIPIS DEL SEGLE XXI**

Maria Puig Parnau

2019

Programa de doctorat en ciències humanes, del patrimoni i de la cultura

Director i tutor: Xavier Pla Barbero

Memòria presentada per optar al títol de Doctora per la Universitat de Girona



## **Llista de publicacions**

(2018). «El mite de l'Empordà en la narrativa actual: Dies de frontera, de Vicenç Pagès, i Escafarlata d'Empordà, d'Adrià Pujol». Dins Mariàngela Vilallonga, Margarida Casacuberta i Anna Perera Roura (ed.), *La construcció literària del territori. Costa Brava i Empordà*. Girona: Publicacions de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, 261-279.

(2017). «Borders. Landscapes in Catalan Fiction Today: Feeling of Restlessness Produced by the Border in the Work of Vicenç Pagès, Joan Todó, and Francesc Serés». *Environment, Space, Place*, 9 (2), 95-113.

(2016). «Quatre autors en la representació actual del paisatge: Vicenç Pagès, Marta Rojals, Toni Sala i Francesc Serés». Dins Natàlia Carbonell, Marta Castaño, Paulo H. Duarte-Feitoza, Anna Perera i Mariona Viñolas (ed.), *Investigar les humanitats: viure a fons la humanitat*. Girona: Universitat de Girona. Servei de Publicacions, 211-221.



## Agraïments

Aquesta recerca s'ha dut a terme amb un ajut FI2015 de la Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya i amb recolzament del Fons Social Europeu dins la Càtedra Josep Pla de Literatura i Periodisme i el grup de recerca de Literatura de l'Edat Moderna, Contemporània i Patrimoni Literari de la Universitat de Girona. També ha comptat amb el suport i l'ajuda de moltes persones, a qui vull donar les gràcies de tot cor.

Al meu director, Xavier Pla, per creure en aquest projecte des del principi i pel seu suport. A Michel Collot, tutor de l'estada de recerca a París, per fer-la possible; a ell, i als professors que vaig conèixer allà: Paolo Tortonese, Henri Scepi, Françoise Olivier, Philippe Daros i Amanda Murphy.

Als autors dels llibres del corpus: Edgar Illas, Vicenç Pagès, Adrià Pujol, Marta Rojals, Toni Sala, Francesc Serés i Joan Todó. També a Roger Vilà, l'obra del qual (*Marges*) apareixia en les primeres versions d'aquest treball. A tots, els agraeixo la disponibilitat i l'interès i, sobretot, tot el que han escrit. Aquestes pàgines se n'han alimentat i se'n senten honorades i contentes.

A les persones que he tingut la sort de trobar durant aquest projecte i que, sabent-ho o no, han estat estímul i guspira: en Xavier Cortadellas, la Mita Casacuberta, en Joan Nogué, la Roser Vernet, la Maria Bohigas i l'Alejandro, la Mary Ann Newman i tots els professors que he tingut durant la carrera. Igualment, als companys i amics de la Càtedra Josep Pla i del departament: en Francesc, la Zosia, l'Agnès, la Desi, en Ferran, la Xènia, la Marta i totes les companyes dels dinars al cinquè pis.

À Cécile, pour me laisser habiter un ailleurs, et pour tout le vin partagé. A en Gerard, per ser-hi tant al principi. A en Vicente Huedo i a l'Antea, per ensenyar-me a mirar. I als meus amics. A la Txell, l'Anna, en Telm i en Pau, per les paraules i les espurnes. A l'Anna Presas, l'Alba, l'Helena, la Montse i la Marta Pradel, als meus arquitectes preferits, en Carlos, en Dani, en Robert i l'Aina, i a tots els altres, pel riure i la pregunta. A tota la meva família. Especialment a la Marta i a la Irene, i a les mans de terra de l'avi Enric, l'àvia Maria, l'avi Siset i l'àvia Fina.

A Madremanya, mare gran; i a París, llum i lluny.

I, sobretot, gràcies al papa, la mama i en Miquel. Per totes les tornades i pels camins.





## **Resum**

Aquesta recerca parteix de la hipòtesi que, ens els darrers anys, durant les primeres dècades del segle XXI, han aparegut en català diverses narracions que donen un punt de vista nou a l'imaginari i al discurs del paisatge rural tradicional. Les representacions del paisatge de la ruralitat es trobaven circumscrites a punts específics del territori i a visions idealitzades relacionades amb els valors de l'origen i la permanència. En canvi, aquesta recerca es proposa mostrar una nova representació de la ruralitat. La lectura crítica del corpus de set obres narratives establert és la base a través de la qual s'analitza, d'una banda, una nova estètica de la ruralitat i, de l'altra, la relació que hi construeix i hi estableix l'individu. Així, aquest estudi acaba mostrant una tornada al lloc rural que és geogràfica, literària i de reflexió social i humana, així com la constitució d'una nova representació de la ruralitat marcada pel que aquí s'anomena el jo-lloc i els paisatges de la inquietud.

## **Resumen**

Esta investigación parte de la hipótesis que, en los últimos años, durante las primeras décadas del siglo XXI, han aparecido en catalán diversas narraciones que dan un punto de visto nuevo al imaginario y al discurso del paisaje rural tradicional. Las representaciones del paisaje de la ruralidad se encontraban circunscriptas a puntos específicos del territorio y a visiones idealizadas relacionadas con los valores del origen y la permanencia. En cambio, esta investigación se propone mostrar una nueva representación de la realidad. La lectura crítica del corpus de siete obras narrativas establecido es la base a través de la cual se analiza, por una parte, una nueva estética de la ruralidad y, por la otra, la relación que con ella construye y establece el individuo. Así, este estudio acaba mostrando un retorno al lugar que es geográfico, literario y de reflexión social y humana, así como la constitución de una nueva representación de la ruralidad marcada por lo que aquí se denomina el yo-lugar y los paisajes de la inquietud.

## **Abstract**

This dissertation is built on the basis that, recently, during the first decades of the twenty-first century, it has appeared a diverse corpus of Catalan prose-works characterized by a new representation of both the imaginary and the narrative of rural traditional landscape. The representations of rural landscape were enclosed with specific points of the territory and with idealized visions related to the values of origin and continuity. This dissertation, instead, points toward a new representation of the rurality. The critical analysis of a selection of seven narratives serves as the starting point to examine, on the one hand, a new aesthetics of the rurality and, on the other, the relationship that individuals build and establish with it. Hence, this study shows that this return to the rural place is geographical, literary and it implies a gesture of human and social reflection, as well as the constitution of a new rurality representation marked by the I-place, as called in this study, and the landscapes of restlessness.

## **Résumé**

Cette recherche part de l'hypothèse suivante : pendant la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, sont apparues en catalan plusieurs narrations qui donnent un point de vue nouveau à l'imaginaire et au discours sur le paysage rural traditionnel. Les représentations du paysage de la ruralité se trouvaient circonscrites à des points spécifiques dans le territoire ainsi qu'à des visions idéalisées liées aux valeurs de l'origine et de la permanence. Mais cette recherche veut présenter une nouvelle représentation de la ruralité. La lecture critique des sept œuvres du corpus est la base à travers laquelle j'analyserai, d'une part, une nouvelle esthétique de la ruralité et, d'autre part, la relation que l'individu construit et établit avec elle. Cette étude démontrera un retour au lieu rural aussi bien en géographie, en littérature que dans le domaine des sciences humaines et sociales, ainsi que la constitution d'une nouvelle représentation de la ruralité marquée par ce qui est ici nommé le moi-lieu et les paysages de l'inquiétude.

*We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.*

T.S. Eliot

*Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau.*

Paul Valéry

*Pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, el desarraigo es la única exhortación que  
llama a los mortales al habitar.*

Martin Heidegger



<b>INTRODUCCIÓ. SUBSÒL .....</b>	<b>5</b>
Objectius.....	10
Justificació.....	12
Metodologia.....	12
Parts .....	15
<b>PRIMERA PART. ORIENTACIONS .....</b>	<b>17</b>
1. PUNTS.....	19
1.1. Síntesi de les obres .....	24
1.2. Als voltants .....	29
1.3. Tornar .....	32
2. TERMES.....	33
2.1. Paraula .....	33
2.2. Gruix.....	36
2.3. Límit i origen .....	38
2.4. Subjecte i recerca.....	41
2.5. Contactes .....	50
2.6. Dualitat .....	55
2.7. Horitzó, clar del bosc, vida.....	58
2.8. La nova ruralitat, el paisatge no-urbà .....	65
2.9. Tornar .....	73
3. UNA LÍNIA .....	75
3.1. Cims.....	76
3.2. Penya-segats .....	82
3.3. Jardí .....	88

3.4. Plana .....	91
3.5. Riu .....	93
3.6. Ciutat .....	97
3.7. Tornar .....	102
<b>SEGONA PART. RELLEUS.....</b>	<b>105</b>
4. LLUM.....	107
4.1. Narrar des del <i>jo</i> .....	107
4.2. Obertures i figures .....	115
4.2.1. El <i>jo</i> .....	115
4.2.2. El pagès.....	118
4.2.3. L'immigrant.....	122
4.3. L'espai dels gèneres autobiogràfics i l'autoficció .....	125
4.4. Narrativa de l'experiència .....	133
4.5. El lloc on el <i>jo</i> es busca .....	138
4.6. Tornar .....	141
5. ESTRUCTURA .....	143
5.1. Tornar .....	143
5.2. Impulsos del moviment .....	148
5.3. Moments de la tornada .....	152
5.4. Viatge de proximitat, viatge invers.....	154
5.5. Estranys .....	158
5.6. Al llindar.....	164
5.7. Acabaments, desaparicions, continuacions .....	166
5.8. Ítaques.....	173
6. MATERIALS.....	177
6.1. Fragmentacions i mescla .....	177
6.2. Postmodernitat i novel·la.....	186
6.3. Realisme .....	195
6.4. Compromís .....	200
6.5. Creació.....	207
<b>TERCERA PART. ENTRE.....</b>	<b>213</b>
7. CAMPS I FRONTERES .....	215

7.1. La frontera a la Jonquera .....	215
7.2. Sant Privat i la Vall d'en Bas.....	218
7.3. Begur i el Baix Empordà .....	219
7.4. Sant Feliu de Guíxols i la Costa Brava.....	221
7.5. Saidí i d'Alcarràs a Monegres .....	223
7.6. Un poble de la Ribera d'Ebre .....	225
7.7. La Sénia .....	227
7.8. Paisatges desfets .....	229
7.9. Tercers, altres, entre.....	238
8. LLOC .....	243
8.1. Descol·locació .....	243
8.2. Paisatge viscut i cases.....	246
8.3. Límits.....	252
8.4. Distàncies i disgregacions .....	258
8.4.1. Defora .....	259
8.4.2. Món.....	262
8.4.3. Lluny.....	267
8.4.4. Enlloc.....	270
8.5. Resistències .....	273
8.5.1. Apart .....	274
8.5.2. Terra.....	277
8.5.3. Pell .....	281
8.6. Jo-lloc .....	287
9. TEMPS.....	293
9.1. Quotidianitat .....	293
9.1.1 El gris, el podrit i la pedra .....	301
9.2. El temps del lloc .....	313
9.2.1. Capes i espectres.....	318
9.2.2. Oblits .....	321
9.2.3. Mercats medievals i elefants roses .....	325
9.3. Fugues.....	327
10. LENGUA.....	331
10.1. Dir-se .....	332
10.2. La tremolor .....	337



10.2.1. En plural .....	338
10.2.2. Perdre el nom.....	342
10.2.3. La veu del lloc .....	345
10.3. Terra.....	350
10.3.1. Paraules vives .....	351
10.3.2. So .....	356
10.3.3. Tacte .....	363
10.3.4. Poètica de la sequera.....	370
10.4. Fugues.....	373
<b>CONCLUSIONS. ELS PAISATGES DE LA INQUIETUD .....</b>	<b>375</b>
Tornar .....	376
Els paisatges de la inquietud.....	379
<b>CONCLUSIONS. LES PAYSAGES DE L'INQUIETUDE.....</b>	<b>385</b>
Revenir.....	386
Les paysages de l'inquiétude .....	389
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>397</b>
Corpus.....	397
Obres de referència.....	397
<b>ANNEXOS: ENTREVISTES ALS AUTORS .....</b>	<b>I</b>
I. Entrevista a Edgar Illas .....	I
II. Entrevista a Vicenç Pagès Jordà .....	VIII
III. Entrevista a Adrià Pujol.....	XV
IV. Entrevista a Marta Rojals .....	XXVII
VI. Entrevista a Francesc Serés .....	XLV
VII. Entrevista a Joan Todó.....	LVI

## Introducció

### Subsòl

Madremanya és un principi de tot. Aquesta recerca comença mirant per la finestra de casa, comença a la llum de les pedres sorrenques del campanar i les cases del poble. Just abans que el cel es faci de vespre, la llum groga vibra i es palpa. Després, els blaus i els liles, i un silenci viu de grills o xiulets de la tramuntana en el pins. Comença amb el primer cant del xot. O potser abans, de petita, en aquella escletxa entre pedra i pedra que segur que només jo sabia i que anava tan bé per mirar, córrer i salvar-se. O a la barraca. O potser comença de més gran. Quan algú de sempre, del meu sempre, em saluda i em parla. Quan el revolt, la silueta i el silenci surten al final de la festa. Quan giro al semàfor de Bordils i passo sota el pont de les vies i entro a tot i a enlloc, a un lloc que desapareix i és.

I comença molt, també, aquesta recerca, en el mal de les cases buides, venudes, tan tancades. En la sordesa als camins que no sé trobar. En les Gavarres, que cremen. Darrere els decorats de l'Empordà. En un poble sense botiga, ni cafè, ni nens. En la petitesa que no sap ser, en la proximitat que es desfà. En el no saber mirar –l'asfalt a la parpella. En la solitud d'haver viscut aquí. Enmig d'aquella buidor que desarma i abraça. Al final de paraules com casa i sempre. Comença potser al camí fondo de nit, en un crit, en les esquerdes de les parets, als ulls secs.

Comença encara i també a París. La necessitat de marxar. Aire. Cases noves amb matalassos a terra. Mirar als ulls, no mirar als ulls, Ulisses, magenta, blau, vi, te i té. Comença caminant per carrers que no pesen. En llums que tornen i tornen.



En la literatura catalana contemporània, el paisatge ha estat un motiu de representació recurrent i rellevant. La Renaixença literària i cultural de mitjans del segle XIX assenyala el paisatge, i sobretot el paisatge natural i rural, per a bastir una comunitat i una identitat arrelada i moderna tal com fan, aproximadament a la mateixa època, els moviments europeus de tall romàntic i molts dels estats-nació que han perdurat fins als nostres dies. Des de llavors, cada moviment literari i cada moment cultural han pres aquest paisatge natural i rural per escriure-hi, en va i ve, els seus sentits i valors. A finals del segle XX, el concepte de paisatge s'ha ampliat i abraça també el paisatge urbà. De fet, a Catalunya, a partir dels vuitanta, les noves tendències literàries, encapçalades per Quim Monzó, prenen la ciutat o urbs postmoderna com a forma de representació d'un individu fragmentat i errant en una societat que s'obre, global i líquida.

Em sembla que la mirada paisatgística de la literatura i la cultura catalana ha estat centrada, fins ara, o bé en aquestes representacions de l'espai urbà o bé en històries i visions de la ruralitat que seguien models molt propers als de les escriptures del XIX i XX. En els propers capítols aprofundiré i faré els matisos necessaris a aquestes afirmacions que ara, en aquest moment tan inicial, presento de forma purament esquemàtica i genèrica. És cert, per exemple, que mentre Quim Monzó o Sergi Pàmies desenvolupen la seva obra, a la dècada dels 80 i 90, també ho fan noms tan rellevants per a la literatura catalana com Jesús Moncada, amb *El Cafè de la granota* (1985) o *Camí de sirga* (1988), i Maria Barbal, amb *Pedra de tartera* (1985), *Mel i metzines* (1990) o *Càmfora* (1992). Tot i així, la representació i l'imaginari de la ruralitat té tendència a mantenir valors com la puresa i l'autenticitat dels caràcters i dels pobles, la llibertat i la plenitud individual, la comunió i l'harmonia amb la natura, la transcendència, el refugi i la seguretat. Mentre la

urbanitat encarna els nous discursos socials, culturals i literaris de l'individu postmodern des de les darreres dècades del XX, a la ruralitat i a la natura s'hi continuen mostrant formes de l'estabilitat, la permanència i l'origen.

Ara bé, durant aquest mateix temps, les qualitats físiques i socials d'aquests paisatges naturals i rurals, i del territori en general, han anat canviant de manera accelerada i remarcable. Des de finals dels anys 70 i fins a aquestes primeres dècades del segle XXI, els paisatges s'han transformat radicalment en la forma, els usos i les relacions. En el context d'una societat líquida i globalitzada, el geògraf català Joan Nogué assenyala l'emergència salvatge de l'urbanisme, les apostes econòmiques irresponsables en sectors com ara l'immobiliari i la manca de cultura territorial com a alguns dels factors que qüestionen seriosament la identitat dels paisatges actuals, a Catalunya i en molts altres punts de l'anomenat primer món (Nogué, 2010a: 16). A això, cal afegir-hi la banalització i uniformització urbanística i arquitectònica, així com la tematització, la festivalització i el pessebrisme de les àrees turístiques (Nogué, 2010a; Muñoz, 2008) i cal sumar-hi la creació arreu de llocs comuns, que ja no són guies sinó superfícies de trànsit per a nòmades de mobilitat sense mòbil (Bégout, 2008) i també, en la mateixa direcció, l'emergència dels anomenats no-llocs, característics de la postmodernitat (Augé, 1992). Els nostres paisatges són fragmentaris, homogenis i acceleradament canviants.

Poden aquests paisatges de la fragmentació i la uniformització contenir encara els caràcters i les identitats? Poden parlar-nos de llibertat i de puresa? D'harmonia i bellesa, de plenitud? Poden representar el refugi o la seguretat? L'origen i la permanència?

A partir dels anys setanta, s'ha anat desenvolupant i expandint des dels Estats Units i el món anglosaxó una branca de la geografia anomenada geografia humanística<sup>1</sup> que, tenint en compte el subjecte i l'experiència d'aquest en el territori, reacciona a un enfocament estrictament quantitatiu de la disciplina geogràfica i tracta els lligams territorials dels individus i les comunitats així com el mateix sentit del lloc, és a dir, la combinació i síntesi d'elements «materials i immaterials que fa que cada lloc sigui diferent i que visquem de manera diferent cada lloc» (Nogué, 2010a: 31). Dins d'aquest

---

<sup>1</sup> Cal diferenciar la geografia humana de la geografia humanística. La primera és la branca de la geografia que tradicionalment estudia la població humana i les seves traces en el paisatge; així, es fixa tant en les dinàmiques demogràfiques com en els elements del paisatge resultants de l'activitat social, agrícola o industrial entre d'altres. El terme de geografia humanística, en canvi, fa referència a l'enfocament metodològic del saber geogràfic que exposo al text i que, en síntesi, entén l'estudi geogràfic com una forma d'exploració de la relació humana amb el món i, per tant, com una reflexió sobre la condició humana en tant que habitant.

àmbit de pensament, Yi-Fu Tuan, geògraf d'origen xinès capdavanter de la geografia humanística, utilitza el terme *topofilia* per fer referència a l'amor humà per al lloc i, en un sentit general, a tots els vincles afectius que l'individu i les comunitats poden bastir i desenvolupar en un punt del territori (Tuan, 2007). Les reflexions de Michel de Certeau a *L'invention du quotidien*, que mostren la capacitat humana de crear un lloc a través del gest quotidià i del relat, es troben en el mateix entorn de pensament. Ben al fons, s'hi troba també el concepte heideggerià de l'*habitar*, verb definitori i constitutiu de l'ésser humà que el filòsof alemany defineix com una capacitat de permanència i d'obertura en la qual, en el lloc, l'individu cuida i construeix el que ell anomena la quaternitat, essència simple de l'habitar: salvar la terra, rebre el cel, esperar els déus, guiar el mortals (Heidegger, 2015: 43).

Aquest enfocament geogràfic, humanista i qualitatiu, troba en la literatura i l'art materials de treball i espais de contacte, i gira, com es veurà ens els propers capítols, a l'entorn d'una geografia cultural, fenomenològica, de la percepció i de l'emoció. Des d'aquesta perspectiva, el paisatge es pensa com un element humà i cultural i el lloc, com l'objecte en el qual es pot habitar, un centre amb gruix i obertura per a ser i tenir sentit.

Què passa quan el lloc geogràfic, prenyat d'aquests significats, emocions i gairebé instints, es dissol en una corrent de paisatges homogenis i entretallats? Què passa si la territorialitat humana i l'habitar muden en mobilitat superficial, acceleració i disgregació? Quin sentit té ara el lloc? Quin lloc hi ha, ara?

La geografia i en general les ciències humanes assenyalen, des de finals dels anys 80, un *spatial turn* o gir espacial (Soja, 1989, 1996) i el paisatge i el pensament paisatgístic es troben actualment en un lloc social, cultural i acadèmic central i rellevant –tal com declaren entre altres, Michel Collot (2011), Alain Roger (1997) o Perla Zusman (2008). Un lloc de canvi i revolució. Els grans reptes mundials de l'actualitat, les migracions i el canvi climàtic, tenen un marcat component territorial. També el tenen el desenvolupament ciutadà o civil, amb qüestions com la del dret a l'habitatge i al lloc enfront de la gentrificació, el creixement turístic i urbanístic o el progrés de les marques de paisatge. Es percep una creixent consciència mediambiental que es concreta tant en moviments de defensa del territori com en la valoració dels anomenats productes de proximitat i, fins i tot, en un retorn físic i de pensament cap al lloc i el territori (Nogué, 2010b, 2016a, 2016b).

Els paisatges han canviat, el lloc ha canviat, durant les darreres dècades. I els paisatges i llocs de la ruralitat, en els quals em situo en aquesta recerca, també, d'una manera especialment remarcablement. Però les representacions de paisatge de la literatura catalana, que es constitueixen com a punt d'anàlisi i base de la mirada en aquestes pàgines, no han canviat tant. Tal com he dit, les formes narratives del paisatge català han estat establertes, des de la dècada dels 70 i 80, en la urbanitat, i han mantingut la imatge de la ruralitat i la natura en un cert anquilosament o estancament. S'ha marcat, així, un abisme entre realitat i imaginari paisatgístic i alguns autors parlen d'un profund conflicte de representació (Nogué, 2010a: 45-56), tant a Catalunya com també en molts països de la vella Europa. Un tall que encadena una gran quantitat de problemàtiques socials, polítiques, identitàries i emocionals profundes. En aquesta mateixa línia, el pensament del paisatge tracta la pèrdua de caràcter, sentit i discurs de tants llocs contemporanis: el *dépayement* en el paisatge quotidià francès (Bailly, 2011), el buit i la manca de relat en grans extensions del paisatge espanyol (Molino, 2016), fins i tot una angoixa o pèrdua traumàtica del sentit del lloc a Itàlia (Vallerani, 2008). Si el lloc, en el paisatge tradicional, dona sentit, suport i fins i tot impuls a l'individu i a la comunitat, si el paisatge rural i natural ha estat bellesa i harmonia, refugi, permanència i origen, ara, aquí, així, es marca un trencament. Una tremolor profunda.

Ara bé, en la literatura catalana de les primeres dècades del segle XXI han aparegut un conjunt d'obres narratives que retornen als paisatges de la ruralitat: narren llocs nous i narren amb una mirada nova. Entre altres, em refereixo al conjunt d'obres narratives que formen el corpus d'anàlisi del treball: *Marina* (2010), de Toni Sala; *Escafarlata d'Empordà. Paria d'un pària* (2011), d'Adrià Pujol; *Primavera, estiu, etcètera* (2011), de Marta Rojals; *Ball de bastons* (2014), d'Edgar Illas; *Dies de frontera* (2014), de Vicenç Pagès Jordà; *La pell de la frontera* (2014), de Francesc Serés i *L'horitzó primer* (2013), de Joan Todó. De seguida el presentaré més concretament.

## **OBJECTIUS**

Aquesta recerca es planteja a partir de la lectura, estudi i interpretació d'aquest corpus d'obres narratives. Així, un dels objectius que em proposo, de manera implícita i gairebé prèvia a la investigació, és el de remarcar i reivindicar unes veus narratives valentes, atrevides, que miren el lloc rural en punts nous i de manera renovada. Entre la consciència

de la tradició i la transgressió, narren llocs mai abans escrits o tornen a pensar i a dir paisatges tradicionalment molt representats i fins i tot estereotipats. Vull posar en valor, doncs, unes obres narratives que s'atreveixen a mirar de nou i a remoure el pes del nostre paisatge.

A partir d'aquí, es planteja l'objectiu bàsic d'aquesta recerca: analitzar la representació del paisatge de la ruralitat actual en la narrativa catalana d'aquestes primeres dècades del segle XXI. Aquest objectiu es desdobla en dues direccions de treball paral·leles i complementàries.

D'una banda, vull trobar i caracteritzar els trets essencials de la representació d'aquest paisatge rural: els elements discursius i l'estètica. És a dir, assenyalaré les línies comunes, estructurals i noves que, a través del corpus, es poden traçar per al relat i l'estètica del paisatge de la ruralitat de la Catalunya actual. No analitzaré amb complitud tots els elements de cada llibre, ni m'aturaré a les especificitats i particularitats que certament té cada obra, ni valoraré els textos individualment, sinó que faré sortir el relleu del nou paisatge rural que entre tots dibuixen. Per tant, em proposo caracteritzar un nou ruralisme narratiu a través del procés de lectura, interpretació crítica i abstracció del corpus.

Aquesta caracterització necessita dues precisions. En primer lloc, m'agradaria no circumscriure el relat d'aquesta nova ruralitat només a un fet textual, sinó que hi entenc un lligam clar amb el món extratextual, social i cultural –real, si es vol. Es tracta de descriure no pas només un text tancat, ni una ficció com un caprici, sinó també una posició i un discurs cap a la ruralitat del present. Les narracions són les veus d'aquests llocs. Vull reconstruir la mirada comuna que penso que es pot llegir en totes elles i a través seu. En segon lloc, treballant d'aquesta manera, amb els fils comuns, em sembla que es pot arribar a un esbós útil per pensar no només el paisatge de la ruralitat catalana sinó també el d'entorns geogràficament o socialment propers. Els elements del paisatge i les mirades al lloc poden ser extrapolables a altres territoris de la contemporaneïtat.

D'altra banda, també vull investigar la relació que construeix i estableix l'individu en aquests paisatges. M'interessa analitzar quin lligam expressen els personatges o les veus narratives d'aquests textos envers els llocs que narren i, en definitiva, la relació del *jo* amb el lloc. Es remarcaran els diversos elements que les veus posen en joc quan narren aquest paisatge i la posició que hi mantenen.



## **JUSTIFICACIÓ**

Treballaré, doncs, seguint aquestes traces. Tal com ja s'ha vist des del principi, el tema del paisatge rural i de l'experiència del lloc m'interessa especialment, per la meva sensibilitat personal i per la vivència dels meus llocs: Madremanya, París –i entremig segurament Girona, potser Barcelona. Així, pensar el paisatge em dóna la possibilitat de pensar també el meu lloc, la meva mirada i la meva posició.

A l'altre extrem, col·lectivament, m'atrau especialment l'estudi del paisatge perquè la seva representació ha estat una forma cabdal de construcció de bellesa, de grup i d'identitat. Una forma que s'ha mogut i modelat des de la literatura, l'art i la cultura. Crec que ara, en català, hi ha textos nous que expliquen més i de més maneres totes aquestes idees, proposant nous símbols i valors. En l'inici del procés d'aquesta recerca, volia treballar al voltant d'un tema que tingués alhora càrrega estètica i social, volia dur a terme una anàlisi que no fos estrictament textual sinó que tingués un caràcter més obert i mixt, i el paisatge –objecte quotidià, categoria estètica i marc de pensament– conté aquesta ambivalència i gruix.

En el fons de tot aquest text, he volgut pensar el paisatge rural perquè crec que aquest lloc té sovint, actualment, un ús i un discurs estancat, interessat, degradat o esbiaixat. En canvi, pot explicar molt més que passat, marques i lleures. El lloc rural és un lloc base i primer i en la seva representació es remou tot un gruix de casa, de memòria i de grup; de llibertat, i transcendència; d'origen i permanència; de sers i caràcters; de llengua; de sentir i de bellesa. Tot, en una tremolor o desaparició. En una salvació, potser. Vull assenyalar i fer parlar la veu d'uns llocs rurals que tenen terra, humanitat i universals perquè penso que és precisament en aquests llocs i en la mirada que hi torna on es poden trobar obertures i sentits nous. Possibilitats de mirar més.

## **METODOLOGIA**

La recerca que presento, doncs, parteix de la lectura i anàlisi del corpus presentat. S'han llegit les obres extensament i analíticament i se n'han escollit els nombrosos punts en comú pel que fa al tractament i representació del paisatge. Tal com he dit més amunt, els objectius de recerca no passen per l'anàlisi individual de les obres ni de les especificitats que evidentment tenen. Prenc els punts comuns que fan que es pugui parlar, a través de la narrativa, d'una nova representació de la ruralitat catalana actual. També vull deixar clar

ara que, tot i que el del paisatge és un tema central i actiu en els diversos textos, no és l'únic element d'interès de les obres. Se n'hi entrellacen molts d'altres que també podrien ser estudiats –la immigració, el treball, la crisi econòmica i les crisis personals, la memòria– i segurament es podria aprofundir en aspectes com la tipologia textual i la hibridació de gèneres o, sens dubte, en l'anàlisi de la llengua. Aquí, seguint els objectius de recerca marcats, em centro en la representació del paisatge, que entenc intensa i central en totes les obres del corpus.

Per a l'anàlisi o abstracció, s'ha incorporat, a la lectura del corpus, documentació de tipologia diversa, teòrica i de camp o periodística. D'una banda, tenint en compte les característiques de la tesi, el meu director i jo vam creure convenient entrevistar els autors. Agraïxo ja des d'ara la disponibilitat de tots ells, que hi van accedir de seguida i amb molt d'interès. Aquestes entrevistes, en forma de conversa oral o per escrit, es van dur a terme ja avançada la recerca, i han estat una font d'aprofundiment de la lectura. Han permès conèixer el plantejament autorial, han servit per reforçar, ordenar o desestimar algunes de les meves hipòtesis de treball i també han proporcionat enfocaments de lectura nous. El material d'aquestes converses s'ha recollit als annexos en una versió que transcriu els fragments més rellevants i precisos, i se n'han integrat alguns fragments al cos del treball sempre que s'ha cregut oportú.<sup>2</sup>

D'altra banda, s'ha acarat i complementat la lectura del corpus amb la bibliografia teòrica. En aquest sentit, les col·laboracions realitzades a la Càtedra Josep Pla de Literatura i Periodisme de la Universitat de Girona m'han aportat un bagatge molt valuós en recerca i, a més, m'han permès aprofundir en el coneixement del món planià i acostar-me, per tant, a una de les grans construccions literàries que ha tingut el paisatge en el nostre país. Alhora, ha estat decisiva i molt enriquidora per aquesta recerca l'estada que vaig dur a terme a l'Université Paris-Sorbonne i Sorbonne Nouvelle on, sota la direcció del filòleg Michel Collot, vaig poder aprofundir en la teoria literària lligada a l'anàlisi del paisatge. Algunes de les lectures descobertes durant l'estada a París han esdevingut imprescindibles pel desenvolupament d'aquest treball.

Així, la bibliografia teòrica estudiada es pot presentar en dos àmbits, el literari i el geogràfic, tots dos amplis i diversos. En el primer àmbit, el literari, s'ha completat la

---

<sup>2</sup> En aquests casos, apareixerà entre parèntesi el número de pàgina dels annexos en què es troba el fragment. La numeració dels annexos és en xifres romanes, això permet no confondre-la amb la de les pàgines d'altres obres citades entre parèntesi i permet, també, poder consultar fàcilment les paraules dels entrevistats en el seu context original.

lectura del corpus amb la recerca documental de bibliografia que hi fes referència precisa, extreta sobretot de revistes i diaris en paper o electrònics, i també amb diversos estudis de crítica literària contemporània. A més de tots els que aniré citant oportunament, l'assaig de Jordi Marrugat, *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius* i el capítol de Borja Bagunyà titulat «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000-2016», recollit a *Novel·la catalana avui 2000-2016* d'Àlex Broch i Joan Cornudella, han estat de gran utilitat.

A aquesta interpretació acostada al text, l'ha seguit una anàlisi dels elements literaris que, penso, defineixen la representació del paisatge –sobretot, la veu narrativa i el gènere i forma del text. En aquest sentit, he consultat especialment els estudis de teoria literària de Xavier Pla, *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària*, així com els volums *Figures II* i *Figures III* de Gérard Genette i *Le pacte autobiographique*, de Philippe Lejeune, entre altres. També ha estat molt rellevant, per a analitzar i definir l'estructura de la tornada que es percep en totes les obres del corpus, l'estudi literari *Zone Indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, del filòleg suís Filippo Zanghi.

Encara en l'àmbit literari, ha calgut també ampliar mínimament la recerca al context històric d'origen i desenvolupament de la representació literària del paisatge català. Per aquesta qüestió, *L'atles literari de les terres de Girona*, de Narcís Aragó i Mariàngela Vilallonga, o *El paisatge d'Olot. La construcció literària de la Garrotxa*, d'Isabel Banal i Margarida Casacuberta, han estat obres de consulta i referència. D'altra banda, els articles «Invenció del paisatge i control de la realitat: les imatges fundacionals de la Catalunya contemporània» de Margarida Casacuberta i «Paisatge, literatura i perifèria», de Toni Sala han marcat un patró bàsic per al recorregut històric a través d'aquest tema literari.

L'àmbit geogràfic era el que, per la meva formació en filologia catalana, m'era més desconegut. He llegit, estudiat i recollit materials provinents de l'àmbit de la geografia humanística, una tendència que entén el paisatge, tal com explicaré, com un fet cultural, que dóna un punt de vista qualitatiu a la disciplina geogràfica i que se centra en l'experiència de l'individu en el territori. Aquest enfocament geogràfic troba un valor especial en les obres d'art i literàries i també es mescla amb alguns interessos de la fenomenologia i de la sociologia contemporània. La bibliografia d'aquest àmbit possibilitava, doncs, l'anàlisi de la representació del paisatge feta a través del corpus. He

treballat acarant-los tots dos i mirant de fer que es parlessis mútuament. He procurat moure'm en aquest amplíssim i riquíssim àmbit geogràfic, social i filosòfic del pensament del paisatge sense perdre mai de vista els objectius propis d'aquesta recerca.

Així, enmig d'aquest àmbit bibliogràfic, vull destacar sobretot els treballs del geògraf català Joan Nogué, que han estat per a mi el nucli d'un àmbit de coneixement nou i molt estimulant. Per exemple, l'assaig *Paisatge, territori i societat civil* o el volum *Entre paisajes*, entre altres. Igualment, vull anomenar aquí *La pensée-paysage*, de Michel Collot, un llibre que ha estat molt útil no només per a les seves reflexions sinó també per motivar o concretar l'estada de recerca que he mencionat més amunt.

També han estat obres de referència els treballs del geògraf impulsor de la geografia humanística, Yi-Fu Tuan, com ara *Space and Place* o *Geografía romántica*, i igualment els d'altres referents en el pensament del paisatge, com *Filosofía del paisaje*, de Georg Simmel, *L'invention de quotidien*, de Michel de Certeau, o *Descubriendo el paisaje autóctono*, de John Brinckerhoff Jackson. Per a aspectes més concrets, i a banda d'altres noms i textos que aniran apareixent oportunament citats, han estat reveladores per a mi lectures com *La sombra de las cosas*, del filòsof i historiador Jean-Marc Besse; el volum *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*, editat pels crítics literaris i filòlegs Joan Ramon Resina i William R. Viestenz; el capítol «La dimensión ética de la estética del paisaje», del filòsof Jörg Zimmer, inclòs dins *El paisaje en la cultura contemporánea* i editat per Joan Nogué; o *La Resistència íntima. Assaig d'una filosofia de la proximitat*, del també filòsof Josep Maria Esquirol.

Per acabar amb les qüestions metodològiques m'agradaria fer una precisió. He llegit i citat, si ha estat possible, en la llengua original dels textos. Quan he treballat a partir de traduccions he escollit la traducció catalana i, en el seu defecte, l'espanyola –això ha estat així, per exemple, en el cas de la tercera de les citacions que obren aquest treball, de *Construir Habitar Pensar* de Martin Heidegger, en la traducció d'Arturo Leyte i Jesús Adrián que es troba referenciada a la bibliografia.

## **PARTS**

Finalment, els materials teòrics i els textos primaris del corpus s'han pensat, exposat i organitzat en tres grans parts. Tal com ja s'ha anat veient, tot i mantenir-me en l'àmbit del discurs acadèmic, el to d'aquest text és marcadament personal i assagístic. Així, la

recerca es presenta com un viatge –de sortida, tornada, llum o tremolor– des del «Subsòl» que és aquesta introducció fins al jo-lloc i els paisatges de la inquietud que apareixen a les conclusions. Entremig, el moviment passa per les «Orientacions», els «Relleus» i l'«Entre».

A la primera part, «Orientacions», situo els punts de partida, els conceptes clau i el marc d'estudi d'aquesta recerca. Així, el primer capítol, «Punts», presenta concretament les obres del corpus i recull algunes altres representacions artístiques que hi són afins. El segon capítol, «Termes», analitza el concepte de paisatge i, al tercer capítol, «Una línia», es planteja un recorregut històric pels moments bàsics de la representació literària del paisatge en la cultura catalana.

La segona part, que porta per nom «Relleus», està dedicada a l'anàlisi dels aspectes literaris. S'analitzen els punts en comú pel que fa a la veu narrativa, l'esquema argumental i el gènere literari de les obres del corpus en tres capítols: «Llum», «Estructura» i «Materials». Aquests elements narratius es tracten enfocant ja la seva funció i els seus efectes en la creació dels paisatges, cosa que fa que, necessàriament, l'anàlisi literària i el pensament paisatgístic es mesclin.

La tercera i darrera part és la més llarga. Tracta més estrictament la representació del paisatge, la seva descripció, forma i discurs. Es titula «Entre», i porta tota l'anàlisi a un lloc dual del qual es van desgranant els diversos aspectes. Comença amb «Camps i fronteres», on s'exposa una lectura de les descripcions físiques dels paisatges del corpus. Continua amb «Lloc», que fa una interpretació i definició de l'experiència de l'individu en aquests paisatges i que presenta el concepte de jo-lloc. Acaba amb «Temps» i «Llengua», dos capítols que recullen la caracterització d'aquests dos elements bàsics en la formació tant del relat com del lloc.

Finalment, com he dit, aquest moviment m'ha portat a tancar aquesta tesi parlant dels paisatges de la inquietud, el terme amb el qual faig referència a la nova representació de la ruralitat contemporània. A les conclusions, que representaran una abstracció i en certa mesura un distanciament dels textos, s'exposarà detingudament. De moment, comencem. Tornem.

## **Primera part**

### **Orientacions**

La tornada comença en els punts de diverses veus i llocs. Set autors contemporanis tornen a escriure els seus paisatges, i aquí es llegeixen junts i en unió per encarar un lloc rural nou. Llavors, s'afegirà, a la impressió de lectura, la teoria geogràfica. Ens situarem en la terminologia dels paisatges i del lloc de la geografia humanística, fites en aquest mapa. Finalment, el recorregut prendrà sentit en el marc de la literatura catalana i en el seu recorregut històric per la representació del paisatge.

Tot plegat, com un impuls i un raonament de base per a la reflexió posterior. La vibració dels punts inicials s'arrapa a la teoria geogràfica i a la història literària per créixer i explicar-se.



## 1. PUNTS

Tal com he explicat a la introducció, aquesta recerca parteix de la lectura i anàlisi d'un corpus d'obres narratives format per les set peces següents:

- *Marina* (Edicions 62, 2010), de Toni Sala
- *Escafarlata d'Empordà. Paria d'un pària* (Edicions Sidillà, 2011), d'Adrià Pujol Cruells
- *Primavera, estiu, etcètera* (La Magrana, 2011), de Marta Rojals
- *L'horitzó primer* (L'Avenç, 2013), de Joan Todó
- *Ball de bastons* (Galerada, 2014), d'Edgar Illas
- *Dies de frontera* (Proa, 2014), de Vicenç Pagès Jordà
- *La pell de la frontera* (Quaderns Crema, 2014), de Francesc Serés

En algunes ocasions, per alleugerir el text, utilitzo abreviatures per als títols més llargs; així, sovint escriuré *Escafarlata*, *Primavera*, *La pell* o *L'horitzó* en lloc de *Escafarlata d'Empordà. Paria d'un pària*; *Primavera, estiu, etcètera*; *La pell de la frontera* o *L'horitzó primer*. *Dies de frontera* i *Ball de bastons* no les acostumo a abreujar i no és necessari fer-ho en el cas de *Marina*.

Hi ha una sèrie de criteris que cohesionen i justifiquen aquest conjunt. En primer lloc, es tracta d'obres de narrativa, escrites en català i publicades a partir del 2000. De fet, aquesta data, que inicialment va ser la referència que vaig prendre per emmarcar temporalment la casuística del paisatge i el corpus, es pot avançar uns anys: totes han estat publicades després del 2008, és a dir, després de la data d'esclat de la crisi econòmica a Catalunya, Espanya i Europa, una crisi que ha marcat –i marca– un tall social i paisatgístic molt més profund que l'estricta canvi de mil·lenni. Les narracions de paisatge que analitzo, doncs, es publiquen posteriorment a l'esclat de la crisi, en l'interval que va del 2010 al 2014, i la fan present i la narren.

Totes les narracions del corpus escriuen paisatges reals, identificats en els noms d'un mapa o als pobles que podem trobar tots nosaltres recorrent la geografia catalana. A més, situen la narració en un present explícit o inequívocament deduïble. Aquestes dues premisses, tocar la realitat i tocar el present, eren per a mi bàsiques, ja que, tal com he dit, volia analitzar un tema de rellevància tant literària com social.



Evidentment, aquests punts del present i reals havien de situar-se en el paisatge rural o, com explicaré més endavant, en la no-urbanitat actual. Per als meus interessos de recerca, quedaven fora les representacions literàries del paisatge estrictament ciutadà, doncs. Tal com he dit, és en aquesta ruralitat contemporània, lloc inicial de la permanència i l'origen vist ara com un paisatge de marge dins un país, Catalunya, que potser és tot ell fronterer (Pujol, 2008: 26) i en una Península que potser cal interpretar també com a territori perifèric (Bou, 2013: 63-64),<sup>3</sup> on es troben relats nous i les mirades més agudes. Com les del corpus, necessàries literàriament, culturalment i socialment. Val la pena tenir en compte que, de fet, el corpus també està compost per una sèrie d'autors nascuts durant la dècada dels setanta –només Vicenç Pagès va néixer uns anys abans, el 1962, i Toni Sala tot just el 1969. Cal parlar, doncs, d'una generació d'autors joves que tenen la voluntat o necessitat d'explicar el món d'una altra manera i de donar forma a la seva veu literària a través de models de paisatge i imaginaris nous; és aquesta força nova la que torna a prendre el paisatge.

A mesura que vaig anar llegint i descobrint l'amplitud d'aquest tema narratiu i de recerca, vaig limitar l'àrea geogràfica al Principat, és a dir, a la Catalunya estricta, i vaig deixar fora de l'anàlisi, per necessitats de coherència, d'avenç i limitacions pròpies, els paisatges de València, les Illes Balears i la Catalunya Nord. A la Franja d'Aragó hi faria una incursió, i una excepció, amb *La pell de la frontera*, ja que aquesta obra se situa precisament en el joc de paisatges per sobre de la frontera catalanoaragonesa i toca tant Lleida com els Monegres.

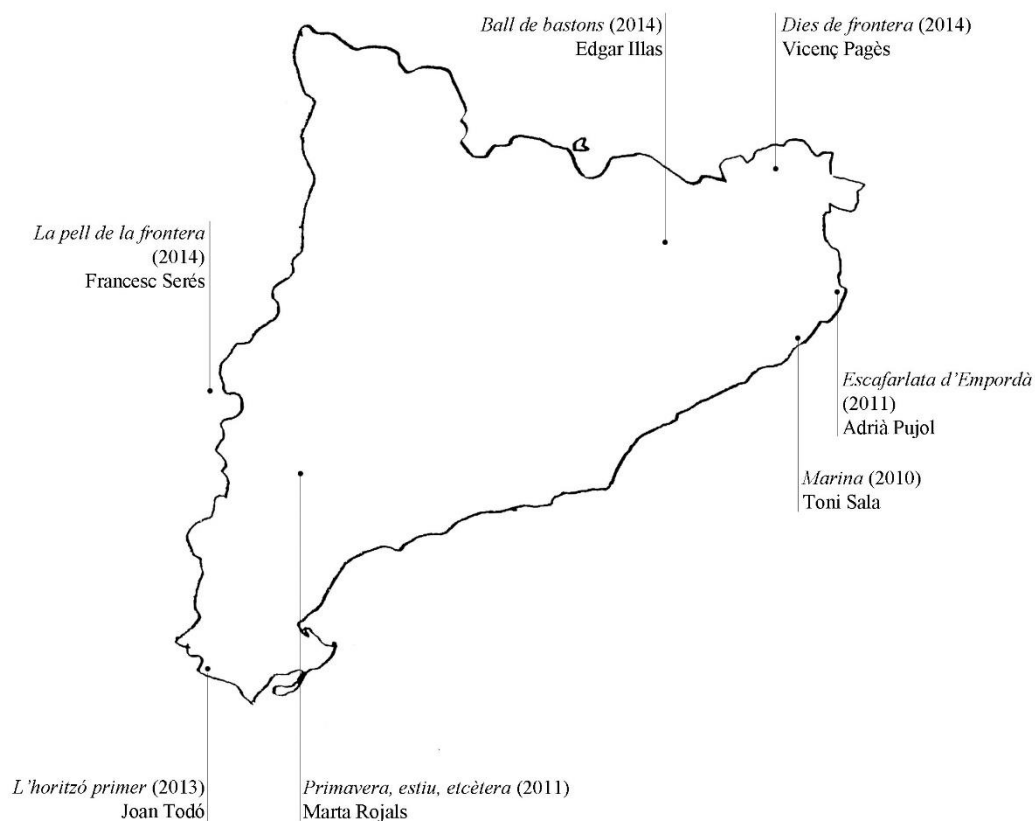
Els paisatges de la ruralitat narrats al corpus, a més, no són en cap cas simples emplaçaments o decorats per a l'acció, sinó que en tots set casos el paisatge és un centre actiu en l'obra i un motor de creació de contingut i forma literària. És a dir, els diversos

---

<sup>3</sup> Al número 3 de la revista *Mirmanda*, titulat *Pensar l'(a)frontera / Penser l'(a)frontière* (2008), l'historiador Enric Pujol escriu un article, «El cas català com a paradigma», en què assenyala Catalunya i els Països Catalans com un cas privilegiat i paradigmàtic per pensar conceptes com nació, Estat o frontera. De fet, tal com el mateix autor explica, aquesta associació entre Catalunya i la idea de frontera es pren de l'historiador Pierre Vilar, que deia que «si hi ha un cas històric excepcionalment instructiu sobre el “fet frontera”, és el cas de Catalunya o més ben dit, el cas dels Països Catalans» (Pujol, 2006: 26). A més, Enric Bou cita les anàlisis de diversos historiadors per explicar el fet que Espanya i la Península Ibèrica s'hagin considerat sovint com una entitat separada dins els límits d'Europa, conduint a interpretacions diverses. Escriu: «els estudiosos han utilitzat termes com “alternativa”, “marginal” i “perifèrica”, alguns en el context d'Europa, altres en el marc de la globalització i el colonialisme, per retratar l'experiència ibèrica» (Bou, 2013: 63); però afegeix també que aquest endarreriment i allunyament dels centres d'Europa ha propiciat darrerament altres lectures. Així, «problemes com la multiplicitat i la diferència cultural es revaloren com una cosa positiva i com una font potencial d'inspiració que pot servir per a la reformulació dels relats complexos postcolonials, sense resoldre» (64).

paisatges tenen rellevància argumental i poden llegir-se clarament com tema central en l'obra estudiada. A banda de les anàlisis que seguiran, els títols en són una bona primera mostra: la majoria d'obres van encapçalades i, doncs, presentades, per un títol que fa referència al paisatge o a la manera com aquest és experimentat per al protagonista. Igualment, penso que la qualitat física dels paisatges i la impressió del moviment i la pèrdua dels protagonistes en aquest té efectes sobre la forma del text, que en la majoria dels casos resulta híbrid i fragmentari. Aniré mostrant la centralitat del paisatge en les obres del corpus i el gruix de la seva representació al llarg d'aquesta recerca.

A més, el conjunt de les set obres mostra un repartiment bastant equilibrat –fins i tot, intencionat, en els termes que de seguida exposaré– sobre el territori català. Tal com es pot veure al mapa, *Ball de bastons* se situa en el paisatge de Sant Privat i la Vall d'en Bas, a la Garrotxa; *Dies de frontera* se situa sobretot a Figueres i a la frontera catalana amb França a la zona de la Jonquera i Portbou; *Escafarlata d'Empordà* se centra en el Baix Empordà, al voltant de Begur i, doncs, amb el mític Empordanet de fons; *Marina* narra el paisatge de Sant Feliu de Guíxols i d'aquest tram del litoral de la Costa Brava;



*La pell de la frontera* es fixa en el paisatge de la frontera catalanoaragonesa, entre Saidí, Fraga, els Monegres i els pobles del Segrià i el camp de Lleida; *Primavera, estiu, etcètera* creix en un poble sense nom de la comarca de la Ribera d'Ebre i, finalment, *L'horitzó primer* narra la Sénia, al Montsià, un municipi a la ratlla entre València i Catalunya, amb el massís dels Ports ben a prop.

Aquest repartiment em sembla representatiu i productiu en aquesta anàlisi del nou ruralisme –un concepte que aniré desgranant i que entenc com una nova forma de pensament per als paisatges de la ruralitat contemporània (Resina, 2012). Tot i que les narracions es podrien agrupar i entendre com a textos del nord i del sud del territori català i així, de fet, com a mostres del paisatge de la Catalunya Vella i la Catalunya Nova, respectivament, proposo parlar-ne en conjunt, en un tot divers. En la nostra tradició i en la construcció d'un cànon paisatgístic i social, la Catalunya Vella ha tingut molt de pes, mentre que la Catalunya Nova ha tingut molt poca representació en la mirada literària i cultural del país. Així, es podria pensar que les narracions del nord segueixen patrons vells i que les del sud en proposen de nous. Però totes aquestes narracions del paisatge rural se'l miren per dir-lo de nou, és a dir, creen un nou ruralisme que no es limita ni al discurs establert ni als punts territorials establerts. A més, també es cal afegir que el repartiment entre els vells paisatges i els nous no obeeix un patró tan precís com el de nord i sud. Així, en l'àmbit de la Catalunya Vella també hi apareixen paisatges poc o gens literaturitzats, com el dels polígons i vorals de la Jonquera, que es narra a *Dies de frontera* i que no havia tingut mai representació literària; i a les terres de la Catalunya Nova hi ressonen traces d'alguns relats anteriors. A *La pell*, per exemple, Serés explica com la lectura de Jesús Moncada va ser una influència primordial per a ell, escriu: «En aquell llaüt que sirgava Moncada, hi venien Pla, Sagarra, Rodoreda i Sales... Va ser com si de l'est arribessin no tan sols textos, sinó el full on es veu el calc i el calc mateix, una nova manera de mirar tot el que m'envoltava» (211); i Marta Rojals, a la seva entrevista, cita i reivindica també l'autor de Mequinensa: «Els primers [llibres] que m'he sentit prou a prop com per dir que podien ser referents, sense ser-ne conscient, són els de Jesús Moncada. Veient les paraules de Moncada vaig saber que el català que tinc al cap també es podia escriure» (XXXI). Tot i les divisions, doncs, es veuen ja transparències i encavalcaments en els límits, unes textures que regnaran en tota aquesta recerca. Passa el mateix, els límits esdevenen de la mateixa qualitat, si s'agrupen els paisatges per tipologies geogràfiques, tal com faré més endavant: algunes obres se situen més aviat en

el camp o en la natura, més al mar o a la frontera, però totes són híbrides físicament i estructuralment.

Així, tot i que el corpus pot mostrar dues tendències diverses –la de llibres que narren paisatges molt poc o gens literaturitzats, i la de paisatges ja escrits que ara es narren de nou– el repartiment territorial del corpus no confronta estrictament nord i sud, Vella i Nova, sinó que proposa una mirada a la perifèria, a la frontera, a la marginalitat, a la ruralitat oblidada o ofegada sota idealitzacions i saturacions del centre. Em sembla interessant, doncs, veure com es comporta aquest conjunt de narracions i, si s'escau, sospesar-ne especificitats i sortides.

En el curs de les primeres lectures del corpus, van anar apareixent altres punts en comú que confirmaven la coherència del conjunt així com el seu interès d'anàlisi. Sobretot, primer d'una manera casual i després de forma buscada, va formar-se un esquema comú que esdevindria estructural per aquesta recerca: el moviment de tornada del protagonista o narrador. En totes les obres del corpus hi ha una figura principal que torna al seu paisatge d'origen després d'haver-se'n separat i havent-se format o desenvolupat lluny de casa, en un centre urbà que sovint és explícitament identificable a la ciutat de Barcelona. Aquest desplaçament i el moment de la tornada marquen la mirada del protagonista i narrador. El moviment geogràfic és un primer sentit del verb que encapçala totes aquestes pàgines i que s'anirà omplint de capes i matisos. Tornar.

Igualment, des de ben al començament, es va fer clara la coincidència gairebé perfecta que hi ha, també en tots set llibres, entre el paisatge natal de l'autor i el lloc que es narra al seu llibre. La Garrotxa és el paisatge d'Illas i del seu protagonista, en Patrick, tot i que el primer va néixer concretament a Olot i el segon té els orígens familiars a Sant Privat d'en Bas. Figueres és la ciutat de naixement de Vicenç Pagès i de la Teresa i en Pau, els seus personatges, que també es mouen per altres punts de l'Alt Empordà. Adrià Pujol és del Baix Empordà, de Begur, com el seu narrador, que porta el mateix nom. Marta Rojals és nascuda a la Palma d'Ebre, a la Ribera d'Ebre, la mateixa comarca on torna l'Èlia a *Primavera*. El Francesc Serés autor i el seu narrador comparteixen Saidí; el Toni Sala autor i el seu narrador comparteixen Sant Feliu, i autor i narrador de *L'horitzó primer* comparteixen la Sénia. Per tant, ens trobem en un moviment de tornada cap al paisatge propi que té múltiples nivells, en el text i en la realitat extratextual. La interrogació i recerca del lloc es pot pensar en profunditat. Tot i que en aquesta recerca em centro en l'anàlisi interna al text, tindrè en compte aquestes rèpliques a diversos

nivells per a l'observació de les veus narratives o del gènere narratiu, i les remarco per assenyalar un cop més que tant en el camp textual, com literari, social i acadèmic, ens trobem davant d'un gir de la mirada cap al lloc rural. Tornar.

### 1.1. SÍNTESI DE LES OBRES

En aquest punt, em sembla necessari presentar mínimament l'argument de les set peces del corpus. Evidentment, recomano vivament la lectura de totes i cada una de les obres, però proposo una petita nota dels autors i una síntesi de cada text per tal de poder manejar-los lliurement a partir d'aquí i fer operatives les anàlisis que vindran.

Toni Sala (Sant Feliu de Guíxols, 1969), filòleg i escriptor, mostra, al llarg de la seva obra, un gran interès pel paisatge i per la tradició literària que l'ha escrit. En entorns tant narrats com els de la seva Costa Brava natal, o en nous entorns suburbials de la costa i de la perifèria urbana, Sala narra el paisatge i les tensions i pulsions humanes que hi habiten. Així, d'entre els seus títols, poden destacar-se *Pere Marín* (1998), *Rodalies* (2004), novel·la guardonada amb el Premi Sant Joan i el amb Premi Nacional de Literatura o *Els nois* (2014) i, igualment, *Marina* (Edicions 62, 2010), la novel·la que forma part del corpus. En aquesta obra, amb un títol de clares referències ruyrianes i pictòriques, es narra la història d'un home de mitjana edat, en Toni, que treballa com a professor de llengua i literatura però que ara passa un moment de depressió, de crisi vital, i torna uns dies al poble on va néixer, Sant Feliu de Guíxols. Allà retroba un amor adolescent, l'Imma Carenar, i coneix una jove alemanya, monitora de temporada en una hípica, la Gabri, amb qui viu una història de flirteig i erotisme. S'estableix un paral·lelisme entre les dues figures femenines i s'estableix també una trama d'intriga i perills a partir d'un altre personatge, l'Oriol, exmarit de l'Imma Carenar. Arribarem a llegir una mena d'emboscada, una persecució i trets. Perill i risc. La Gabri viu en aquests dies com un despertar a la maduresa i en Toni, en aquesta tornada, desperta a la vida un altre cop. Així, amb algun apunt més que reservo per a la lectura de qui ho desitgi, la novel·la i la tornada poden acabar. Al llarg de totes les pàgines, es construeix un important joc de forces entre la joventut i la maduresa, el desig i la depressió, la llibertat i la tensió o la por, la bellesa i el dolor, la vida o la mort. Són temes recurrents en altres obres de Toni Sala que troben la seva forma, aquest cop, en els barrancs de la Costa Brava, en cales bellíssimes, en urbanitzacions buides i en hotels abandonats. Lluny d'idealitzacions i de

mites costumistes, amb una llengua preciosista i sensitiva, a *Marina* hi trobem el gruix de tota una tradició de narradors de paisatge i una llum pròpia.

Adrià Pujol Cruells (Begur, 1974) és antropòleg i escriptor i també ha impulsat projectes com l'Observatori de la Vida Quotidiana o l'Escola Bloom de literatura. Entre els seus títols, poden destacar-se *Picadura de Barcelona* (2014), *Guia sentimental de l'Empordanet* (2016), *La carpeta és blava* (2017) o la traducció de *L'Eclipsi* de Georges Perec (2017). *Escafarlata d'Empordà* (Edicions Sidillà, 2011), el llibre que es troba al corpus, és una mena de llibre de memòries íntimes de l'Empordà. Més enllà de la visió clàssica del mite empordanès, el narrador parla d'una experiència personal del paisatge, amb el nen i jove que hi va viure i amb els retorns que hi fa ara, adult, sol o en família. Anant i venint des de Barcelona i des de la memòria personal i col·lectiva, congrega els papers d'un desterrat voluntari i voluntariós (Pujol, 2011: 11). El llibre, com molts altres de l'autor, combina una veu pròpia amb una mirada etnogràfica cap al paisatge, un gran coneixement de la tradició literària i molt d'interès per la llengua i el joc lingüístic. Està format per nombrosíssims textos breus, autònoms i de tipologia textual diversa (poesia, llistats, cal·ligrames, aforismes a més de narració, descripció i notes assagístiques) i tots, entrelaçats per la veu narrativa i el fons temàtic, s'entrellacen en un tot, talment com un cigar es cargola i es forma amb els fils de tabac –o l'escafarlata. El resultat és una imatge viscuda, respirada, aguda, fina i profunda de l'Empordà.

Marta Rojals (La Palma d'Ebre, 1975), arquitecta de formació, col·labora habitualment a *Vilaweb* i al diari *Ara* i ha publicat *L'altra* (2014) i *No ens calia estudiar tant* (2015), a més de la seva primera novel·la, *Primavera, estiu, etcètera* (La Magrana, 2011). L'obra, que va ser tot un èxit editorial, aclamat tant per la crítica com pels lectors, narra la història de l'Èlia, una jove de trenta-cinc anys, que acaba de separar-se i que no té feina al despatx d'arquitectura de Barcelona on treballa. Amb aquest panorama de crisi, i en una narració en primera persona, la noia explica una tornada al seu poble, a la Ribera d'Ebre. Primerament, hi va per Tots Sants, per ser amb la família el dia que recorden la mare morta fa tants anys; després, hi torna a l'hivern i hi pensa un més o menys llarg etcètera. En les dues estades al poble, recupera amors de joventut i troba respostes familiars que no havia vist ni imaginat mai abans. També nota com la necessitat imperiosa de marxar que sentia quan vivia al poble, s'ha convertit ara en un impuls de tornar-hi i d'explicar-se a ella mateixa i al seu món una altra vegada. Ara sap que, havent anat només a Barcelona, també pot ser una emigrant, i que els camps d'oliveres poden tenir la forma

no només de l'obligació del treball feixuc i la fred de quan, petita, anava a collir olives amb el pare, sinó també d'una mena de refugi antic. Un refugi potser perdut, potser recuperat, perquè la novel·la de Rojals és, penso, una novel·la d'arrelament i també de trencament, on la protagonista s'apropa a casa i en marxa, segurament, per últim cop. *Primavera* parla de l'amor i el desig, de la infantesa, la joventut i la maduresa, de la família i dels secrets i, és clar, del lloc al món de cadascú, del camp, de la casa i dels silencis. Tot, narrat amb una llengua vivíssima, amb gran sensibilitat i criteri lingüístic, fent que, més que llegir, escoltem i palpem les veus i el lloc.

Edgar Illas (Olot, 1975) és llicenciat en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada, doctor en Estudis Romànics i professor d'Estudis Catalans a la Universitat d'Indiana. Ha publicat diversos articles i assajos sobre el lloc en la globalització i sobre les representacions literàries del paisatge en la contemporaneïtat, entre els quals destaca *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City* (2012). *Ball de bastons* (Galerada, 2014) és una de les seves obres de ficció. El llibre explica en primera persona la història d'en Patrick, un jove americà que torna a Sant Privat d'en Bas, el poble de la mare i dels avis. Allà hi ha el mas familiar on ell mateix passava els estius, de petit; ara que els avis han mort, però, els pares se'l volen vendre. En Patrick decideix traslladar-s'hi durant un any, abans de la venda. Finalment, s'hi està només uns mesos, de gener a setembre; una empresa americana ha comprat el mas per reformar-lo i ampliar la seva «cadena de cases rurals a tot Europa» (115). A Sant Privat, durant aquest temps, en Patrick fa classes d'anglès a la Maria, la dona d'en Ramon, el carnisser del poble, i es converteix en l'amant de la primera i en l'amic del segon. A més, mentrestant, també passeja i pensa en el lloc on ha tornat: situant-se just als anys anteriors a la construcció del túnel de Bracons, «concretament al 2003» (Illas, 2015), es planteja com s'explica aquell paisatge i com s'hi habita. Així, la novel·la combina fragments estrictament narratius, d'acció o de descripció, amb d'altres –encaixats en cursiva enmig del text– de teoria, reflexió o assaig.

Vicenç Pagès Jordà (Figueres, 1963), escriptor, crític literari i professor, ha escrit conte, assaig, literatura juvenil, novel·la entre les quals es poden destacar *El món d'Horaci* (1995, 2016), *La felicitat no és completa* (2003, 2015), *Els jugadors de whist* (2009) o la recent *Robinson* (2017). Entre molts altres reconeixements, la seva obra ha rebut el premi Sant Joan 2003 i el premi Nacional de Cultura 2014. *Dies de frontera* (Proa, 2014), l'obra que forma part del corpus, reconeguda també amb el premi Sant Jordi 2013, se situa bàsicament a Figueres, a la Jonquera i a la zona fronterera entre Catalunya i

França i en un present proper i precís: «Som el 27 de juliol de 2013» (5), divendres, un any després del gran incendi que va assolir aquell territori el juliol del 2012. A més, la narració salta al passat, a Girona, al tren, a viatges per Europa i a altres punts espaciotemporals que ens permeten llegir la història d'en Pau i la Teresa, una parella que passa la trentena i que, després d'anys de relació i convivència, tenen un crisi. La relliscada d'ell porta el trencament i els dubtes de tots dos. En Pau es passeja vegetatiu per Figueres i la Teresa viu una aventura eròtica de cap de setmana amb en Cosme, un jove colombià que coneix al tren. Serà sobretot a ella a qui seguiré en aquesta recerca. El divendres en què comença la narració, la Teresa va de la feina cap a casa, coneix en Cosme al regional i junts arriben a Portbou. Des d'allà, aniran a la Jonquera, als Límits, al castell de Bellaguarda, a botigues i magatzems de la zona fins que, arribat el diumenge, la Teresa torna a casa, caminant pel voral de la nacional en un recorregut de descompressió des d'un altre món a casa i per un paisatge que ni l'acull ni li dona gaires respostes. Al llarg dels nombrosíssims i curtíssims capítols que componen la novel·la, amb una veu narrativa sàvia i múrria, la frontera es converteix en un espai físic, mental i vital. I després de la tornada, després de la frontera, tot canvia i tot continua, res i tot.

Francesc Serés (Saidí, 1972) és llicenciat en Belles Arts i en Antropologia, i va debutar en el món literari amb la publicació de *Els ventres de la terra* (2000), una novel·la a la qual seguirien *L'arbre sense tronc* (2001) i *Una llengua de plom* (2002). Totes tres van acabar conformant la trilogia *De fems i de marbres* (2003). Des d'aquestes primeres narracions, i en d'altres de posteriors com *La força de la gravetat* (2005) o *La matèria primera* (2007), el paisatge és per a Serés un tema crucial, al qual s'hi entrelliguen inevitablement la quotidianitat i el treball, el temps, la memòria i la llengua. A *La pell de la frontera* (Quaderns Crema, 2014), una obra que va merèixer el Premi de la Crítica Serra d'Or de Narrativa 2015, aquest interès i desplegament temàtic continua. El narrador, Francesc, recorre el seu paisatge d'origen, un territori a cavall entre l'Aragó i Catalunya, que té Saidí al centre i que abraça des dels camps de fruita de Lleida fins a Fraga i els Monegres. Al llarg de l'obra, que es pot definir com un conjunt de documentals literaris o reportatges autobiogràfics i d'investigació, s'hi apleguen catorze textos datats entre el 2003 i el 2013 que, si bé tenen autonomia narrativa, es llegeixen com a capítols o capes en el relat d'una frontera complexa i profunda. S'hi explica la situació de centenars de migrants que cada any arriben a la zona, procedents de diversos països africans o de l'est d'Europa, i després de voltar per Espanya i Catalunya. Allà, proven de treballar a la fruita



i viure. Dormen en plàstics entre les regues, en barraques d'hort que cauen, en magatzems, en pobles que els recullen com poden. El narrador troba la figura de l'altre, doncs, dins l'espai de casa mateix; el món entra al lloc rural i la narració l'assenyala i el posa al centre del relat. El relat d'aquest petit univers esdevé també el relat crític i complex, valent i dur, del món actual, amb tota la seva poesia i tendresa, memòria, dolor i crueltat. L'altre, encara, continua en els veïns de tota la vida que, des de l'anonimat, la sequedat i l'oblit d'aquesta terra, aquí agafen veu i fan una història, minúscula, plena i veritable. I també continua, l'altre, fins i tot, en la pluralitat i moviment d'un mateix. El narrador, que torna i camina i busca dins de casa, es pregunta per la forma i el sentit del seu propi *jo*, també, a *La pell*. «Jo era jo, en aquell moment, però jo ja no hi era. Seria més idiota del que sóc si pensés que jo no sóc en Majeed» (161); «Encara no sé on puc encaixar res, no sé on puc encaixar» (191). A la frontera, el *jo* i el món es barregen en capes de pells que suen, es freguen i s'abracen.

Joan Todó (La Sénia, 1977), filòleg de formació, ha publicat diversos llibres de poesia, com ara *Los fòssils (al ras)* (2007) o *El fàstic que us cega* (2012), i també de narrativa: *A butxacades* (2011), *Lladres* (2016) o *Guia sentimental del Delta de l'Ebre* (2018). *L'horitzó primer* (L'Avenç, 2013) és el resultat d'un seguit de narracions encarregades per *L'Avenç* que inicialment van sortir publicades a la revista, mensualment durant un any. Després, amb reformulacions, van donar lloc al llibre que apareix al corpus. La figura principal de *L'horitzó* té, de fet, dues entitats diferenciades: el narrador, el *jo* o l'Escrivent, tal com es diu al llibre, i el personatge principal, el *tu* o el Protagonista (Todó, 2013: 9). El primer parla al segon, en una narració que l'explica a ell i al poble on ara torna, la Sénia, després d'anys de viure a Barcelona. Aquest desdoblament narratiu, que permet jugar amb la veu en segona persona, en un aprofundiment cap a la primera persona del singular o en una primera persona del plural que els abraça tots dos, és essencial per l'obra i ja marca un tall que és i no és i que continuarà present en tots els elements del paisatge i del text. Cansat de la precarietat laboral i de feines que no tenen res a veure amb els estudis literaris que va acabar fa anys, ara el Protagonista es troba en un buit, en un impàs cap a no sap on. Així, amb una consciència clara d'aquest moment de crisi i amb certes ganes d'escriure i reconduir la pròpia vida, torna al poble. És estiu, té l'encàrrec de fer el pregó de la festa major i, a partir d'aquí, el text s'anirà desplegant endavant i endarrere en dubtes i futurs possibles, en reflexions i impressions intenses i en records del passat. Igualment, encara, apareixen a la narració les veus i cossos

semipresents de personatges del passat; potser morts, potser espectres, potser al·lucinacions que prenen forma només davant del protagonista i que sembla que vegin totes les cares i persones que aquest integra. Llegim les inquietuds del protagonista i les sornes del protagonista, aprenem el nom i les gestes de personatges antics, coneixem el tedi i sentim paisatges d'aquest poble sobre la ratlla entre Catalunya i València. Així, a partir de la narració de la quotidianitat i de la localitat, amb una mirada poètica i aguda, es va bastint la «gran novel·la de la Sénia» (Sucunza, 2013). El temps, com el narrador, es desdobra i així mateix el paisatge i la realitat mateixa, que resulta ser de terra però també de memòria, identificable o no, aquí i a molts llocs alhora, ferma i res, horitzó.

## 1.2. ALS VOLTANTS

Així, doncs, aquestes són les set narracions del corpus d'aquesta recerca. Totes, diverses, tenen prou punts de contacte per poder formar un conjunt coherent d'anàlisi i parlar d'una nova mirada en la representació del paisatge. Els llibres del corpus, però, no en són les úniques mostres.

Sense sortir del mateix grup d'autors, ja seria possible de detectar altres obres que se centren en la representació del paisatge de la ruralitat contemporània, algunes les he anat esmentant en les presentacions anteriors. Els casos d'Adrià Pujol, Toni Sala i Francesc Serés sobresurten per volum d'exemples. Per al primer, a banda d'*Escafarlata*, també es poden assenyalar *Picadura de Barcelona* (2014), *Guia sentimental de l'Empordanet* (2016), *La carpeta és blava* (2017) o *Els barcelonins* (2018), que miren i pensen també el paisatge i les relacions que hi establim. Igualment, l'obra de Toni Sala se centra en el paisatge i el descriu amb una gran riquesa també a *Rodalies* (2004) o a *Els nois* (2014). Francesc Serés el narra de manera molt intensa i lírica a la trilogia *De fems i de marbres* (2003), i també a *La força de la gravetat* (2006) o a *La matèria primera* (2007). A més, d'Edgar Illas també val la pena tenir en compte el volum de contes *Treure's la feina de sobre* (2018), que narra el paisatge humà i actual d'Olot, i sobretot el darrer conte que hi apareix, «Literatura catalana global». De Vicenç Pagès, tal com he dit, també se'n pot assenyalar *Els jugadors de whist* (2009), enclavada a Figueres i em sembla remarcable, des del punt de vista del pensament del lloc, que *Robinson* (2017) es construeixi a partir d'un personatge que ocupa un espai tan proper com la casa dels veïns, en un desplaçament espiral que emula els més grans viatges. Així, només amb els autors

del corpus, les narracions que representen el paisatge no-urbà de la Catalunya actual ja són molt nombroses.

A més, també es poden citar altres narracions actuals amb la mateixa tendència, o en una cadència molt propera. Sense intenció ni possibilitat de ser exhaustiva, puc afegir-hi títols que narren retorns a l'illa de Mallorca, tals com *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes* (2013) de Lluïa Ramis i *Les possessions* (2018), de la mateixa autora –i, anant una generació més enrere, es podria mencionar *Sicília sense morts* (2015), de Guillem Frontera que relata les formes que la corrupció i la destrucció adopten al paisatge de la mateixa illa. També s'hi poden afegir dues altres guies que se sumen a les de Pujol i Todó, la *Guia sentimental de Perpinyà* (2015), de Joan-Daniel Bezsonoff, o la *Guia sentimental de l'Alguer* (2016), de Joan-Elies Adell. I encara són escaients títols com *La terra retirada* (1994, 2009) o *La palmera de blat* (1995, 2010), de Mercè Ibarz; *Desfent el nus del mocador* (2008), de Ramon Erra; *Una màquina d'espavilar ocells de nit* (2008), de Jordi Lara; *Els castellans* (2011), de Jordi Puntí; *Marges* (2013), de Roger Vilà; *Joyce i les gallines* (2016), d'Anna Ballbona; *Afores* (2017), de Ramon Mas; o *Els dies* (2018), d'Irene Solà, entre altres.

Enmig de tots aquests títols, s'han anat establint els criteris que emmarquen el corpus i que he mencionat més amunt. He prioritzat els textos en els quals em semblava que el paisatge hi ocupava un paper més rellevant o era objecte d'una mirada més directa. Quan ha calgut triar entre opcions igualment vàlides, s'ha tingut en compte la impressió personal de la lectura i, en altres ocasions, tenint en compte que aquesta recerca s'inicia formalment el març del 2015, han estat limitadors els anys de publicació.

Darrerament, algunes altres veus lectores i crítiques han assenyalat també l'existència d'un interès renovat cap al paisatge no-urbà i el territori en la narrativa catalana contemporània. En un article del maig del 2017, Abel Cutillas, escriptor i crític literari, assenyala «alguna concentración de ideas y de intenciones» que ha fet que, coincidissin «en la palestra literaria unos cuantos libros de treintañeros catalanes con un mínimo denominador común: el territorio, es decir, la no Barcelona» (Cutillas, 2017). A mesura que el text avança, hi trobem com a exemples molts dels autors del corpus d'aquesta tesi (Marta Rojals, Joan Todó, Francesc Serés, Toni Sala i Adrià Pujol) i encara d'altres que treballen, almenys en alguna de les seves obres, en una línia molt similar: Joan-Lluís Lluís amb *El dia de l'ós* (2004) o Joanjo Garcia amb *El temps és mentida* (2016). Igualment, en un article del 2015, Edgar Illas –un dels autors del corpus, doncs–

remarca la consciència del paisatge com un tema literari actual i compartit per ell i per diversos narradors catalans: «La pregunta sobre el lloc rural contemporani ja se la fan molts autors: penso en Ramon Erra, Antoni Pladevall, Marta Rojals, Francesc Serés, Joan Todó, entre molts d'altres» (Illas, 2015).

No voldria acabar aquest repàs expansiu –que no exhaustiu– cap a altres mirades al paisatge sense fer atenció a algunes representacions fetes des d'altres disciplines artístiques que em semblen especialment properes a l'interès d'aquesta recerca i al corpus. És el cas, per exemple, de pel·lícules com *Dies d'agost* (2006) o *Petit indi* (2009), de Marc Recha, o *La plaga* (2013), de Neus Ballús, que narren respectivament viatges iniciàtics a l'interior de Catalunya, la pèrdua de la innocència lligada a la destrucció del paisatge de la perifèria barcelonina i la crisi econòmica i social en un fris de personatges, moviments i silencis entre paisatges també perifèrics. Fins i tot es podria esmentar aquí *Honor de cavalleria* (2006), el Quixot d'Albert Serra. També es mou en un àmbit molt semblant el llibre *Microcatalunya* (2016), de Marc Serena i Edu Bayer, que proposa un viatge narrat i fotografiat, amb tota la seva complexitat, pels pobles més petits del territori català. I és indiscutible la riquesa de la mirada paisatgística de l'obra de Perejaume. Des de l'inici de la seva carrera, aquest artista polifacètic ha entès la natura i la relació que els humans hi establím com el seu tema de treball central. Al pròleg d'un dels assajos poètics de Perejaume, *Oïsmè* (1998), Josep Palau i Fabre escriu:

No crec que cap escriptor nostre hagi combregat amb la natura com ho fa Perejaume. He dit combregat, fer-ne acte sacramental. Verdguer la duia dins des de la seva infantesa. Sagarra la va assimilar sensorialment. Perejaume l'ha retrobada en ell i tracta de fer-la viure sobre el paper com si el paper fos la natura. Però potser això s'esdevé després d'haver experimentat la seva pèrdua i no haver-s'hi resignat. (Perejaume, 1998: 11)

L'àmplia i intensa obra d'aquest artista, del qual al mateix pròleg encara se'n ressalta la capacitat de mesclar recerca estètica i compromís social, s'enclava en la terra i busca camins per fer-la present. És matèrica i reflexiva, pesa i vola. Poden destacar-se, per exemple, accions artístiques com les que el van portar a sortir de Madrid, caminant, amb tres dibuixos de peus a la motxilla; l'experiència, la va recollir en l'assaig *Tres dibuixos de Madrid* (2008) i s'hi pensa aquest contacte del caminar en l'actualitat, així com les seves impossibilitats en la perifèria d'una ciutat com Madrid. En altres assajos, com *L'obra i la por* (2007), l'artista continua centrant-se en el paisatge i en la natura en un moviment que sempre és de creació i de sacrament o veneració alhora, d'acostament i de crítica; a *Paraules locals* (2015) l'autor pensa, toca, el camp, el lloc i la paraula

concreta amb un sentit de la materialitat o plasticitat i la llengua presents en tota la seva trajectòria i profundament arrelats a la seva idea de paisatge. A *Obreda* (2003) o a *Pagèsiques* (2011), llibres, aquests, de poesia, Perejaume hi recull sensacions, sentits i formes de la terra; i a tots aquests títols s'hi afegeix la seva obra plàstica i les seves instal·lacions artístiques, centrades igualment en el món rural, la natura i la seva reflexió o representació, i mostrades per exemple en exposicions retrospectives com *Deixar de fer una exposició* (MACBA, 1999) i *Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova!* (La Pedrera, 2011).

Aquesta recerca se situa en una temàtica d'anàlisi nova i estrictament contemporània, en la sensació d'un moviment en el paisatge rural, en les seves formes i en les relacions que hi establim, i en l'evidència d'un interès compartit i ampli per representar-lo que he procurat cristal·litzar i concentrar en el corpus esmentat.

### **1.3. TORNAR**

Prenc, doncs, un corpus de set obres narratives escrites en català entre el 2010 i el 2014 que es fixen en diversos punts del paisatge de la ruralitat contemporània. Evidentment, es tracta d'un conjunt possible entre altres, però penso que la cohesió en la situació espaciotemporal i la centralitat de la mirada paisatgística, així com, sobretot, l'esquema argumental marcat pel retorn dels narradors o personatges principals al seu lloc inicial, el fan idoni i especialment significatiu per a l'anàlisi d'unes representacions del paisatge renovades.

La contemporaneïtat de la narrativa catalana planteja un moviment molt remarcable de revisió de les representacions del paisatge rural. Veurem la casa i el lloc primer un altre cop. Trepitjarem més terra. Com un lloc nou, un lloc que és molts i cap, divers i repetit, suport i exclusió, un, un altre i el mig. Entre i inquietud. Potser és en aquests paisatges de l'entre, igual com abans va ser en la urbs moderna o en les muntanyes, o en la voluntat de dominar-les, on ara es pot explicar una nova manera d'entendre l'individu i la comunitat. Una nova manera de mirar. Ara, amb aquestes narracions, la veu és a la línia, la frontera, el tall i l'entre. Hi són els ulls, tot el cos i tot. Potser ara els paisatges que ens expliquen són sobretot els polígons recremats, els magatzems buits, la perifèria i els plàstics, els camps secs, els boscos bruts, els pobles dormitori, els carrers callats, les comarques decorat i els llocs publicitat. I potser cal tornar-hi, mirar-los i dir-los.

## 2. TERMES

El concepte actual de paisatge és ampli i sovint ambigu. Fa referència a una entitat complexa. Són molts els elements que es mesclen –i que s’han de mesclar– en aquest concepte, però també hi ha línies que es poden definir. En parlar de paisatge es posen en joc coneixements provinents de disciplines tan dispars com la geografia i la pintura o la literatura, la història de l’art i la sociologia, l’antropologia o la filosofia. I a més, s’hi poden relacionar fàcilment altres idees com les de territori, lloc o espai. L’objectiu d’aquestes pàgines és, doncs, definir el que entenc com a paisatge en aquesta recerca i veure quins altres conceptes s’hi relacionen per, en primer lloc, comprendre aquest terme que miro i analitzo des de les obres del corpus i, com a conseqüència, saber què implica fer-ho, és a dir, veure quins elements posa en joc. Vull entendre què mirem i què pensem o representem quan estem davant d’aquest concepte. El terme que defineixo creen el límit del terreny en què em mouré i agrupen tot el que hi ha dins.

### 2.1. PARAULA

Com he dit en l’apartat metodològic d’aquesta recerca, em situo tant en l’àmbit de la literatura com en l’àmbit de la geografia cultural, humana i emocional que, pel seu enfocament (que veurem més avall), permeten i promouen l’acostament al paisatge a través de les representacions artístiques. Així, em sembla pertinent començar un recorregut d’aquest tipus per la representació i la idea de paisatge amb una mínima investigació dels orígens de la paraula, una forma lingüística que, evidentment, crearà contingut.

En català, la paraula *paisatge* es pren del francès (Coromines, 1990: 168). És a dir, no evoluciona directament del llatí sinó que s’incorpora a través del seu pas pel francès. L’arrel, en tots dos casos, és el mot llatí *pagus*, «el país rural, el camp, els camps» i en català també ha donat *pagès* i *país*, per exemple (Coromines, 1990: 168). En una lectura a l’etimologia d’aquesta paraula francesa es pot veure com el mot té el seu ús inicial en el camp de la pintura: «C’est un terme de peinture désignant la représentation d’un site généralement champêtre» (Rey, 1992: 1458). Serà en aquest sentit, artístic, que passarà al català a finals del segle XVI. Després, tant en una llengua com en l’altra, per metonímia,

designarà també el conjunt físic d'un territori, però el significat inicial prové de l'àmbit de la pintura i de la representació.

Això no ocorre d'aquesta manera en totes les llengües d'Europa. En aquestes, s'hi troben dues derivacions etimològiques diverses: per una banda, hi ha els casos del català, el francès, el castellà, l'italià o el portuguès que deriven del llatí, passant o no per una altra llengua intermèdia i, per l'altra banda, hi ha les llengües que segueixen l'arrel germànica, com l'anglès, l'alemany o el neerlandès. Tal com assenyala l'arquitecte i assagista Javier Maderuelo, aquestes dues tendències no denoten només una construcció lingüística diferent, sinó que «corresponden a dos modos distintos de entender, ver y representar el mundo» (Maderuelo, 2005: 24). La distinció es troba en el fet que, segons Maderuelo, en les llengües d'origen germànic, les paraules utilitzades per parlar del paisatge existien molt abans de l'època moderna però en sentits restringits a l'àmbit polític o de la propietat i l'administració del territori. Així, per exemple, el mot alemany *landschaft* «está documentado desde el siglo VIII, sin embargo, entonces y hasta el Renacimiento, este término significaba solamente “región” o “provincia”» (2005: 24). Quan es comenci a parlar de la representació pictòrica i de la percepció d'una extensió de territori per part d'un subjecte, en les llengües germàniques, es farà ampliant els significats d'aquestes paraules. De la realitat i l'ordenació, es passarà a la representació i la percepció.

Les llengües romàniques, en canvi, fan un procés gairebé invers. També s'utilitzaven uns mots determinats per parlar dels trossos de territori i de la seva ordenació o administració. En català, s'utilitzava *pago* (que es va extingir aviat i va derivar en pau, nom que es manté en alguns topònims) i sobretot *país* que, com diu Coromines, també és un mot d'origen francès que des dels volts del 1300 té el significat de regió, contrada o territori d'una nació (Coromines, 1990: 167). En els diccionaris d'ús general actuals encara s'hi recull aquesta definició. Però aquesta paraula catalana no feia pas cap referència a les pintures de paisatge, ni a les representacions o vistes d'un subjecte en relació al territori. S'esdevenia de la mateixa manera amb la paraula francesa equivalent, *pays*. En aquesta llengua, com abans en la italiana, o després en la catalana, no es va procedir per ampliació de significats, per obtenir el nou i modern sentit de paisatge, sinó que es va crear un mot nou i es va fer a partir de l'arrel llatina i del sufix *-age*, que, com el català *-atge*, té el sentit de «conjunt» (Enciclopèdia Catalana [EC], 1998; Franceschi, 1997: 103). El català, doncs, va prendre la paraula del francès per fer referència

estrictament, inicialment, a les representacions pictòriques, a les pintures d'un conjunt o part unitària de territori natural o rural. Va ser més endavant quan, tant en una llengua com en l'altra, es va estendre l'ús del mot des de la representació pictòrica concreta a la percepció, en termes generals, i a l'objecte o realitat geogràfica en si. Així doncs, en català, la paraula paisatge neix com a representació i gràcies a algú –ull sensible, pensament estètic, pintor, persona– que mira la natura i, així, crea el paisatge. Quan la terra era definida com allò que es pagava (verb que deriva, és clar, del mateix *pagus*, perquè de la terra sortien tots els primers rendiments, beneficis, pèrdues i intercanvis), és a dir, quan aquesta es definia per la necessitat, no hi havia paisatge. La paraula i la idea es van crear amb la possibilitat de contemplació i distància, amb la mirada i la representació.

A més, tal com s'ha pogut veure i tal com recalca Maderuelo, els primers paisatges eren exclusivament els d'espais naturals o campestres i responien a una idea estètica determinada, associada a termes com la gràcia, l'harmonia i fins i tot el refinament en les agrupacions plàcides d'arbres, les ondulacions suaus i el verd, «relegando el resto de los “escenarios” que carecen de estas cualidades a una condición no paisajista» (Maderuelo, 2005: 39). Actualment, més de quatre segles després de l'aparició de la paraula en la nostra llengua, la situació és ben diversa: la geografia ha definit i estès els sentits del paisatge també cap al paisatge sec, el paisatge urbà i el paisatge quotidià, com es veurà, i el terme s'utilitza en àmbits molt diversos, des de la filosofia i l'estètica, a l'urbanisme o l'arquitectura, passant per totes les arts, tenint molt en compte el component humà i cultural que ara s'hi reconeix. En un ús general, se'n parla fins i tot com a sinònim de *situació* o entramat de relacions (la situació política pot ser, també, el paisatge polític).

Els diccionaris catalans<sup>4</sup> prenen opcions diverses pel que fa a les definicions del mot. Per exemple, ni al de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC), ni al *Gran Diccionari de la llengua catalana (GDLC)* d'Enciclopèdia Catalana, ni al *Diccionari Català-Valencià-Balear (DCVB)* no es recull la darrera de les accepcions descrites, d'ús tant en la nostra llengua com en altres de properes, i, en dos dels tres casos, es lliga tant la pintura com la vista de paisatge exclusivament a la realitat natural. El *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'IEC (*DIEC*) diu, per exemple, «Aspecte, vista, d'un paratge natural» i «Pintura d'un

---

<sup>4</sup> Em fixo en tres diccionaris fonamentals: el diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, diccionari general i normatiu; el d'Enciclopèdia Catalana, general però no normatiu; i el *Diccionari Català-Valencià-Balear*, descriptiu i etimològic, que pot donar contrapunts lingüístics de valor.



paisatge, d'un indret natural» (IEC, 2007). El *GDLC* és l'únic dels tres que inclou el paisatge urbà en les definicions —«Pintura, dibuix, o gravat que representa un lloc natural o urbà» (EC, 1998). En la definició del paisatge com a mot que designa una realitat geogràfica concreta, la més completa de les quals és la del *DIEC*, sí que es menciona, en l'apartat del exemples, l'existència d'un paisatge industrial, però no pas el paisatge urbà, per exemple, ni tampoc es fa referència a la part perceptiva i emocional del paisatge que tendències geogràfiques des dels anys setanta estan assenyalant i teoritzant.

Per tant, els diccionaris catalans actuals mostren, en primer lloc, una certa reticència, potser pròpia de la tradició o dels àmbits propers a l'oficialitat, a admetre «innovacions» en els significats i el lèxic, potser també algunes dificultats en remarcar aspectes immaterials, emocionals i subjectius de les realitats, en segon lloc i, en tercer lloc, fins i tot, potser, entrebancs per reconèixer l'evidència d'uns paisatges contemporanis completament humanitzats i, molts, completament desnaturalitzats i degradats. Cal afegir que el diccionari de la Real Acadèmia Espanyola (RAE) proposa unes definicions similars i molt genèriques i que els diccionaris d'ús francesos difereixen una mica en aquest aspecte, proposant en alguns casos definicions més limitades al paisatge natural (*Le Petit Robert*) i en d'altres, en canvi, incloent clarament els paisatges transformats per l'home, urbans o industrials (*Dictionnaire Larousse*).<sup>5</sup>

## 2.2. GRUIX

La geografia, les ciències humanes i, en general, la cultura i el pensament de finals del segle XX i inicis del segle XXI s'han espacialitzat, és a dir, s'hi ha desenvolupat una reflexió centrada en l'espai i les seves manifestacions materials i immaterials (Puente, 2007: 563). És en aquest sentit que es parla de *spatial turn* (Soja, 1989) o gir espacial i, en paraules del geògraf català Joan Nogué, de retorn al lloc (Nogué, 2010a, 2016a) fent referència a un moviment o interès que afecta tant l'art, com les disciplines humanístiques com també la societat, l'individu i les sensibilitats i percepcions de tots dos. Fins i tot hi ha qui parla d'un gir de civilització, veient en aquesta nova mirada cap al paisatge noves

---

<sup>5</sup> Concretament, la RAE diu: «Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar. Espacio natural admirable por su aspecto artístico. Pintura o dibujo que representa un paisaje». Al Larousse s'hi pot llegir: «Peinture, gravure ou dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel, rural ou urbain». I a *Le Petit Robert*, hi diu: «Partie d'un pays que la nature présente à un observateur. Par ext. Paysage urbain», «Tableau représentant la nature et où les figures (humaines et animales) ou les constructions ne sont que des accessoires»

possibilitats de pensament (Berque, 2009; Collot, 2011; Resina i Viestenz, 2012). En definitiva, l'espai, el lloc i el paisatge, categories diverses que poden fondre's i combinar-se, es constitueixen avui com a elements d'enorme gruix, relleu i pes per a l'home i la comunitat. I també com a centres plens de contradiccions: «nuestra época es la del paisaje, la de los paisajistas, pero también la época de lo que un libro, que ha dejado huella, ha llamado *Muerte del paisaje*» (Berque, 2009: 23). Pensem el paisatge com mai abans, el reconeixem en una multiplicitat de direccions i significats, però, no obstant, ens trobem en una societat i època definides per la mobilitat, la pèrdua de lligams amb el lloc, la globalitat i la fluïdesa dels paisatges; per conflictes ecològics i per moviments de protecció i control de la natura; per al tractament del paisatge, fonamentalment, com a bé de consum i infraestructura, per la producció de paisatges fragmentaris, híbrids, homogeneïtzats i acceleradament canviants, o paisatges residu, paisatges oblidats, marginats; per la repetició i insistència d'imaginari mastegats, de llocs tòpics, de no-llocs, de paisatges superficials que sovint no sabem ni entendre, ni integrar, ni regenerar, ni molts menys enfrontar i rebutjar.

El gruix i la centralitat d'aquesta categoria de la realitat, de la percepció i del pensament van fer que el Consell d'Europa presentés l'any 2000 el Conveni Europeu del Paisatge; d'aquí extrec la definició de paisatge que es troba a la base del present treball, la qual aniré comentant i completant: «“Paisatge” designa una part del territori tal com la percep la població, el caràcter de la qual resulta de l'acció dels factors naturals i/o humans i de les relacions que s'estableixen entre ells» (Consell d'Europa, 2000). Així entén el paisatge la contemporaneïtat, i així l'entenc aquí. Part, percepció, caràcter, acció, natura, humana, relacions. El paisatge és tot això, un concepte de relleu enorme i de diverses implicacions. El pensador Augustin Berque hi ha definit tres nivells que denoten aquest gruix i serveixen per continuar ordenant-lo:

Aquí tenemos los tres niveles de la vida de un paisaje: el de la naturaleza (la geología, la evolución, los ciclos estacionarios...), el de la sociedad (la historia de los acontecimientos humanos) y el de una persona, la que contempla este paisaje presencialmente o a través de una representación: usted, yo. (Berque, 2009: 26)

Tant en la definició del Conveni com en la reflexió de Berque es recalca la multiplicitat de capes del paisatge, que ha de ser entès alhora com una realitat natural – física, matèrica–, social –històrica, cultural, ideològica– i personal –perceptiva, emotiva, sensorial i existencial. Per tant, escriure un paisatge serà donar forma a tots aquests nivells

inherents a la seva realitat, i llegir-lo, igual que mirar-lo i viure'l, serà entendre el seu relat, complex, ple, i tan antic com íntim, tan comú com divers, tan natural com amassat per mans, ulls, paraules i interessos. Les narracions que analitzo en aquesta recerca són un mirall de totes aquestes realitats i són també, penso, una projecció per a reflexions i potser canvis en tots els aspectes que el paisatge recull.

### 2.3. LÍMIT I ORIGEN

Convé desgranar i posar límits a tot aquest gruix, doncs. Hi ha una primera línia que podem definir i és la que posa en contacte i en separació la natura amb el paisatge. Un reflex inconscient porta habitualment i fàcilment a associar una idea amb l'altra, a pensar en el paisatge i, immediatament, veure la imatge d'unes muntanyes altes amb els pics nevats, o la d'uns camps verds, potser amb un ramat prop del riu i el pastor assegut a l'ombra d'uns arbres perfectes i brillants, amb un pont de fusta petit i un mas llunyà. De fet, potser veuríem, directament, la pintura de qualsevol d'aquestes escenes, emmarcada –i en donen fe els nostres diccionaris. Però la idea de paisatge no respon només a aquestes realitats naturals i rurals i no s'identifica només amb visions bucòliques i vistes superficials de *locus amoenus*. El paisatge es distingeix de la natura per dos motius: perquè n'és només una porció i perquè també és necessàriament cultural.

El sociòleg alemany Georg Simmel, en el seu assaig del 1912 traduït a l'espanyol amb el títol de *Filosofía del paisaje*, marca la distinció entre paisatge i natura partint del terme d'individualitat o fragment:

Ver como paisaje un trozo de tierra significa considerar como unidad lo que sólo es fragmento de «naturaleza», lo cual nos aleja completamente del concepto de «naturaleza». [...] Así procedería el acto espiritual mediante el cual el ser humano agrupa una serie de fenómenos y los eleva a la categoría de «paisaje»: sería una visión cerrada en sí misma y sentida como unidad autosuficiente, aunque entrelazada con un espacio y un movimiento infinitamente más extensos (Simmel, 2013: 8-9)

El paisatge és un fragment de natura vist i sentit com a unitat en ell mateix. És un fragment de la infinita i total natura. Seria erroni entendre'l com a sinònim de la natura en tota la seva extensió; és un fragment d'aquesta infinitat. És com si, davant dels pics nevats, del camp, de la costa o de qualsevol altre espai natural, un observador atent es parés i, allargant els braços i estirant el polze i l'índex de cada mà, ajuntant-los fent un rectangle, enquadrés una porció justa i precisa de natura amb tot el que allà hi trobi. En

aquest enquadrament, deixaria de situar-se enmig de la natura per fer sorgir un paisatge a través del límit i de la seva mirada o relació.

Ara bé: tot i ser-ne necessàriament només una part, el paisatge està format per la natura, que actua com a base, com a matèria primera i com a punt de fuga o infinit amb el qual l'individu i la cultura, finits i petits, s'encararan i tremolaran. Convé deixar clar des del principi que tot i la hipòtesi culturalista i humanística del paisatge que manejaré en aquestes pàgines, aquest no deixa d'incloure en ell mateix els elements naturals i la natura, com a necessitat bàsica i com a impressió matèrica; la realitat natural també s'inclou dins la perspectiva humanística i fenomenològica, i ho veurem amb més detall.

A més, he dit, el paisatge també és cultural. I això té dos sentits: en primer lloc, és cultural pel que fa a la seva formació i concepte, perquè el punt i marc que el defineix és el de la mirada humana, i per tant, un gest cultural, d'origen artístic i canviant amb els temps, pensaments i estètiques; en segon lloc, en el pla estrictament material, el paisatge és cultural en ell mateix perquè està format per una barreja d'elements naturals i també culturals, socials i humans. Pensem en els camps que hem imaginat més amunt, la visió també incloïa el pont, el mas, el camí i les parets de pedra, que són elements construïts per les persones, i el mateix passa, per extensió, amb els pobles, ciutats, camins de ronda o fins i tot amb les grans carreteres, els cables de llum, els polígons, les pistes d'esquí i els aeroports. Així, tant en la conceptualització com en la seva materialitat, el paisatge és una relació de l'individu i de la cultura humana amb l'entorn, la terra, la natura. És aquesta relació la que produeix els paisatges.

Reprenc ara el fet cultural de l'origen del paisatge. La imatge que he proposat fa un moment en què un observador atent emmarca un paisatge amb els seus dits, fent un rectangle, no és gens innocent ni gratuïta. Remet al gest que poden fer els pintors quan pensen i proven de visualitzar la seva obra i l'he fet aparèixer perquè, abans d'avançar en el comentari del que hem definit com a paisatge, vull recular a l'origen del concepte que es troba, precisament i tal com ja s'ha vist a través l'etimologia, en la pintura. Ho analitzen llargament, des de diverses perspectives i amb certes divergències, autors com Kenneth Clark (1971), Alain Roger (1997), Javier Maderuelo (2005), Rafael Argullol (2006) i Augustin Berque (2009); aquí, em limito a esquematitzar i apuntar els elements que em semblen destacables en el marc d'aquesta recerca.

En el món occidental, les civilitzacions grega i romana i també la Bíblia denoten un sentiment, un respecte o una fascinació cap a la natura. Les civilitzacions antigues, fins a les societats preindustrials, han mostrat una experiència del paisatge molt més harmoniosa que l'actual, una convivència estètica i ètica fluïda i equilibrada (Roger, 1997: 48-60; Berque, 2009: 20-21) i també ens han fet veure que la natura i l'entorn han dit coses i han parlat de nosaltres ja abans que nosaltres els poséssim nom i els teoritzéssim (Besse, 2010: 9). Però aquest entorn natural, entès com un tot en el qual l'home es relacionava submergit, en simbiosi, encara no era el paisatge contemporani. Aquest, en síntesi, necessita tres elements per néixer: laïcitat, autonomia i, sobretot, un subjecte.<sup>6</sup>

La laïcització i autonomia del paisatge es comencen a donar en la pintura del Renaixement, en algunes obres de la pintura italiana però sobretot en les escoles de Flandes i del nord: tal com diu el filòsof francès Alain Roger, «Quoi qu'il en soit, les grandes écoles du paysage sont septentrionales : flamande au XV<sup>e</sup>, néerlandaise au XVII<sup>e</sup>, anglaise au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup>, française, enfin, au XIX<sup>e</sup>, avec l'école de Barbizon, puis les impressionnistes» (1997: 65). Seguint encara Roger, en aquest procés de laïcització i adquisició d'autonomia hi ha un objecte determinant, la finestra:

l'événement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction –extraire le monde profane de la scène sacrée– est, en réalité, une addition : le *age* s'ajoutant au pays. (Roger, 1997 : 73)

Així, la laïcització es produeix quan, a partir del Renaixement, el paisatge comença tímidament a no ser un tema supeditat a cap interpretació religiosa ni mitològica (cosa que sí que passava en el món grec o en l'art medieval, per exemple). Paral·lelament, l'autonomia es comença a guanyar quan, en les escenes (religioses i centrals) a les quals el paisatge quedava restringit a un simple fons, hi apareix una finestra, amb un paisatge individualitzat i acabat en ell mateix. Aquestes finestres o parcel·les del quadre s'expandiran per acabar essent el tema únic de tantes teles posteriors. Aquí podem recuperar el que deia Simmel més amunt, sobre el pas de la natura al paisatge (o del *pays*, país o terra, en paraules Roger, al paisatge): en el naixement, hi ha la línia, el límit,

---

<sup>6</sup> Alguns teòrics del paisatge remarquen altres elements certament influents en aquest naixement (Berque, 2009) però, com ja he dit, aquí només selecciono el que em resulta més destacable per a l'anàlisi de la representació del paisatge en la narrativa catalana contemporània.

l'enquadrament, o la finestra. O el que és el mateix, la mirada definitòria de l'home. També l'etimologia de la paraula, formada, com he mostrat, per un sufix que recull i tanca un conjunt de natura, remet a aquesta visió. I fins i tot Josep Pla, en un fragment de El quadern gris comentat per Pere Ballart a *El contorn del poema*, un assaig que analitza precisament la importància del marc com a principi estètic en la poesia, assenyala aquesta impressió del límit:<sup>7</sup>

El cavallet tira vivament. Vistes les coses a través de l'arc de la tartana, no hi ha res lleig. ¿Per què l'arc és la forma de l'arquitectura –em demano– més susceptible d'accentuar l'instint humà per la bellesa? El simple fet de viatjar en tartana és una incitació constant – si hom no viu completament adormit – a captar la bellesa de les coses. ¿És potser la limitació que l'arc implica, l'origen d'aquest fenomen? (Ballart, 1998: 22)

## 2.4. SUBJECTE I RECERCA

Si el primer moment en el procés de naixement del paisatge és aquest, en l'Època Moderna i en la pintura, el segon moment serà el de la formació del subjecte, que es desenvolupa durant segles des de llavors i fins ara. Un cop més, només en marcaré els elements necessaris per a aquest text.

Des d'una perspectiva històrica, el subjecte apareix quan l'home se separa de la terra, neix gràcies a un gest de distanciament envers la natura. Al segle XVI, tal com mostra l'evolució de les paraules de les llengües romàniques, es necessita una paraula per diferenciar la terra, el territori o el país de la percepció i pintura que en resulta i això ja és un primer gest de distanciament; a partir de llavors, la distància creix. Així, la societat del segle XVIII, marcada per la revolució industrial, és a dir, pel pas d'una forma de vida tradicional i majoritàriament rural a una altra de majoritàriament urbana i industrial, estira la idea d'un home que ha deixat de banda els lligams directes i estrets amb la terra, que se'n separa i es vincula cada vegada més a la tècnica, al món industrial i a la vida urbana. Per tant, d'una relació simbiòtica es passa a una relació del distanciament, una i altra permetent i privilegiant formes de pensament i vida diverses que Roger distingeix de la següent manera:

Cela ne signifie pas que le paysan est dépourvu de tout rapport à son pays et qu'il n'éprouve aucun attachement pour sa terre, bien au contraire ; mais cet attachement est d'autant plus puissant qu'il est symbiotique. Il lui manque, dès lors, cette dimension esthétique, qui se

---

<sup>7</sup> De fet, «La impressió del límit» és el títol del primer capítol de l'assaig de Pere Ballart.

mesure, semble-t-il, à la distance du regard, indispensable à la perception et à la délectation paysagères. Le paysan est l'homme du pays, non celui du paysage, et peut-être faudrait-il opposer, avec la prudence requise, le paysan et le *paysageant* (1997: 27)

De bracet al moviment socioeconòmic descrit, hi ha un canvi de pensament, que es produeix també de forma gradual des del segle XVII i fins i tot des d'abans –i que es relaciona amb la laïcització de la societat de la qual he parlat més amunt. Gradualment, el subjecte s'està erigint com a centre del pensament i del coneixement del món i, al segle XVIII, la idea de subjecte ja no és la d'una entitat *subjecta* a una altra (a la natura, o a l'entorn, per exemple, tal com passava en el món rural i en la societat tradicional) sinó que ara és aquell element que es relaciona amb un *objecte*, definint dues coses: la cosa que coneix (subjecte) i la cosa que és coneguda (objecte). Aquest és el pensament que havia inaugurat Descartes, i el que fa del subjecte el centre del món i el punt d'origen de les teories del coneixement posteriors.

Així doncs, en un llarg i complex procés històric, l'home deixa de ser una criatura de la natura que pot admirar-la i respectar-la però sempre des del seu interior, per ser una entitat que se'n separa i, des d'una certa distància i des del seu punt de vista, veu el paisatge. Ara bé, pel que fa al paisatge i en gran part, ens adonarem que, si tenim en compte la filosofia cartesiana i la societat de tall industrial del XVIII, la mirada d'aquest subjecte cap a la realitat o la natura es fa a partir de la raó, l'objectivisme, el materialisme i el pragmatisme. En una primera instància, és la racionalitat el que entronitza el subjecte: *Je pense, donc je suis*, diu Descartes. La centralitat de l'home és la seva Raó –i no pas l'emoció, ni la sensitivitat, per exemple. Però aviat, amb aquesta autoafirmació i autoconsciència, l'home s'haurà d'adonar també de les seves mancances i límits com a subjecte. Així, per exemple, és a finals del segle XVIII quan es comença a parlar, de la mà del filòsof alemany Alexander Gottlieb Baumgarten, de l'estètica, la ciència no del coneixement racional sinó del coneixement sensitiu que, per una banda, «intenta superar la idea d'una bellesa objectiva independent del subjecte» (Zimmer, 1994: 27) i, per l'altra, vol integrar el món de la sensitivitat i el sentiment en el coneixement, actuant-ne com a complement i ampliació, conservant la complexitat i integritat dels objectes d'anàlisi (Zimmer, 1994: 28).

Si definir-se és saber-se el fi, els propis límits, després d'erigir el subjecte en centre del món a través de la raó i plantejar-lo com a entitat separada de l'objecte, hi haurà processos històrics i filosòfics que el complementaran i hi trobaran punts d'unió. És a dir,

la necessitat d'escurçar la distància i de percebre els contactes entre ésser humà i natura com a subjecte i objecte es faran presents i efectives en diverses formes al llarg dels temps, i es combinaran amb la distància trencadora d'un *jo* separat. D'una manera especialment clara, el subjecte anhelant i enyorat, que es deslliga i es recargola, esclatarà en el moviment romàntic i serà clau per a la conceptualització del paisatge contemporani.

Tras la gran aventura del Renacimiento y de las Luces, vencido Dios por la Razón, ahora el hombre percibe una nueva angustia, más desmesurada y más titánica que la medieval, pues él mismo, con su audacia y su temeridad se la ha procurado. (Argullol, 2006: 13)

El subjecte s'ha separat de l'objecte, i en això hi ha tant l'optimisme de la centralitat i la força de la raó com també la consciència de la complexitat d'aquest subjecte i de la seva escissió respecte la natura: les profunditats de la seva realitat sensitiva, emocional, sentimental i perceptiva, la consciència de les seves limitacions, impotències i buits.

El hombre se ha descubierto a sí mismo, ha descubierto su poder. Pero lenta, inconscientemente, embriagado en el brillante torbellino de los hallazgos, ha debido descubrir su pequeñez, su soledad, su impotencia. [...] Al lado de la concordia, surge la fuerza creativa de la discordia. La *conciencia de la escisión* entre la Naturaleza y el hombre, entre el macrocosmos i el microcosmos mirandolianos, invade el arte, y el artista pierde la espléndida confianza (Argullol, 2006: 18)

En el paisatge romàntic, la consciència de l'escissió amb tot el que aquesta implica, és central. Aquesta, teoritzada per Rafael Argullol a *La atracción del abismo*, és, en ella mateixa, separació, coneixement de la separació, tremolor i terror per aquesta i, també, anhel per viure-la i escurçar-la i també patiment de no aconseguir-la. El paisatge, ja laic i bastant autònom, adquireix en el Romanticisme tota la seva independència temàtica i aglutina cada cop més sentits i emocions. És terriblement profund, profund tant en la plenitud com en la misèria, i s'explica, ara, amb i pel subjecte.

La finestra dels quadres del Renaixement s'obre i s'amplia; el paisatge ja no es troba dins un marc controlable, ni és un medi que recull harmònicament l'home, sinó que s'expandeix i s'amplia en tot el quadre –en tota la mirada, en tot el *jo*, en tot el món. Pensem en els quadres de Friedrich, Constable o Turner. A més, ara, en el paisatge ja no cal pintar-hi figures humanes per donar-li sentit, pot estar totalment desantropomorfitzat (Argullol, 2006: 13) perquè ell mateix ja conté l'home amb totes les seves interioritats. Hem passat del paisatge com a finestra al paisatge com a mirall. Així, si la dualitat subjecte-objecte és fonamental per entendre dues entitats i conèixer el món des dels ulls de la contemporaneïtat, la polaritat queda des de ben aviat regida per moviments de tensió



amb acostaments i distàncies qüestionades. El paisatge és el mirall de l'home contemporani, una relació, un punt de trobada entre el subjecte i l'objecte en totes les seves complexitats. Són un tot, lliures i complets; són en ells mateixos el món exterior i interior de l'home que els mira.

El filòsof i escriptor xinès Lin Yutang (1895-1976), un dels introductors principals de la filosofia oriental al món occidental, ho resumia amb aquest simple aforisme: «La meitat de la bellesa d'un indret depèn del paisatge, l'altra meitat, de qui el contempla». Pocs anys abans, Henry-Frédéric Amiel, pensador francès, havia escrit que «el paisatge és un estat de l'ànima» (Nogué, 2010a: 57)

El Romanticisme acosta el paisatge cap als seus significats contemporanis per l'enorme pes que dona al subjecte en tant que emotivitat i també perquè suposa una extensió del cànon i l'imaginari paisatgístic. Aquest subjecte que es troba i es buida en el paisatge, amb la seva consciència de centre i potència i la seva consciència de l'escissió i menudesa envers la natura, és el que fa avançar i amplia les imatges del paisatge i les categories estètiques que el defineixen. Si el paisatge del Renaixement era sobretot el del camp italià i el del camp i el jardí anglès, en el Romanticisme apareixeran les muntanyes. De la mateixa manera, si els primers paisatges parlaven de bellesa, en el Romanticisme parlaran del sublim.

El camp modern és un paisatge molt imbuït encara de l'estètica del *locus amoenus* clàssic i virgilià, un lloc ideal, on l'home és acollit amb benestar; un lloc ordenat, harmònic i plaent; un paisatge verd, amb un riu, bon temps i calma. Quan la pintura i la literatura miren i parlen del paisatge, abans del Romanticisme, ho fan a partir del concepte de bellesa i sota les premisses d'ordre, equilibri i harmonia. Però amb el Romanticisme i les seves muntanyes això canvia: el sublim apareix i creix en la segona meitat del segle XVIII i els cims dels Alps li donen la seva especificitat visual (Tuan, 2015: 61). El sublim es pot entendre com un oxímoron, una contradicció profunda i radical: és la impressió de la bellesa combinada amb el terror, la potència i la impotència, la magnitud absoluta i l'infinit. Un dels seus teòrics, Edmund Burke, el defineix com «une sorte d'horreur délicateuse, une sorte de tranquillité teintée de terreur» (Roger, 1997: 103) i Kant el concreta en relació a uns paisatges determinats i al paper del subjecte. El filòsof alemany descriu la visió de les muntanyes altíssimes i nevades, del mar i l'oceà i de la tempesta i els contraposa als camps i prats verds i ondulats. Segons Kant, per percebre els primers ens cal el sentiment del sublim, mentre que per percebre els segons ens cal el sentiment de la bellesa (Roger, 1997: 104). Així doncs, el lligam del concepte amb uns tipus

determinat de paisatges està fet, però també està fet el seu vincle amb una determinada disposició del subjecte. Dins el *Court traité du paysage* de Roger, es recullen aquestes paraules de Kant: «nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre» (105). El sublim es percep en uns determinats paisatges, gràcies a la immensitat, potència i infinitud que els dona el seu component natural però també fa referència a l'interior de l'individu, la seva actitud, sentiment i percepció, excitades i enfonsades de llum i foscó alhora –tornem a la combinació de l'element natural i el cultural del paisatge, per tant. En aquest contrast entre la natura i el subjecte surt l'oxímoron del sublim, l'èxtasi de plaer i horror de l'home, limitat, davant d'aquesta experiència estètica de la magnitud i l'infinit que li toquen l'esperit en paisatges com els Alps. Així, a més, un cop ja s'havia deslligat del tot la natura de les interpretacions religioses o mitològiques tradicionals, el paisatge romàntic, amb aquest concepte del sublim, proposa una transcendència en la contemplació del paisatge, perquè hi posa en moviment forces i pors, potències i impotències.

Per tant, des del camp idíl·lic i el jardí avancem cap als paisatges desconeguts i ara descoberts: els boscos, les muntanyes, els cims, els oceans, els deserts (Roger, 1997: 79-111). Tots ells, en el Romanticisme i a partir de llavors, funcionen com a buits i potències per al pensament d'un individu i món nou –penso que, en certa manera, aquest patró de recerca es troba també en les aproximacions al paisatge d'alguns narradors del segle XXI, com els que analitzo en aquesta tesi, i ho explicaré més avall. La mateixa inquietud existencial de descobriment dels nous paisatges farà arribar el Romanticisme, el Realisme i la contemporaneïtat a la ciutat i la gran urbs, tal com mostren tants textos de Charles Baudelaire, les vistes industrials del primer quadre impressionista de Claude Monet o les obres de Santiago Rusiñol i Narcís Oller. Amb aquestes mirades –i fins a les tesis culturalistes del paisatge del segle XX– la ciutat esdevé paisatge i l'home contemporani s'hi emmiralla com en els més alts cims dels Alps:

Nueva York es, para mí, un ejemplo magnífico de lo sublime romántico. No un buen sitio donde los niños se rocían unos a otros con pistolas de agua y los abuelos dormitan bajo un castaño, sino una jungla donde uno tiene que «caminar de puntillas»; no una comunidad de gente buena y sencilla escuchando la banda de música en la plaza mayor un domingo por la tarde, sino una «rugiente condición humana, llena de música barroca y cincuenta variedades de crema agria». (Tuan, 2015: 142-143)

El Realisme i el Naturalisme del XIX i XX veuen en la urbs moderna sentits i valors paisatgístics que van des de la transposició del mateix sublim alpí als entorns ciutadans, fins a l'exploració determinista del medi modern i l'exaltació de la ciutat com una forma de superació o evasió de l'escissió romàntica. Es continuen estenent els tipus paisatgístics i els sentits i valors d'aquest terme, paisatge.

A una escala social o col·lectiva, el paisatge també recull, des del Romanticisme, els sentiments i valors que fonamenten cada comunitat. Si el subjecte s'emmiralla en les muntanyes, també la fundació i organització de les nacions buscaran imatges i incitaran aquests lligams que les identifiquin amb els seus cims i llocs destacats, subratllant-ne històries i sentits propis. Des de llavors, per tant, el paisatge no parlarà només de la identitat del subjecte sinó que també podrà contenir la identitat de les comunitats; s'omplirà de mites fundacionals i herois, de valors com l'autenticitat, la genuïnitat i la puresa identitària. El paisatge esdevé el referent per a comunitats que, així, s'identifiquen amb un territori i es cohesionen al voltant del que aquest representa, del que s'explica a través seu.<sup>8</sup>

Així, arribem al segle XX. El següent gran canvi destacable en la comprensió i percepció del paisatge arriba a la segona meitat del segle, amb el corrent de la geografia cultural i humana encapçalat per geògrafs com Carl O. Sauer i John Brinckerhoff Jackson. Aquest corrent de pensament, que inclou geògrafs i professionals del món de les ciències socials, comença a aplicar el concepte de paisatge, amb els seus valors i la seva bellesa, també als entorns més propers al dia a dia del ciutadà mitjà (Jackson, 2010) i a entendre'ls com a espais viscuts.

[J.B. Jackson], geògraf de vocació i inspirador de generacions d'arquitectes, arquitectes paisatgistes, urbanistes, geògrafs i molts d'altres, incidia en la mateixa idea en afirmar que un paisatge és bell quan ha estat o pot ser l'escenari d'una experiència significativa relacionada amb la consciència i el coneixement d'un mateix (Nogué, 2010a: 58)

En un entorn cada cop més mediatitzat i transformat per l'home i la cultura, on la població urbana creix cada cop més, cal pensar el factor humà i social de tots els paisatges i, així, es comença a parlar de paisatges culturals i de paisatges quotidians. Els primers, treballats per Sauer, són aquells que es defineixen pels seus elements també culturals; aquesta és la línia que ha tingut en compte el pensament paisatgístic des de llavors, tal

---

<sup>8</sup> Més avall reprendré aquesta qüestió en relació a la idea d'espai mític i, al capítol següent, centrat en la història literària catalana, es veuran exemples concrets del que aquí apunto.

com mostra el text del Conveni Europeu del Paisatge que ja he presentat aquí i que també jo segueixo. Els segons, investigats sobretot per Jackson, són els que no restringeixen la idea de paisatge a aquells punts institucionalitzats, sinó que subratllen la necessitat de pensar també els entorns propers i diaris en els mateixos termes:

els paisatges quotidians, els que habitem diàriament [...] són patrimonialitzats per les comunitats, paisatges que es construeixen a través del vincle i l'experiència entre la població i el territori, en la quotidianitat. Els hem de veure com paisatges dinàmics i vius, on la població té un paper actiu a l'hora de contribuir a conservar-los i fer-los evolucionar, així com en la pervivència dels valors culturals, històrics i simbòlics que els defineixen (Sala, Puigbert, Bretcha, 2014: 118)

Així, la bellesa i el sentit dels paisatges depèn des de llavors de l'experiència quotidiana i alhora constitutiva i significativa del subjecte i les comunitats i, per tant, els seus valors poden crear-se en qualsevol espai, més enllà dels camps, dels cims i fins arribar a qualsevol terreny fet de ciment i de pols. Potser. A més, en relació al paisatge, el subjecte, lluny d'entendre's només com el que mira de lluny un espectacle estètic singular, també és aquell que sent, pensa i viu els paisatges des de dins, amb el dia a dia, el temps i la vida.

Arribats a aquest punt, em vull aturar perquè crec que hi ha alguns elements que recorren tota la tradició del pensament del paisatge i que convé destacar. Primer: la creació del paisatge implica necessàriament un distanciament o projecció. Segon: el paisatge és el món exterior i el primer *altre* amb el qual el subjecte modern i escindit es tensa de diverses formes. Tercer: la idea del distanciament, necessària, també és problemàtica des de l'inici, tal com mostren les conceptualitzacions romàntiques i a finals del segle XX es qüestiona i complementa indispensablement amb idees gairebé oposades com les de paisatge viscut i espai existencial derivades del paisatge humà i quotidià. Del necessari distanciament, sorgeix també la consciència, i el dolor, de l'escissió i més endavant se subratllen els paisatges de la quotidianitat i l'experiència, així com els lligams emocionals i existencials l'ésser humà amb el paisatge i també els ecològics i naturals. Aquesta forma d'aproximació al paisatge, la que combina un distanciament amb formes de la proximitat existencial, és la de la geografia humanística i és la de la perspectiva fenomenològica de la geografia, que reprendré més avall, i és també la visió que vertebrarà les anàlisis de les representacions de paisatge de les narratives del corpus. En tota aquesta línia del saber geogràfic, tan oberta a altres disciplines, l'espai geogràfic

esdevé un paisatge existencial, de valor i bellesa definits per les vides i existències dels subjectes –tant dels individus i com de les comunitats.

Encara hi ha una altra idea que transita per totes les representacions humanístiques del paisatge, i és la de recerca. Per tant, quart element: estirant el fil dels tres darrers, cal tenir clar que el paisatge es constitueix com a marc de relació i formació del subjecte i també de les comunitats de cada època. Un marc viu, doncs, en el qual i amb el qual necessàriament vivim i ens movem.

Des del Romanticisme, el subjecte que s'omple de paisatge i s'hi buida, recorre espais nous buscant formes per al seu ser: muntanyes, boscos, deserts, ciutats modernes. Paisatges on sentir i expressar la llibertat, la puresa, la consciència fonda, el sublim; paisatges on ser part d'un tot o un individu que mira i pensa; paisatges on recollir-se o paisatges on lluitar; paisatges on definir-se o on esborrar-se o on continuar. Així, més enllà del moviment cultural que s'inicia a finals del XVIII a Alemanya i Anglaterra i s'expandeix per Europa fins a mitjans del XIX, quan es comença a fragmentar en moviments artístics que en són fills, el romanticisme també és una sensibilitat, potencial i bàsica, de l'ésser humà, i és aquesta la que he anomenat recerca. A *Geografía romántica*, un dels grans autors de la geografia humanística, el geògraf americà d'origen xinès Yi-Fu Tuan assenyala la realitat vague i contradictòria de les idees i valors romàntics i, visitant pensaments diversos autors, en va aclarint aquesta naturalesa fonda i humana que entén la sensibilitat romàntica com un impuls del ser i de la mirada propis, almenys, de tota la contemporaneïtat.

T.E. Hulme opina que el romanticismo es esencialmente una trascendencia de lo cotidiano y una fe en la perfectibilidad humana. Jacques Barzun habla de un temperamento «romanticista», al que caracteriza como «admiración por la energía, el entusiasmo moral, el genio original, el reconocimiento del contraste entre las grandezas y las desgracias del hombre, de su poder y su miseria» (Tuan, 2015: 25)

Així, Tuan, analitza aquesta idea de recerca com a nucli del sentiment romàntic (i no pas de l'època i estètica Romàntica, concretes), l'entén com una recerca no només geogràfica sinó també com un impuls vital, una motivació existencial que transcendeix estils i èpoques:

La búsqueda está en el núcleo de lo romántico, pero solo si es en pos de algo verdaderamente digno. [...] Un tipo de búsqueda digna es la de los entornos geográficos remotos e inaccesibles. [...] A nivel personal, quieren experimentar lo que es estar embriagadoramente vivo en momentos de peligro. A nivel científico, buscan conocer la naturaleza en su faceta

más dura, creyendo (erróneamente) que es allí donde se encuentran sus secretos más profundos. ¿Qué más les impele? ¿Cierta misticismo? ¿Por qué no? (Tuan, 2015: 169)

L'autor fa referència a les descobertes del Pol Sud i de llocs de l'Àfrica –que es produeixen a finals del XIX i principis del XX– i seguint el seu raonament i el d'autors com Jackson em sembla indubtable que s'hi poden lligar també les exploracions dels nous paisatges propers i quotidians que encara no tenen relat o que el tenen aturat i erm; i aquestes són les exploracions, les recerques, que fan els narradors i personatges de les obres del corpus. De fet, a *Entre paisajes*, també Joan Nogué parla en aquesta línia quan evoca les iniciatives de diversos professors de geografia que, a les universitats americanes dels setanta, amb els seus alumnes, van dur a terme noves expedicions geogràfiques (2009: 27-33): per exemple, l'Expedició Geogràfica de Detroit, liderada pel professor William Bunge, que va durar dos anys (1969-1970) i va explorar el barri de Fitzgerald, un dels barris negres més degradats de la ciutat; o l'expedició als mons amagats de les minories ètniques del Canadà en l'anomenada Expedició de Toronto (1972-1975). En tots dos casos, es tractava d'explorar i cartografiar humanament, socialment, antropològicament aquests llocs i també de dur-hi a terme cursos de planificació urbana amb els propis habitants. En tots dos casos, es tractava de fer aparèixer nous paisatges. En tots dos casos, també, aquests gestos de regeneració geogràfica, espacial, social, mental, van suposar l'expulsió de Bunge de la universitat. Com en el text de Nogué, també es troba aquesta consciència de la descoberta quotidiana i l'exploració dels paisatges propers en les anàlisis que Enric Bou fa sobre la invenció de l'espai en relació a la ciutat i al viatge. Després d'analitzar llibres de viatges a llocs quotidians com *Los Autonautas de la cosmopista*, de Julio Cortázar i Carol Dunlop, *Les passagers du Roissy-Express* de François Maspero o *Viatge als grans magatzems*, de Josep Maria Espinàs, entre altres, Bou escriu:

Potser la descoberta més espectacular que fan aquests viatgers és el fet que ens recorden que cada ésser humà és en alguna mesura un descobridor: des de la infantesa fins arribar a l'edat adulta la gent viu un lent procés d'enriquiment [...] Aquests escriptors ja no ocupen una posició de subjecte sobirà tradicional, sinó que introdueixen una nova relació entre el subjecte i el medi ambient i l'espai (Bou, 2013: 304)

Tot i que el segle XX i encara més el XXI es defineixen com a èpoques postromàntiques, en tant que realistes i desencantades, la recerca continua com a impuls humà i d'existència. La geògrafa Perla Zusman afirma que, si l'individu i la societat continuen tenint aquests impulsos d'explorar i buscar en el paisatge per trobar-hi sentit i

mons nous, o per sentir-hi bellesa i nostàlgia, és perquè segurament mai «hemos dejado de ser románticos» (Zusman, 2008: 281). Des dels llocs on la natura mostra la seva faceta més dura fins als camps que ens hem atrevit a oblidar i fins a les fronteres del costat de casa, en tots aquests paisatges, l'home cerca i recerca. Què? Ser? Un cert misticisme? Una certa transcendència? Per què no? Només som lligats a un lloc; només avancem en els llocs, amb els llocs; només vivim en paisatges. El que llegirem aquí són les recerques quotidianes però vitals i romàntiques de personatges contemporanis en paisatges contemporanis, recerques de casa i de referències, de casa i certeses, memòries i camins; i recerques de llibertat, de fora, de distància i d'altre. Recerques de lloc i mans, d'espai i aire.

## 2.5. CONTACTES

Des de l'inici, el concepte de paisatge s'està solapant i sobreposant a d'altres conceptes, com el de lloc, espai o territori. Aquest darrer terme no planteja tants problemes i es pot entendre, tal com diu el *DIEC*, com una «porció de la superfície terrestre subjecta a apropiació per un grup d'individus» i, paral·lelament, com una «extensió de terra associada a una circumscripció política o administrativa» (IEC, 2007). Els altres dos termes, lloc i espai, tenen més matisos i possibles confusions o interaccions en relació al concepte de paisatge.

La geografia humanística diferencia aquestes dues categories i les planteja no pas com a oposicions, sinó com a esferes o nivells diversos de l'experiència, de la relació humana amb l'entorn. «It is impossible to discuss experiential space without introducing the objects and places that define space. [...] Space is transformed into place as it acquires definition and meaning» (Tuan, 1977: 136). Així, comencem per veure com es defineix l'experiència des d'aquesta disciplina:

Experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs a reality. These modes range from the more direct and passive sense of smell, taste and touch, to active visual perception and the indirect mode of symbolization. (Tuan, 1977: 8)

En l'experiència, doncs, podem englobar tant les sensacions i impressions més fonamentals, com les percepcions, com les conceptualitzacions, tant les emocions com els pensaments, tant les relacions que impliquen una acció com els contactes que sorgeixen des de la passivitat; sempre, però, parlarem de l'experiència com allò que,

tenint en compte tota aquesta amplitud, sorgeix del contacte directe d'un subjecte amb una realitat externa. Tuan també utilitza el terme de *continuum experiencial* que potser s'apropa més a aquesta obertura de sentits (Tuan, 1977: 10). Tant la sensació i idea d'espai com la del lloc es creen, doncs, a partir d'aquesta experiència, tot i que els factors experiencials que es posaran en joc en un cas i en l'altre no seran els mateixos. Així, per exemple, segons la modalitat que adquireix la nostra experiència, segons el temps, la proximitat, la intensitat d'aquesta, un espai passarà a tenir sentit i valor propi, per a un individu, i serà lloc. *A Space and Place* (1977) –el text en el qual em baso per a entendre aquests dos termes– Tuan va voltant i definint tots aquests conceptes, els seus processos i diversos exemples.

L'espai s'estableix com una categoria abstracta que l'ésser humà experimenta a través del cos, dels moviments i les habilitats corporals i sensorials (com el desplaçament, el tacte o la vista). Aquests factors de l'experiència donen forma al concepte, però no li poden atribuir ni sentit ni un valor propi. L'espai té a veure amb l'acció i el moviment del subjecte i culturalment la sensació de l'espai es relaciona amb les idees de llibertat i obertura, però també amb la sensació d'amenaça o repte, el tombant negatiu dels dos primers substantius (Tuan, 1977: 4, 6).

Aturant el moviment, o interioritzant-lo, trobem una pausa i un lloc. El lloc sorgeix quan l'espai –geomètric, neutre– és aprehès i apropiat per l'ésser humà i adquireix sentit i valor. És l'espai fet nostre, processat per mitjà de la consciència i la intimitat de cada un de nosaltres. Com he dit, l'espai i el lloc s'expliquen junts, es mouen junts i es complementen:

The ideas of «space» and «place» require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place. (Tuan, 1977: 6)

El lloc, fet centre de valor existencial, no és tant un concepte sinó que esdevé un objecte, un objecte molt especial: «Place is a special kind of object. [...] it is an object in which one can dwell» (Tuan, 1977: 12). Residim i som en el lloc, en la pausa, la materialitat i el sentit. I trobem avenç i canvi en l'espai, en l'obertura, el salt. Espai i lloc. El primer és l'acció i la novetat, el segon és la pausa i també la rutina. El primer és obertura i repte, el segon és seguretat i certesa. El primer és vol, el segon és conca i niu.



Tuan diu: «Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other» (Tuan, 1977: 3). Els necessitem tots dos, els anhelem d'un a l'altre.

Més enllà de l'espai i el lloc, tornem a l'objecte d'estudi d'aquesta recerca, que és el paisatge. Seguint el que acabo d'establir, utilitzaré tots tres termes –paisatge, lloc i espai– per a l'anàlisi literària i, de fet, penso que paisatge i lloc són conceptes que se sobreposen en algunes de les narracions i que la diferència conceptual pot ser difusa, des de la geografia humanística. Des del meu punt de vista, i seguint les definicions de Tuan, amb el paisatge enfoquem les qualitats culturals i humanes que es troben expressades o materialitzades en l'entorn i que, a més d'individuals, també poden ser compartides per un grup: «Landscape is personal and tribal history made visible» (Tuan, 1977: 157). En canvi, el lloc –una paraula que té molts usos i que sovint pot voler dir senzillament *localització*– assenyala, des d'aquesta perspectiva, la significació humana, tan íntima com col·lectiva que s'associa a un espai. Per tant, és una realitat perceptiva, una emoció i un significat que neix i creix lligat a una realitat material, però no pas o no únicament la realitat mateixa. Les similituds són moltes, però potser es podria dir que el lloc és una de les parts del paisatge humà i contemporani, la que des de l'inici permet dir que, a més de ser un element natural i cultural, aquest també és humà, existencial, relacional, perceptiu i també íntim i emocional.

Un cop vistos els contactes i les divisions que es poden fer entre paisatge, espai i lloc, em vull fixar en els tres tipus d'espai i de lloc que Tuan defineix. Aturem-nos-hi un moment. Per una banda, els espais poden ser el mític, el pragmàtic i l'abstracte o teòric. Tots es troben a l'extrem conceptual del contínuum experiencial i es poden sobreposar (Tuan, 1977: 17). Tal com explica l'autor al llarg de diversos capítols (17, 67-84, 85-100), l'espai abstracte o teòric té a veure amb la idea o organització mental de dimensions, direccions, posicions i altres elements espacials que ens construïm per mitjà del moviment i les sensacions corporals; l'espai pragmàtic és el més estrictament lligat a les característiques físiques i també econòmiques, industrials i polítiques o civils; i finalment, l'espai mític, sorgeix en l'absència de coneixement precís i propi, i es pot explicar a través de dues tipologies més:

Two principal kinds of mythical space may be distinguished. In the one, mythical space is a fuzzy area of detective knowledge surrounding the empirically known [...] In the other it is the spatial component of a world view, a conception of localized values within which people carry on their practical activities. (Tuan, 1977: 86)

En les anàlisis d'aquesta recerca, el concepte d'espai, en general, no té tanta presència, ja que les diverses obres construeixen paisatges i llocs a través de l'experiència directa, sensorial, precisa, viscuda i la reflexió íntima; tot i així, el terme d'espai mític em sembla rellevant per fer-nos adonar del canvi que es produeix en els plantejaments narratius i en la construcció de l'imaginari paisatgístic. Verdaguer, per exemple, crea el *Canigó* no pas com a narració de la vivència empírica del lloc –tot i que sabem que les vivia molt, les muntanyes– sinó com a materialització d'uns valors i d'una manera de veure el món i el país. En canvi, com tindrem ocasió de veure més endavant, les narracions del segle XXI abandonen l'espai del mite i creen llocs, perquè les seves representacions sorgeixen com a formes del contacte precís i proper, de l'apropiació i significació íntima. Així, si l'espai actua com a continent, aquí el lloc mateix és, a través de la relació amb el subjecte que mira i narra, el contingut mateix. Passem, doncs, d'escriptures idealistes i mítiques a creacions experiencials, matèriques i profundes.

Pel que fa als llocs, Tuan en distingeix també tres tipus: *home*, *goal* i *camps* o *wayside stations* (Tuan, 1977: 180), casa, objectiu i campaments o llocs de pas: «Home is the stable world to be transcended, goal is the stable world to be attained, and camps are the rest stops for the journey from one world to the other» (Tuan, 1977: 180). Podria ser interessant relacionar aquesta categorització amb una lectura crítica dels llocs representats al corpus, sobretot contemplant-ne la combinació o solapament: el lloc objectiu hi és? El lloc casa, on es torna, es transcendeix del tot? Podria ser que els narradors i personatges del corpus visquessin en una mena de va i ve entre diversos campaments que són una mica casa i una mica objectius? Sigui com sigui, apuntar aquests conceptes em serveix per indicar l'amplitud de la idea de lloc, que va més enllà de la idea d'arrelament concret, únic i estable, per exemple, i per tenir-ne en compte les diverses modalitats d'aproximació, intuït sentits i implicacions que se'n poden desprendre. A més, des del meu punt de vista, hi podria haver un paral·lelisme entre les tipologies del lloc de Tuan i els termes de la perspectiva fenomenològica, que veurem aviat: casa és l' Aquí, l'objectiu és l'Allà, i enmig hi hauria els campaments, parades, obstacles o recolzaments, tot com avançant en un clar del bosc on l'horitzó és mòbil.

Sóc conscient que el lloc, entès així, adquireix una importància gairebé comparable a la del paisatge, en aquesta recerca –de fet, des del començament he parlat dels sentits del lloc i del jo-lloc, que serà crucial al final–, és per això que, finalment, vull només

apuntar la idea de visibilitat i els factors que la creen ja que, segons Tuan, és aquesta la que en possibilita la formació.

En la creació d'un lloc hi juga un paper fonamental la visibilitat (Tuan, 1977: 161), que està formada pel cúmul d'elements que atrapen la nostra atenció –entenent-la com a mirada, emoció, percepció, consciència, reflexió– i l'organitzen en la realitat. Així, la visibilitat fa el lloc: «place is whatever stable object that catches our attention» (161). Aquesta característica té a veure bàsicament amb la possibilitat de diferenciació i límit dels fragments de realitat i possibilita l'apropiació i tots els vincles i significats del lloc; possibilita, per tant, el lloc mateix (161-167). Què passa quan, com ara, la visibilitat del real queda fragmentada, híbrida o homogeneïtzada?

La diferenciació creada per la visibilitat es pot donar per factors físics (una tanca, un cim elevat en l'horitzó, un poble amb campanar al centre) o per elements discursius i culturals que poden anar des dels sentiments d'enveja, competència o rivalitat (Tuan, 1977: 167) fins a les creacions de l'art i la literatura: «A function of literary art is to give visibility to intimate experiences, including those of place. [...] Literary art draws attention to areas of experience that we may otherwise fail to notice» (Tuan, 1977: 162). Així, el concepte de visibilitat de Tuan es forma, també, pel que tendim a anomenar imaginari, narració o relat –terme que apareix en les anàlisis de Michel de Certeau (Certeau, 1990: 171) i que, igual que la resta, es posaran en joc en les anàlisis literàries dels capítols centrals.

Finalment, en relació al lloc i a la seva creació de lloc també cal definir el concepte d'habitar que el filòsof alemany Martin Heidegger va pensar, després de la desfeta de la segona guerra mundial, a *Construir Habitar Pensar* (1951). En aquest text, Heidegger explica l'habitar a través de la idea de la quaternitat, és a dir, entén el verb com la capacitat de reunir i cuidar en un punt de l'espai la terra, el cel, la divinitat i els altres mortals. Concretament, escriu: «Cuidar la cuaternidad, salvar la tierra, recibir el cielo, esperar a los divinos, guiar a los mortales, este cuádruple cuidar es la esencia simple del habitar» (2015: 43), i afegeix que aquesta quaternitat i el seu habitar només s'esdevenen en la permanència a tocar de les coses (27) –una permanència que cal entendre des de l'obertura i que s'acosta molt a la proximitat que prendré de Josep Maria Esquirol en els darrers capítols d'aquesta recerca. Heidegger entén l'habitar com una característica intrínseca i indissociable de la condició humana: «Ser un ser humano significa: estar sobre la tierra como mortal, es decir, habitar» (17), «El habitar es el modo en que los mortales son sobre

la tierra» (19). És possible ser plenament humans sense llocs plens, llocs que concentrin i convoquin terra, cel, divinitat i mortals? És possible ser humans sense habitar?

## 2.6. DUALITAT

Recentrem-nos en la caracterització del concepte de paisatge. Vull recuperar ara la dualitat entre natura i cultura que, tal com hem vist, fonamenta el concepte de paisatge des de la seva base i vull transportar-la al segle XX i a aquests primers anys del XXI. Ja ho he escrit: el paisatge no és un sinònim de la natura, sinó que n'és un fragment i la base a la qual s'adhereix la creació de la cultura i l'home. Al segle XX, això cristal·litza en la idea de paisatge cultural del qual després en deriva la geografia humanística i tota la teoria del paisatge que acabem de veure. En aquest punt, vull remarcar, per la seva centralitat en la contemporaneïtat, els sentits del paisatge cultural que desemboquen, tots, penso, en un concepte de paisatge marcat per la unió de dualitats.

La cultura que transforma la natura en paisatge pot actuar a dos nivells, el de la realitat i el de la percepció o, seguint la terminologia d'Alain Roger, pot produir transformacions *in situ* o *in visu* (1997: 16). Les primers són aquelles que es fan presents en el terreny i podrien ser-ne exemples des dels camps de cultiu i els petits ponts, fins a les ciutats i les àrees de servei de les autopistes, així com també les creacions del *land art*. Les segones, les modificacions *in visu* són aquelles produïdes, per exemple, per discursos ideològics i idearis polítics, o pels imaginaris de l'art, la pintura i la literatura. En tots els casos, aquestes representacions artístiques poden fer veure el paisatge d'una determinada manera, assignant-hi i introduint-hi uns valors i també uns usos.

El paisatge és el resultat d'una transformació col·lectiva de la natura; és la projecció cultural d'una societat en un espai determinat: és el rostre del territori. [...] El paisatge és, per tant, un concepte enormement impregnat de connotacions culturals, de valors, i es pot interpretar com un dinàmic codi de símbols que ens parla de la cultura, del seu passat, del seu present i potser també del seu futur. (Nogué, 2010a: 57)

Així, és habitual en els pensadors del paisatge contemporanis, parlar-ne com a text, fent referència a aquest procés pel qual la cultura ha anat donant uns relats als territoris, omplint-los de sentits i històries. Jean-Marc Besse, autor que reprendré més endavant, assenyala que la mateixa etimologia de la paraula ja parla d'una escriptura de la terra:

Es necesario entonces tomar la palabra «geografía» al pie de la letra, es decir, como *escriptura*. La geografía en tanto que inscripción de lo humano sobre el suelo, es un sistema de marcas

llenas de sentit, es dir, una escritura que hay que descifrar, y cuya última significación remite al movimiento de la existencia. Por consiguiente, si la geografía como realidad es escritura, la geografía como saber deberá ser lectura, desciframiento, interpretación de las señales depositadas en el suelo o en el paisaje. La geografía es una experiencia hermenéutica, una envoltura recíproca entre la escritura y la lectura que es propiamente la experiencia de la constitución del sentido. (Besse, 2010: 169-170)

En el mateix sentit, també es defineix el paisatge com a rostre del territori –ho acaba de dir Joan Nogué– és a dir, com a cara que parla de tots nosaltres, de la nostra història, del nostre temps, de la nostra memòria, de les nostres maneres de viure i creences, dels nostres desitjos, dels nostres errors, els nostres oblits i les nostres pors. Té les arrugues, la llum dels ulls i totes les marques. O, encara, se'n parla sovint com a palimpsest, com un document antic que ha estat utilitzat dues vegades, o més, després de raspar el primer text per escriure-n'hi un de nou a sobre. El text del paisatge, així, és un plec de capes i capes de lletres fetes i refetes, esborrades i creades i esborrades contínuament. Francesc Serés, precisament, escriu un article recollit a *The New Ruralism* –volum sobre l'epistemologia dels espais transformats de l'actualitat que és de gran ajuda en molts punts d'aquesta recerca– en el qual equipara la feina de l'escriptor a la del geòleg a través d'aquesta idea de les capes del paisatge i basant-se en la seva experiència. Hi escriu, per exemple:

Sedimentary rocks have gone on superimposing themselves until they have become masses hundreds of metres thick that describe, as if it were a horizontal bar code, the identity of past geologic times. The sea that occupied this whole land, the swamps and lake zones that emptied into rivers that flowed into grater sea, precipitated these materials that have come to us. Every layer becomes a story, the narrative of the past, of an epoch. Every layer is a page. [...] Is not the chaos of the different subsoils an adequate metaphor for understanding everything that shapes us and that, in the end, subjects us? (Serés, 2012: 175-176)

Jo crec que sí, que és una bona metàfora la de les capes i textos del paisatge cultural que ens dona forma i ens subjecta. Així, de la dualitat entre la natura i la cultura, combinades en el paisatge, en sorgeixen inevitablement d'altres. El paisatge és un lloc i, alhora, temps: la visualització del passat, la memòria, la història. Escrivia Josep Pla: «El paisatge us fa comprendre la literatura, perquè la literatura és la memòria del paisatge en el temps.» (Pla, 2010a: 86) L'escriptor empordanès marcava precisament aquest lligam entre paisatge i temps i, encara, n'assenyalava la literatura com a veu i testimoni o memòria. El paisatge és lloc i temps i, a més, tots els temps, els passats i alhora el temps present, perquè es coneix, se sent, per l'experiència del subjecte, limitada en un aquí i un

ara. Per tant, si és temps i és present, també és continuat, vital i per tant dinàmic, alhora que sembla d'una materialitat sòlida, més o menys estable.

El paisatge és cultura i, precisament per això, és una cosa viva, dinàmica i en contínua transformació, capaç d'integrar i assimilar amb el temps elements que responen a modificacions territorials importants, sempre que no siguin brusques, violentes, massa ràpides ni massa impactants. (Nogué, 2010a: 58)

Ja ens ocuparem del que pot passar quan les modificacions sí que són brusques, violentes, massa ràpides i massa impactants. El paisatge és cultura i natura, lloc i temps, suport i dinàmic; totes aquestes dualitats s'ajunten a les que ja han anat apareixent: subjecte i objecte, interior i exterior. I encara, de la mateixa manera, material i immaterial, tangible i intangible. Fins i tot, finit i infinit en ell mateix, si recordem que és un tros de natura que, dins el marc de la mirada, és fregat, tibet, per la natura que ve de fora, com la llum per les esclatxes: «Constantemente, los límites impuestos a cada paisaje se ven rozados y disueltos por ese sentimiento de lo infinito, de modo que el paisaje, aunque separado y autónomo, está espiritualizado por esa oscura conciencia de su conexión infinita» (Simmel, 2013: 9). Tornem a pensar en el sentiment del sublim i en els objectius d'aquella recerca humana incessant i fem capes i capes i més enllà arribem al paisatge de l'horitzó.

Per tant, el significat de paisatge cultural i humà és el que recull les dualitats vistes i les aglutina –les uneix, i no les destrueix, doncs. Així, el sentit de l'adjectiu *cultural* ha de ser ben entès. He provat de fer veure que la cultura que s'inscriu en el paisatge i que el fa viu i creador no és pas una cultura de sentit restringit, sinó ampli, antropològic i existencial. Les paraules de l'historiador i pensador del paisatge Jean-Marc Besse són aclaridores:

si cabe estar de acuerdo con que el paisaje es una producción cultural, sin embargo, los significados culturales que contiene y que son como las proyecciones de la cultura sobre el «país» no pueden ser reducidos a simples significados estéticos. [...] Parecería, en consecuencia, más juicioso considerar la cuestión del paisaje en el interior de una interrogación *antropológica* general sobre el desarrollo y las transformaciones de las «culturas visuales» que considerarla de manera restrictiva en el interior de la única esfera de la estética (Besse, 2010: 116)

El paisatge és cultural en tant que és el fruit de les maneres de mirar, de fer i de ser dels homes sobre un territori. Per tant, el text en què es converteix el paisatge des d'aquesta perspectiva ens parla d'una cultura humana i de relacions existencials dels

homes amb la terra; llegir-lo és situar-se en un ara i un aquí, en un punt mòbil de l'experiència des del qual mirar i veure-hi humanitat i existència. O no veure-n'hi.

## 2.7. HORITZÓ, CLAR DEL BOSC, VIDA

Molts autors reflexionen sobre aquesta unió de dualitats del paisatge. Perla Zusman, que més amunt deia que potser mai hem deixat de ser romàntics, ara afegeix que, tenint en compte que el món de la modernitat s'estructura a partir de dicotomies, potser «nunca fuimos modernos», perquè aquest pensament paisatgístic contemporani (postestructuralista i postmodern, si es vol) ens fa rendir a la realitat de la unió de les dualitats (Zusman, 2008: 276) i, des d'aquest punt de vista, la tan assenyalada postmodernitat—sobre la qual reflexionaré des del punt de vista de la història de la cultura en els propers capítols— ens hauria de fer pensar en la superació del pensament dual i l'acceptació de les hibridacions. El filòsof i geògraf Augustin Berque opina: «En suma, el paisaje concierne a lo visible pero también a lo invisible. A lo material pero también a lo espiritual. Es esta ambivalencia lo que es esencial, y lo que hace la realidad del paisaje» (Berque, 2009: 85). L'escriptor i filòleg Michel Collot conclou, en la mateixa línia:

Le paysage est toujours lié au point de vue d'un sujet, et cette solidarité s'inscrit dans son horizon, qui se confond avec le champ visuel de celui qui le regarde. Cette interdépendance de l'observateur et de l'observé nous invite à dépasser la séparation entre sujet et objet, *anthropos* et *cosmos*, instaurée par la raison moderne, au profit d'une pensée de la relation (Collot, 2011: 273)

D'entendre el paisatge com la dualitat formada per la unitat dels elements vistos a entendre'l com un horitzó, terme propi de la fenomenologia de la percepció de Merleau-Ponty, del vocabulari i les tesis de Collot, tal com s'acaba de veure, i de la geografia de tendència fenomenològica en general, només hi ha un pas petit, que ja hem anat fent en els darrers paràgrafs. Què és l'horitzó? Cel o terra? Res i tot. Aquí i allà. Mirada. La tensió entre el que veig i el que no veig, el que conec i el que no conec, el que és i el que no és. Límit i continuïtat. Ser. Ser en la Terra. Aturem-nos-hi.

Als anys cinquanta i seixanta del segle XX la geografia va tendir, en una versió positivista de la pròpia disciplina, a l'estudi de l'espai en tant que distribucions, estructures i comportaments d'actors físics i suposadament racionals i modelitzables (Besse, 2010: 142); ho feia llavors i ho havia fet en altres moments. Però, també a mitjans del XX, a l'interior del camp de la geografia s'hi va combinar la perspectiva

fenomenològica, que permet la formació de la geografia humanística que he repassat des de l'inici. Així, en la recerca geogràfica, «la perspectiva fenomenològica se ha desarrollado como una respuesta crítica (o reacción) a la hegemonía del positivismo» (Besse, 2010: 142) i també com una superació del subjectivisme individualista i simplificadorament estètic. La perspectiva fenomenològica entén el paisatge com a paisatge cultural en el sentit ampli de paisatge antropològic i existencial i el defineix, atenent tant a l'objecte com al subjecte, principalment, a partir de la idea d'horitzó com a estructura bàsica del paisatge i del ser en la terra, tal com tot seguit comento a partir de l'estudi de Jean-Marc Besse, *La sombra de las cosas*.<sup>9</sup>

Per a la geografia fenomenològica, el paisatge és primer de tot l'espai del sentir. Això vol dir que el paisatge es forma abans de la percepció que, des d'aquest punt de vista, ja implica una objectivació: el psiquiatre i fenomenòleg Erwin Straus defineix la percepció com el primer pas de la ciència, propi del funcionament de la geografia, que es fixa en els elements fixos, objectius i materials, i, en canvi, situa el sentir encara abans d'aquest primer pas de distanciament objectiu que és la percepció. És aquí, en el sentir, on apareix el paisatge:

el paisaje es sinónimo de ausencia de objetivación. Precede a la distinción de objeto y sujeto y a la aparición de la estructura del objeto. El paisaje está en el orden del sentir, es participación y prolongación de una atmósfera, de un ambiente (*Stimmung*). El paisaje, a diferencia del espacio de la percepción, es dado originariamente. Más precisamente, corresponde a la disposición original del ser. El paisaje, en tanto que es paisaje originario, paisaje de la fusión o de la comunicación originarias del hombre y del mundo, precede, pues, a toda orientación y a toda referencia. (Besse, 2010: 145)

Per tant, des d'un punt de vista fenomenològic, no es nega pas la possibilitat d'orientar-se, de crear mapes i de fer geografia –en tots els seus passos cap a l'abstracció o distanciament–, però sí que es recorda que, prèviament, hi ha l'experiència humana bàsica del sentir i que aquesta es fa necessàriament en el paisatge<sup>10</sup> –o en la Terra, en paraules del geògraf francès Éric Dardel, a qui Besse segueix.

---

<sup>9</sup> En concret, aquí faig referència al cinquè assaig que el forma: *Entre geografía y paisaje: la fenomenología*, que alhora fa referència a les obres d'autors com Erwin Straus (1891-1975) i Éric Dardel (1899-1967), autor de *L'Homme et la Terre* (1905).

<sup>10</sup> En aquesta línia, escriu Besse: «Se trata de restituir a la ciencia su dependencia en relación al “mundo de la vida”, de la cual pretende ilusoriamente abstraerse, igual que la geografía es dependiente, dice Merleau-Ponty de manera significativa, “del paisaje donde hemos aprendido lo que es un bosque, una pradera o un río.”» (2010: 155-156)



En aquesta trobada inicial i bàsica entre home i terra, entre ser i paisatge, hi ha com a tret definitori l'horitzó, un horitzó que marca l'experiència del paisatge bàsica i que per això porta a parlar a la fenomenologia de la percepció d'estructura d'horitzó: quan un ésser humà es troba en el paisatge originari s'hi troba en una fusió, dins, com a prolongació d'un en l'altre; així, s'hi troba en un punt, espai o lloc definit pel seu horitzó de visibilitat. Aquest és inicialment el paisatge, un punt d'experiència entre un ésser que sent i la terra. I aquest punt està definit per l'horitzó, la proximitat i l'obertura, indistriablement lligats i buits de sentit, absurds, si es plantegen uns sense els altres:

La consecuencia inmediata de la presencia de esta estructura de horizonte es que el paisaje significa ausencia de totalización o «sobrevuelo», por tomar una expresión de Merleau-Ponty. La *apertura* propia del paisaje significa que en el paisaje nos desplazamos de parte en parte. Sólo hay paisaje *local*. Más exactamente, nos desplazamos de un lugar a otro «en el interior del círculo de la visibilidad». Lo que quiere decir que no hay paisaje sin una coexistencia del aquí y del allá, coexistencia de lo visible y de lo oculto que define la apertura sensible y situada en el mundo. (Besse, 2010: 146-147)

L'estructura de l'horitzó del paisatge és aquella en què un cercle de mirada i visibilitat que inclou subjecte i objecte fosos, individu i paisatge, es mou en una relació entre l'aquí i l'allà, el present i l'ocult, el proper i el llunyà i tot gràcies a l'obertura sensible, a aquesta obertura o fusió o prolongació del subjecte en l'objecte i a la inversa. Perquè el paisatge ens envaeix i nosaltres, humans, éssers culturals, també l'envaïm.

Personalment, per acabar d'entendre bé el que plantejo, m'ha estat absolutament útil la imatge del clar del bosc, una imatge desenvolupada llargament per autors com Martin Heidegger o María Zambrano. No puc entrar en el fons dels seus raonaments que, entre altres motius, ens portarien ara massa lluny d'aquí, però sí que vull recuperar unes paraules de Zambrano en què, tal com fa Besse i la fenomenologia amb el paisatge del sentir, l'autora parla del clar del bosc com l'espai del ser i la vida, previ a tot i bàsic: «El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar [...] No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque» (Zambrano, 2017: 121). Així obre el seu assaig, intuïtiva, la poeta filòsofa. Perquè el primer que és el paisatge és la intuïció del ser, de la vida fent-se. També hi ha una altra idea de la filòsofa espanyola que vull recollir:

Un doble movimiento lo reclama sobreponiéndose: el de ir a ver y el de llegar hasta el límite del lugar por donde la divinidad partió o la anunciaba. Y luego hay que seguir de claro en claro, de centro en centro sin que ninguno de ellos pierda ni desdiga nada. Todo se da inscrito

en un movimiento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se llega allí donde ya no hay más que horizonte. (Zambrano, 2017: 123)

Zambrano, com Besse més amunt, ens fan adonar que només avancem en el paisatge de part en part, de lloc en lloc, de clar en clar. I, per tant, ens fan adonar, primer, de la importància del contacte, de la proximitat, de la necessitat de claredat que només es dona en el lloc i, alhora, segon, de l'atracció de l'horitzó, que posa en joc el lloc i l'infinit. Per tant, el paisatge no és ni arrelament ni globalitat, és parcial qualsevol de les dues interpretacions perquè són presents totes dues alhora: proximitat i distància, obertura. Més amunt, també, Tuan ha dit que lloc i espai es reclamen, que un és seguretat i l'altre llibertat, que un és pausa i l'altra vol, que un és objecte i l'altre, diria, anhel. Crec que tot encaixa en l'horitzó.

Així, recapitulo: el paisatge, com el clar en el bosc, és el lloc del sentir, bàsic, el primer lloc del ser. El paisatge és el contacte de l'home i la terra, és ser en la terra i l'enllà, en l'horitzó. Parlar del paisatge serà parlar de l'existència humana. Amb tot, però, no vull perdre el fil d'aquesta recerca. Si he arribat fins aquí és per veure, primer, l'amplitud – abassegadora – del que estem mirant i sobretot per entendre com la geografia contemporània, influïda per les visions fenomenològiques i plenament cultural i humanística fa un moviment curiós: des del distanciament inicial, en què la fi del món eminentment pagès i les finestres de la pintura moderna van fer aparèixer el paisatge, a una proximitat o contacte del ésser amb el lloc, buscant, crec, un moviment que és equilibri i tensió: el de l'horitzó o el clar del bosc, un territori en el qual ha de regnar l'obertura i tant l'aquí com l'allà, la terra i el cel, la base i el salt. Sens dubte, entendre el paisatge des d'aquesta òptica ajuda a llegir les relacions que les narracions del corpus mostren amb el seu paisatge inicial, el primer horitzó i el primer clar del bosc: relacions de voler i doler, de tornar i perdre's, de tocar i marxar, d'éssers en el lliandar.

És important destacar que la visió fenomenològica, pel que fa a la conceptualització del paisatge, es troba entre l'objectivació i el subjectivisme pur. Per objectivació entenc tant les visions estrictament físiques, biològiques i científicistes del paisatge, com aquelles que, veient-hi només un objecte extern amb el qual el subjecte es relaciona des de fora, l'utilitzen com a matèria primera o producte de consum. En reacció a això, la visió fenomenològica ens permet veure el lligam que el subjecte té amb el paisatge o, més que lligam, la superposició o fusió: l'espai del lloc, del *jo*, de la vida i de les certeses són

el mateix, ara, un clar en el bosc que es mou de clar en clar, cap a l'horitzó, i que és l'únic lloc possible per a l'ésser.

Per altra banda, la fenomenologia no veu el paisatge tampoc com un espai purament subjectiu ni estètic, i n'alerta dels perills:

Sin embargo, nos equivocáramos si redujésemos, como se hace a menudo en el seno de esta corriente contemporánea de la geografía que se ha bautizado como «humanista», este «espacio» a una dato simplemente subjetivo o antropológico, es decir, a una dimensión o a una perspectiva propia de la representación humana, ya sea individual o colectiva. [...] El espacio geográfico es, antes que cualquier otra designación, un espacio *material*. (Besse, 2010: 158)

Ja he dit més amunt que el sentit del paisatge cultural que proposa la fenomenologia i l'enfocament de la geografia humanística va molt més enllà d'una visió artística o estètica i acaba tenint un sentit cultural molt ampli, humà, antropològic i existencial. Però, a més, amb aquestes paraules la fenomenologia ens recorda que és erroni –i prepotent, afegiria jo– restringir el paisatge a una creació interna del subjecte o veure'l únicament com una representació cultural de les societats humanes. El paisatge inclou, permet, aquests elements subjectius, però la Terra no ha estat creada per a ser mirada per un home ni per cap cultura concreta, sinó, abans que res, per ser. Ser natura, vida. I nosaltres i totes les cultures, som en ella, en la Terra que és Natura, o no som. Això té implicacions ecològiques, evidentment. Som menys, tenim menys vida, si tenim menys terra, o pitjor o menys sentida. A més, però, que l'espai sigui abans que res material també significa – coincidint amb aquesta necessitat matèrica de la Terra per a l'ésser – que és en aquesta matèria on neixen els sentits que, després, l'home i les cultures representaran i, penso, també modificaran. La materialitat de l'espai geogràfic expressa un impacte que arriba al subjecte –que hi comunica, de fet, si el subjecte és en l'obertura d'ell i el paisatge. Resseguint les paraules d'Éric Dardel, Besse exposa:

[El espacio geográfico] Es un relieve, un cielo, un modelado, un color, un horizonte, que, según Dardel, resisten a una reducción subjetiva, que no son construidas por el hombre, que no son queridas por él, sino que, al contrario, se imponen, por así decir, a él en la experiencia y que dan a esta experiencia su fundamental tonalidad. [...] Este relieve, esta luz, pero también este edificio o este conjunto urbano *imponen* a mi percepción su poder y estructura de manera radical o elemental no sólo mi experiencia sino también mi pensamiento del mundo a partir de este lugar. (Besse, 2010: 159-160)

Com he dit, personalment, matiso l'abast d'aquesta imposició de la matèria en el subjecte: si bé em sembla que efectivament l'ésser es trobarà sempre endut per la força o to del lloc on se situï, també penso que els esforços de les cultures i dels temps poden modificar algunes d'aquestes imposicions –algunes, i no pas totes.

En aquest punt, doncs, la geografia que es planteja propera a aquestes tesis fenomenològiques fa veure la interdependència, a molts nivells (natural primer de tot, de sentit existencial i de representació cultural després), entre el subjecte i l'objecte. Privilegiar-ne només un o només un altre, només és el *jo* o només el lloc, seria erroni i no ens explicaria ara cap paisatge: cal entendre'ls junts. Així, confesso que en molts punts aquesta recerca se'm perd i se'm desfà entre els plecs d'un *jo* i d'un lloc, món, que es toquen tota l'estona.

Abans de tancar aquest apartat, recuperaré alguns termes que han fet eco en els darrers paràgrafs i que no m'he aturat a definir. Quan Besse parafraseja Dardel i diu que l'espai material imposa una tonalitat en el subjecte que mira, recordem directament el terme alemany *stimmung* del qual parla el Romanticisme i també Nietzsche. L'*stimmung* és precisament aquesta tonalitat afectiva, atmosfera o ambient sensorial i emocional que desprèn un paisatge i que l'individu percep, afectant-lo amb un humor o una impressió particulars (Collot, 2010: 31-32). Per altra banda, és probable que s'hagi pensat, parlant de l'impacte de l'espai material en el subjecte, en un altre terme de teoria paisatgística, aquest d'origen llatí, el *genius loci*. Christian Norberg-Schulz té un assaig sobre teoria de l'arquitectura i paisatge titulat *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture* del qual en trec la següent definició:

According to ancient Roman belief every «independent» being has its *genius*, its guardian spirit. This spirit gives life to people and places, accompanies them from birth to death, and determines their character or essence. (Norberg-Schulz, 1984: 18)

Així doncs, el *genius loci* o geni del lloc és allò que dóna al lloc la seva essència o caràcter i, de fet, la vida mateixa. Es pot traduir com a caràcter del lloc, seguint la definició de Norberg-Schulz, i també per la internacional expressió francesa *esprit du lieu*. Seria molt proper a l'*stimmung*, que acaba d'apèixer, però si el mot alemany deriva més aviat de la impressió estètica i de les connotacions artístiques del paisatge, el *genius loci* tindria una implicació més genèrica, fent referència tant a característiques culturals i emocionals com també a la fisonomia del paisatge. Segons el *Glossari* de l'Observatori del Paisatge de Catalunya (OPC), que es pot consultar al seu lloc web, el caràcter del paisatge és aquell

conjunt de característiques que fan que un paisatge sigui únic, diferent als altres i no pas pitjor ni millor (OPC, 2019).

Des de la perspectiva humanística exposada, l'expressió clàssica continua tenint validesa, perquè el *genius loci* permet parlar de la combinació entre natura i cultura i, sabent que aquest caràcter no estableix jerarquies, podem entendre que el *genius loci* es trobi en qualsevol paisatge, també en els entorns quotidians i autòctons —els que, amb Jackson, sabem que són els paisatges propis de la contemporaneïtat. Tal com deien els romans, el *genius loci* es troba a tot lloc viu, fent-li de guardià, donant-li l'essència i l'alè i, així, arriba més enllà dels paratges excepcionals. Per tant, acceptant que el *genius loci*, del costat de la vida, pugui admetre dinamisme i canvi i adaptació, també hem d'admetre que no pot assumir algunes ferides, que el maten o ofeguen: es pot ferir o trencar el geni del lloc si les transformacions d'un paisatge són massa brusques o radicals i, de fet, l'ús i consum del paisatge, més gran que mai en les darreres dècades, l'han posat sovint en dubte, com a mínim, creant «un paisatge de transició, un paisatge híbrid, un paisatge de frontera» on el lligam, el sentit del lloc i el relat del paisatge «és d'aprehensió molt més difícil, fins al punt que ens obliga a preguntar-nos sovint si el *genius loci* corresponent n'ha fugit, si no haurem canviat realment de lloc, de país» (Nogué, 2010a: 41).

Per tancar la qüestió, i tractant-se d'una recerca sobre el paisatge literari català, m'agradaria fer un apunt sobre el text que Josep Pla dedica a aquesta idea paisatgística, que extreu d'Horaci (Vilallonga, 1998) i que titula, significativament, «El *genius loci* en la meua situació personal i en la meua obra literària». El text es troba dins del volum que porta per nom *El meu país* (Pla, 2010b: 474-477) i és on, precisament, Pla explica com va començar a escriure: de cara al seu paisatge empordanès i per una necessitat de posseir el que, des d'aquells moments de joventut tenyida de mort, descobreix i l'enamora. Aquell dia, un dels més grans escriptors del paisatge de la literatura catalana va sentir-se «lligat a aquesta terra amb lligams immortals» i va veure que Sant Sebastià era per ell l'eternitat (Pla, 2010b: 477). Aquell dia, que Pla recorda també com un dels més ben aprofitats de tota la seva vida (477), l'escriptor sent la importància del *genius loci* en la seva persona i en la seva obra i penso que amb les paraules de l'autor podem entendre el concepte vinculat tant a tota la potencialitat de la terra com a totes les capes i actituds del *jo* i, per tant, d'una manera que concorda bastant amb la de la filosofia geogràfica que he exposat en aquestes pàgines:

No era pas que veiés nimfes darrera dels arbres. De nimfa, no n'he vista mai cap. Era que descobria el món exterior. Tots portàvem, llavors, al costat, sense necessitat d'ésser massa sensibles, la presència de la mort. La malaltia<sup>11</sup> feia estralls, es morien els amics més cars, les cases eren plenes de malalts. Potser tots estàvem una mica enfebrats. Fou probablement la lucidesa que provoca a estones la por de morir la que em féu veure la meravella que tenia al davant. Feia un temps clar, hi havia una llum ideal. Trobava a la terra punts de repòs, recolzades de calma, corbes d'abundància que em produïen una inefable i plena sensació de salut i seguretat. (Pla, 2010b: 475)

La por i la mort li donen tota la lucidesa per veure de veritat, li afilen i afinen els ulls, que es buiden i s'obren i s'omplen i impacta en ells tot el que té davant, la llum del món exterior descobert i descobrint-lo. Ja no parará d'escriure'l i escriure-s'hi. Ni ell, ni tants escriptors de paisatge catalans que vindran després.

## **2.8. LA NOVA RURALITAT, EL PAISATGE NO-URBÀ**

En el final d'aquest recorregut per la conceptualització del paisatge, em trobo que he resseguit el camí que uneix la geografia humanística, la sensibilitat romàntica i la perspectiva fenomenològica. Tots són passos en la mateixa línia, tots es combinaran per guiar aquesta recerca. Així, entenc el paisatge com la dualitat humana ja expressada des de l'inici entre natura i cultura; com l'espai de la recerca del món, del *jo* i dels sentits que ha impulsat tot tipus d'exploracions al llarg dels segles, també ara; i l'entenc com el punt en què, fusionant-se totes les dualitats, l'home i la terra s'obren i es troben junts, parlant de la seva existència i sentits. Un clar en el bosc el centre del qual està ocupat tant pel paisatge com pel *jo*, on tot parla des de la proximitat i amb l'horitzó, amb l'etern moviment profund de l'aquí i ara i l'allà i després.

Però, què passa ara quan apliquem aquests conceptes, els seus patrons i les seves hipòtesis en el paisatge actual? Podem parlar-ne així? Com és, ara, la relació entre els individus i els seus llocs, com ens mirem, com llegim, com expressem, com creem els paisatges de l'inici del segle XXI? Ara, en una època marcada pels processos de globalització, la materialitat terrestre ha canviat i han canviat els seus usos i valors. L'espai ja no implica el mateix ni té la mateixa densitat. El lloc, si existeix, no té els significats tradicionals. I sobretot, el paisatge és molt diferent del que havia estat durant

---

<sup>11</sup> Com és sabut, Josep Pla es refereix a l'epidèmia de grip del 1918; per tant, una epidèmia de malaltia i de morts que coincideix amb la seva joventut.

segles, físicament i en els seus usos. El seu component natural, la natura, es contempla en actituds que van des de la ignorància i la supèrbia a l'obsessió i el control. El component cultural, s'homogeneïtza, s'excita i s'explota o es banalitzada. Hi ha canvis importants.

Vull deixar molt clar que no em desdic del dinamisme que més amunt he assenyalat com a inherent en tots els paisatges en tant que paisatges humans. No hi ha contradicció entre saber i ressaltar el dinamisme, la vida, dels paisatges com a inherent i necessària i, després, assenyalar i criticar els canvis: assenyalo i critico certs canvis i la seva brusquedat, violència, rapidesa, impacte i imposició pels motius i les conseqüències que els envolten. La qüestió no és el canvi en si, sinó la seva tipologia i intensitat. Cito i estic totalment d'acord amb Joan Nogué:

moltes amenaces i riscos que planen avui sobre el paisatge no tenen tant a veure amb la seva transformació *per se* com amb la intensitat i el caràcter d'aquesta transformació; aquest és el *quid* de la qüestió. És possible transformar un paisatge sense destruir-lo, però se n'ha de saber, i estem demostrant a les generacions futures que som més aviat maldestres en aquest assumpte. La capacitat per saber actuar sobre el paisatge sense destruir-lo, sense trencar-ne el caràcter essencial, sense eliminar els elements que li confereixen continuïtat històrica, és una de les grans assignatures pendents que ens queda per superar. No sempre se sap alterar, modificar, intervenir, sense destruir. (Nogué, 2010a: 125)

Així, sovint es modifica sense tenir en compte ni la base material i natural del paisatge ni el seu suport humà, existencial i de sentit, que és únic. Hem de ser conscients que tenim un paisatge que, molt sovint, més que evolucionar i viure com el cos fet d'elements abiòtics, biòtics i antròpics que és, més que viure, es troba tallat, ferit, utilitzat, maltractat, per moltes mans i alguns interessos. Podem proclamar la mort dels paisatges i viure'n de renda mentre agonitza. Podem fer-ho i adonar-nos alarmats que, si són paisatges humans i, com a humans, en som tant espectadors com sobretot parts indestriables que només són en el lloc, també hi perdrem i també hi morirem. O podem mirar de veure-ho, d'entendre-ho, de llegir-ho i escriure-ho, i dir-ho en veu alta i explicar, narrar i crear nous paisatges.

Narrar paisatges malgrat tot. En el sistema global del segle XXI, l'espai, com el temps, es comprimeix i es globalitza. És més fàcil que mai moure's pel planeta, viatjar, estudiar, formar-se i viure en altres parts del món. Tot, si s'és econòmicament rendible. Els sistemes que es promouen en una part del globus són aviat exportats a la resta de països i, per altra banda, el que es fa a escala local pot tenir una transcendència mundial. La globalització «s'expressa a través de la interrelació entre les forces de la comunitat

global i les de la particularitat cultural, en una tensió contínua entre fragmentació i homogeneïtzació» (Nogué, 2010a: 24). A més, és cada cop més clar que, en aquest globus marcat per la flexibilitat de totes les formes, la liquiditat, l'acceleració i el rendiment econòmic, el territori i el paisatge es plantegen com a bé de consum, infraestructura o material del mercat. Es ven, es compra i es consumeix el paisatge. Es posa en qüestió la mateixa idea de lloc i fins i tot s'oblida el sentit o l'experiència bàsica de l'obertura que fa possible la trobada genuïna i bàsica entre els individus i tots els seus clars. Tot, descuidant, arraconant o manipulant molts dels aspectes –humans, emocionals, antropològics i existencials– que sabem en el paisatge, i que sabem indispensables. O els que hi hauríem de saber, perquè lligat a aquestes desfiguracions físiques i relacionals hi ha una desfiguració identitària, antropològica i existencial. Perquè tal com he dit més amunt, el paisatge inclou el territori, la natura, el subjecte, la cultura, les emocions i sensacions i és la base antropològica, vital i de sentit dels éssers humans. Desfigurem-lo, desfigurem-nos. Si el paisatge és el nostre text, ara hi llegim diferent, hi llegim fragmentació, inestabilitat, desvinculació, fractures socials, conflictes ecològics, interessos econòmics i desinterès humà. Aquest és el nostre rostre, ara. Com la foto macabra d'una *gueule cassée*.<sup>12</sup>

El context socioeconòmic actual té unes tendències de generació i ús paisatgístic que poden afectar qualsevol territori. En aquesta recerca, em fixo en els canvis paisatgístics i de representació del paisatge tradicionalment rural, que podem anomenar paisatge no-urbà (Resina, 2012: 7), el tipus paisatgístic concret en què em fixo. Tot seguit, i acabant amb aquest recorregut per la definició de tants termes, parlaré breument del paisatge contemporani en general i, després, del tipus no-urbà.

El paisatge contemporani està condicionat pel canvi accelerat que ja he mencionat –aquell que té un ritme superior i, doncs, en desacord, al canvi biològic i antropològic propi dels paisatges– i per dues grans línies que, tot i semblar oposades, no ho són pas: la fragmentació i hibridació, per una banda, i l'homogeneïtzació, per l'altra. En relació a les primeres, veiem que

la zonació característica del paisatge tradicional s'ha transformat radicalment i ha derivat cap a una gran dispersió d'usos i cobertes del sòl. L'antiga zonació s'ha difuminat, s'ha perdut la

---

<sup>12</sup> Aquesta imatge, «la foto macabra d'una *gueule cassée*», em sorgeix a partir del poema de Gabriel Ferrater, *El mutilat*. Una *gueule cassée* –literalment, una cara trencada– és una expressió francesa amb la qual es designaven els supervivents de la Primera Guerra Mundial que havien quedat amb el rostre ferit i greument desfigurat. La imatge és macabra, dolorosament repugnant.



claredat de la delimitació zonal, la compacitat s'ha trencat i ha acabat per imposar-se un paisatge molt més complex i, a voltes, discordant (Nogué, 2010a: 41)

El resultat, és un paisatge fet de fragments diversos i mesclats on la complexitat es pot convertir en discordança, o, com deia més amunt Tuan, en dificultats per percebre la seva visibilitat i, així, per fer llocs i habitar-hi. Per altra banda, pel que fa a la homogeneïtzació, em refereixo a la «banalització urbanística i arquitectònica», a l'aplicació de patrons paisatgístics que es repeteixen en totes les latituds i contextos i que fan que, per diversos motius, molts espais construïts estiguin marcats per «un punt de sordidesa, de desori i de desconcert» (Nogué, 2010a: 16). Igualment, en un dels seus més coneguts treballs, el geògraf català Francesc Muñoz parla d'*urbanización*, un terme que relaciona amb la societat de la imatge i el simulacre i amb la creació d'un paisatge urbà que en què la gestió de les diferències de cada lloc porta a l'homogeneïtzació i a la banalització. Així, amb el terme *banalscapes* es refereix a les realitats paisatgístiques<sup>13</sup> en què el paisatge es deslliga del lloc (que n'és una part, com he dit), i esdevé aterritorial, només una imatge que es pot traslladar i consumir. «Los *banalscapes* constituyen, así pues, morfologías urbanas relativamente autistas en relación con el territorio, reproducibles independientemente del lugar y de sus características» (Muñoz, 2008: 190). En aquesta línia, i sota les necessitats imposades per la globalització i el capitalisme avançat, s'arriben a produir els coneguts no-llocs, és a dir, els espais normalment associats al transport i les comunicacions, al moviment i la liquiditat de les relacions de la postmodernitat, que estan deslligats del sentit antropològic i cultural del lloc: «Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu» (Augé, 1992: 100).<sup>14</sup> En són exemples els aeroports, els grans magatzems o els camps de refugiats:

par opposition à la notion sociologiques du lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands

---

<sup>13</sup> En aquest llibre, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Muñoz se centra en una anàlisi de la ciutat, però les seves reflexions es poden traslladar al paisatge no-urbà, perquè el seu plantejament el porta a parlar de «planeta ciutat» i de processos d'urbanització que, en un avenç de la «concentració difusa», afecten i defineixen tot el territori.

<sup>14</sup> Tot i que el terme s'associa sempre als treballs de l'antropòleg Marc Augé, que el va desenvolupar i popularitzar, ja havia estat utilitzat abans per Yi-Fu Tuan, tal com recorda Nogué (2017: 15).

centres commerciaux, ou encore les grands camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. (Augé, 1992: 48)<sup>15</sup>

Aquests dos corrents de transformació paisatgística s'apliquen combinats –potser en dues escales diferents: el primer, en la continuïtat; el segon, en la generalitat de la globalització. Un és dispersió, l'altre repetició. Afegim-hi encara els efectes de la turistificació, molt clars en un país com el nostre i efectius, de diverses maneres, en gran part del territori, des del litoral a la muntanya passant pels centres urbans i les zones aproximadament rurals i prototípicament turístiques. Podem parlar dels efectes flagrants a la costa, de torres d'apartaments buides i urbanitzacions mortes durant més de la meitat de l'any. Podem parlar de més urbanitzacions, les mateixes, en pendents de muntanya que les suporten, de les esteses de les pistes d'esquí. De pobles que viuen al ritme dels visitants d'estiu i plens de segones residències buides. O de pobles abandonats. I també hem de parlar, en l'àmbit de la turistificació, de tematització:

La «tematización» de la ciudad [o del paisaje no-urbà contemporani en general] se refiere, por tanto, a la exportación al territorio urbano [o no-urbà] de espacialidades y temporalidades características de los contenedores de ocio y consumo especializado [...] No sólo se reproducen los formatos espaciales y las lógicas temporales de los contenedores sino que se presenta un tipo similar de experiencia urbana [i no urbana, paisatgística] estandarizada.» (Muñoz, 2008: 59)

Així mateix, es parla d'artificialització, festivalització i fins i tot de pessebrisme en relació a les lògiques que reconstrueixen o preserven el paisatge tradicional rural com un entorn bucòlic, mític i funcionalment desaparegut fent-lo estàtic i fossilitzat (Nogué, 2010a: 16, 123). En definitiva, el tipus de mercantilització turística, com els processos de gentrificació, dificulten en el paisatge una vida sostenible i dinàmiques quotidianes perquè el construeixen i promouen com a imatge ideal per al consum de sectors determinats de la població i no pas (tant) per habitar-hi. Són processos directament relacionat amb els paisatges urbanals o *banalscapes* vistos més amunt i amb un tractament paisatgístic superficial. El cas d'estudi paradigmàtic en la línia de la tematització urbana és Venècia; però també podem pensar, clarament, en pobles com Pals, Peratallada o Cadaqués i molts d'altres de l'Empordà, per exemple, o en molts d'altres arreu del territori i també en els nuclis de ciutats com Barcelona o Girona.

---

<sup>15</sup> Alguns autors han interpretat el concepte de no-lloc des d'una perspectiva més àmplia, apropant-lo en certa mesura als llocs de la quotidianitat i a espais de la postmodernitat i la globalitat on les fronteres entre el conegut i el desconegut, la identitat i la ruptura, es fonen. Ho explica així, per exemple, Enric Bou (2013: 283-285).

En un capítol de desfiguracions paisatgístiques similars a aquestes darreres encara hi podem situar les derivades de la mediatització. A tot arreu se'ns mostren i repeteixen imatges de paisatges, i millor encara si són paisatges que considerem tòpics i arquetípics. Els veiem a tot arreu: cartells, publicitat, *souvenirs*, xarxes socials, realitat virtual. Moltes vegades, aquests artefactes entorpeixen *in situ* la visibilitat del paisatge real, i, a més, des d'on siguin, propicien el procés de consum paisatgístic, que comença en aquest estadi de la imatge mediatitzada i de la transformació *in visu*. Perquè, en la postmodernitat, perquè un paisatge real sigui rellevant, ha de passar pel filtre de la imatge i de la ficcionalitat. Tal com diu un cop més Nogué, recordant *El yo saturado* de Kenneth Gergen, ens confiïm cada vegada més als mitjans i menys a la nostra percepció, o sentir, per saber què passa (Nogué, 2010a: 125). Això, en el paisatge, equival a un empobriment, un tancament, no obrir-nos-hi i perdre el lloc, el *jo*, el clar, l'horitzó i, així, tot. A més, mastegant aquests paisatges estereotipats, no veiem els que realment es creen i creem, o no els volem veure, i repetim postals sense sentit.

En aquesta situació, ja ho he dit, apareix un tipus característic, i molt general, de paisatge, el que anomenem no-urbà. Si les tendències socials i geogràfiques descrites poden afectar a qualsevol punt del territori, jo, en aquesta recerca, em fixo concretament en els canvis i les noves representacions del paisatge no-urbà (anomenat així en textos com els de Resina, 2012 o Muñoz, 2008)

Utilitzaré aquest terme, paisatge no-urbà, per fer referència a aquells paisatges que queden fora dels nuclis de les ciutats i que, per tant, havien estat paisatges rurals i naturals. Després dels darrers paràgrafs, és claríssim que no els podem seguir veient segons les característiques rurals o naturals clàssiques i que la urbanitat els canvia i condiciona. Les reflexions de Joan Ramon Resina, teòric de literatura comparada, quan caracteritza el *modern rural* en relació a un nou sistema territorial poden aclarir el concepte:

If until the mid-twentieth century the world was divided between industrialized and agricultural regions and countries, today culture is the strongest gauge for the relation of center to periphery. Current levels of capital concentration in the production of symbolic commodities have pushed the dichotomy of developed and undeveloped countries to a new limit represented by a hierarchy of urban centers of symbolic production. So-called world cities now appear detached from their countries as denationalized nodes in a network of global cities disengaged from traditional notions of territory. With regard to this nodal system the rest of the world falls into a subsidiary role comparable to that of the 19<sup>th</sup> -century province in relation to the capital. Older centers of regional and even national importance

fall into the vast provincial expanse of the new global cartographies, downgraded on the scale of informational significance they become virtually invisible. World culture expands by erasing former national cultures just as, at an earlier historical stage, national cultures spread by expunging regional cultures.

New ruralism refers to this vast eco-political territory rather than to romantic agrarian notions. (Resina, 2012: 9-10)

Resina defineix una xarxa territorial global amb centres urbans d'abast mundial i interconnectats, per una banda, i territoris que poden ser-hi propers però que en queden al marge i fins i tot al servei, per l'altra. La nova ruralitat, acaba Resina, fa referència a aquests vastos territoris fora dels centre urbans globals. En aquesta recerca utilitzaré el terme de no-urbanitat i de nova ruralitat per fer referència al mateix tipus de territoris. Penso que la primera opció pot remarcar la profunda transformació d'aquests llocs i el seu enorme condicionament i dependència no tant dels centres físics (tot i que també) sinó sobretot del pensament urbà. Aquests paisatges estan conformats per dinàmiques territorials i formes de sociabilitat que són plenament urbanes o metropolitanes (Nogué, 2010a: 42). Qui viu o va a viure ara al camp no té perquè ser pagès ni viure amb els ritmes de la natura. De fet, els nous habitants de la nova ruralitat són, cada vegada més, professionals liberals, treballadors autònoms o a distància, perquè la manera de viure i de relacionar-se amb l'entorn en els territoris tradicionalment rurals no està ara supeditada a la terra, sinó que depèn de les possibilitats de les comunicacions i telecomunicacions, els transports o el turisme, així com també de totes les opcions alternatives i regeneradores que hi puguem imaginar o realitzar (Resina, 2012). El segon terme, la nova ruralitat, en canvi, em permet posar èmfasi en la identitat pròpia del lloc –evitar la negació ja té un gran simbolisme– i assenyalar tant un fons o record rural i de terra com la seva evolució i la novetat de la seva veu.

La caracterització de Resina, a més, cal ser entesa sense oblidar les anàlisis dels moviments de retorn al lloc i al territori que, com hem vist, fan altres autors i ell mateix; Resina ho precisa perfectament unes quantes pàgines més endavant: l'estadi en què el no-urbà podria ser entès com un espai provincial sense ús, sense valor, sense futur, ni presència, pensament o veu ha de quedar com a mínim matisat, perquè precisament l'estudi de la nova ruralitat, el nou ruralisme, fa parlar i pensar aquests llocs de nou: «The new ruralism takes up the challenge to think the territory» (Resina, 2012: 23).

Així doncs, parlo de paisatges no-urbans i de nova ruralitat fent referència a la transformació física i identitària dels nous llocs rurals –i així mateix, de nou ruralisme per

assenyalar el gest que els pensa, els mira i els diu de nou. Si el territori ara s'organitza com una gran xarxa global, m'imagino la xarxa sobre un mar, flotant. La cartografia d'uns centres urbans globals segueix la xarxa, però més enllà i per sota dels seus nusos i lligams, només parcials i flotants, hi ha tot un mar de paisatges, profund i immens i viu: el paisatge no-urbà és el dels buits més enllà del nus; la nova ruralitat és la d'aquests buits-plens, clars de mar i de bosc per ser, però contaminats i oblidats, desfets en molts sentits, dependents també de la xarxa que els frega per sobre i que els rasca. Uns paisatges que hem de tornar a fer comprensibles i habitables. Totes les narracions del corpus se situen en aquest tipus paisatgístic fora dels centres urbans i ja no rural ni natural –sí i no alhora– i, per tant, em permeten mirar la nova ruralitat i interpretar un nou ruralisme, una nova forma de prendre la ruralitat contemporània com a tema, pensar-la i dir-la.

Diversos autors donen a aquest paisatge no-urbà noms diferents: «rerepaís» o «lloc rural contemporani» (Illas, 2015) i, donant rellevància al seu abast tan general, simplement «territori» (Cutillas, 2017) i fins i tot, per al cas català, «la no Barcelona» (Cutillas, 2017). Podria ser proper a l'anomenat espai suburbà, però aquest sembla més estrictament lligat a les proximitats físiques de la ciutat. Són els *sprawlscapes* o paisatges de la dispersió, els paisatges híbrids, de transició, de frontera (Nogué, 2010a: 43-45). Són els paisatges que habitem quotidianament la majoria de nosaltres. Agafem ara el cotxe i sortim conduint de qualsevol ciutat, fem vint quilòmetres en qualsevol direcció, menys i tot: a banda i banda de la carretera un gran nombre de cartells publicitaris i moltíssimes indicacions de trànsit, magatzems, urbanitzacions, cases soles, cases a mig construir i promocions només anunciades, vies de tren, línies de llum, túnels, ponts. La carretera es desdobra i es duplica i es repeteix. Camps retallats de tant en tant, boscos oblidats i bruts, marges bruts, gasolineres, un campanar que ha quedat petit i moltes tanques. També supermercats, rotondes, descampats i aeroports. O passem ara per un poble turístic fora de temporada: cases, potser de postal, potser fredes, tancades i deixades. Silenci i verd i també pobles que de fet són decorats on viure molt pocs dies a l'any, masos de luxe i carrers sencers de segones residències prohibitives per a la vida quotidiana. A la costa, grans blocs d'apartaments i les botigues de plàstic; a la muntanya, les esteses de les pistes d'esquí o les urbanitzacions clòniques. Els paisatges no-urbans són la mescla, la indefinició i es diuen partint de la negació, caracteritzant-los per exclusió, per una manca d'entitat i de nom propi. Aquests són ara els nostres paisatges. I hi ha narradors que els expliquen.

## 2.9. TORNAR

Fins aquí, doncs, proposo llegir el paisatge contemporani des d'aquest punt de vista, com una entitat híbrida, dual i unitat, paisatge d'horitzó, clar del bosc. Amb la distància i en la proximitat, la mirada i l'obertura. Paisatge cultural, emocional i existencial. Des d'aquesta perspectiva és senzill comprendre la rellevància de dues tendències que es detecten actualment en la relació humana amb el lloc: la primera, la de pèrdua de sentit del lloc i la segona, complementària, la de retorn al lloc.

És el geògraf italià Francesco Vallerani qui analitza els canvis paisatgístics de les darreres dècades al Vènet i hi descriu una pèrdua traumàtica del sentit del lloc (Vallerani, 2008). L'autor mostra com la pèrdua de punts de referència en el lloc, del sentit de pertinença, de la bellesa i la salut ecològica dels paisatges, fins i tot dels topònims i paraules per dir-lo, o encara més, la pèrdua del control en les decisions humanes que incideixen en un espai viscut i la manca d'objectius compartits pel territori provoca un trauma geogràfic que és també, evidentment, un trauma individual i social.

Perdre el *lloc* significa perdre la possibilitat de pensar el propi context i, sobretot, de pensar-se en el propi context; significa patir un atac a les capacitats de significació d'un mateix, un atac als ordres de referència més bàsics i banals de l'individu, dels quals gairebé no tenim consciència en situacions de *normalitat*. (Vallerani, 2008: 74)

Més enllà dels estudis científics que cita per corroborar empíricament aquesta pèrdua, Vallerani pren la literatura com una font d'anàlisi de primer ordre i, així, parla de *racconti del disagio* o literatura del neguit (63) fent referència a un seguit d'autors italians dels anys 50 –com el mateix Passolini, o Pioven, Parise i Zanotto– que parlen, entre la ficció i la realitat, de la misèria i l'angoixa humana de personatges arrelats, o desarrelats, a paisatges degradats d'aquesta regió italiana. Es podria parlar, doncs, a partir de Vallerani de paisatges del neguit. Igualment, a França, Alain Roger ha escrit sobre els *paysages du dé*: paisatges on l'individu sent la «*déception*», «*déjection*», i que provoquen «*dépaysement*» o «*dépaysagement*». És a dir, paisatges que comencen amb la negació del *dé*- per arribar a produir termes i relacions que hauríem de traduir respectivament per decepció, dejecció, desorientació o «despaisatgeció» (Roger, 1997: 113-114).<sup>16</sup> Només després del recorregut terminològic pels orígens i pesos culturals i existencials del

---

<sup>16</sup> La meua anàlisi literària i geogràfica del corpus seguirà una línia molt semblant a aquestes anàlisis de Vallerani i Roger: jo parlo i parlaré dels paisatges de la inquietud, els quals, en darrera instància, vull caracteritzar.

paisatge es pot entendre correctament la profunditat d'aquesta pèrdua, que és un trencament humà, de cultura, de civilització.

De forma complementària, també cal recollir una tendència de retorn al lloc que, entre altres autors, exposa Joan Nogué. Els estudis geogràfics actuals poden percebre un cert retorn al lloc o, de fet, un cert redescobriment del lloc i sobretot del lloc rural. Aquest retorn s'explica com un conjunt de pràctiques i actituds que indiquen una renovada mentalitat davant del lloc (Nogué, 2016b: 491) i que responen a un canvi de paradigma, d'estructures socials i sistemes de valors (492). Així, es percep un retorn físic i mental de la població cap al camp –cap al lloc rural contemporani. Si bé aquest nou neoruralisme, fill del neoruralisme d'arrel hippy dels anys 80, no és un moviment de masses, sí que és qualitativament rellevant i indicador d'una nova territorialitat:

El neoruralismo es algo más que un mero retorno al campo. Expresa de hecho un cambio de territorialidad; es decir, un cambio en las relaciones existentes entre los individuos y su entorno biosocial (Mercier y Simoni, 1983) o, si se prefiere, unas nuevas prácticas socioespaciales en el ámbito rural (Halfacree, 2006). No se responde solo a un modelo de sociedad en abstracto. Se responde también a su concepción dominante de la naturaleza, de los recursos naturales, del paisaje y, en definitiva, del espacio geográfico. (Nogué, 2016b: 496)

El retorn i redescobriment al lloc, que té una incidència especial en els llocs rurals, no s'ha d'entendre, doncs, com un moviment de tancament o un gir retrògrad sinó al contrari, com un retorn en clau progressista. Com una demanda o recerca d'un lloc nou. Com un reclam d'un lloc per habitar més humanament i per regenerar la vida social i política, entesa aquesta en un sentit radical i ampli (Nogué, 2010a: 38-41). Així, mentre la modernitat ens ha portat cap a la pèrdua del sentit del lloc, actualment també es detecta la tendència de retorn i redescobriment d'aquest lloc. Aquestes dues tendències, que coexisteixen, encaixen perfectament en el marc del paisatge que he definit en aquest capítol i orienten la meva anàlisi de les narracions del corpus.

### 3. UNA LÍNIA

Si fins ara m'he ocupat de la conceptualització del paisatge i d'alguns termes que s'hi relacionen, en aquest capítol m'ocuparé de diverses representacions concretes del paisatge en la literatura catalana contemporània, a través d'alguns autors que s'hi han centrat particularment, per marcar-ne una evolució o recorregut. Entenc com a representació la forma artística i les idees, valors o símbols amb què es basteix, treballa i presenta un tema en art –en aquest cas, el paisatge en la literatura narrativa. Així, em fixaré en la representació del paisatge de cada un dels autors d'aquesta síntesi, centrant-me en la lectura que en podem fer i n'hem fet com a lectors i com a comunitat cultural. Observarem quins punts del territori s'han mirat i com s'han expressat, quina representació del paisatge es pot llegir en aquests textos per tal d'entendre els diferents discursos o estètiques que aquest tema, el paisatge, ha proporcionat i ha creat fins arribar als nostres dies.

Seguint les tesis del paisatge cultural o les de qualsevol interpretació contemporània de l'art i els seus processos, entenc que aquestes representacions funcionen alhora com a ús de la realitat i com a construcció d'aquesta. Tots els autors miren i aprenen del paisatge i n'extreuen una narració, però alhora, narrant-lo, fent-lo art, també li transmeten nous valors, noves capes que s'hi inscriuen i el formen i reformen. Aquests textos, com els relats de les altres arts, a més d'emmirallar la realitat, també n'esculpeixen una de nova, actuant com a pòsit d'un canvi per a aquesta realitat –com a mínim, per a noves mirades, noves impressions i nous pensaments dels lectors i les cultures receptores. Representacions del paisatge que són fruit i llavor alhora. M'interessa seguir ara aquesta línia, la de la representació de la literatura catalana contemporània, no pas perquè sigui aquí on es trobin les úniques influències dels autors del corpus, sinó perquè són aquestes les capes de paisatge escrit sobre les quals ara ells en dipositen una altra; és aquest el camp cultural en què em moc en aquesta recerca i, potser, des d'aquest paisatge es poden transportar algunes idees a altres llocs.

El recorregut que proposo comença en l'època contemporània, amb el romanticisme. És en aquest moment quan el paisatge esdevé un tema artístic de ple dret, central i autònom, tant en l'art europeu com en la literatura catalana (Argullol, 2006 i Sala, 2012). A més, per això mateix, aquestes són les veus que podem comparar i entrellaçar de manera més directa amb els autors del corpus del treball.



Per a escriure aquest capítol, hi ha dos textos que em serveixen, i molt, com a referències bàsiques. Per una banda, l'article de Toni Sala, «Paisatge, literatura i perifèria». Segueixo en gran part l'estructura i els noms que proposa Sala per als segles XIX i XX, així com diversos dels seus raonaments. Per altra banda, l'article de Margarida Casacuberta, «Invenció del paisatge i control de la realitat: les imatges fundacionals de la Catalunya contemporània».<sup>17</sup> L'autora hi reflexiona sobre la invenció de l'imaginari paisatgístic que fonamenta la contemporaneïtat catalana amb exemples concrets i comentats però oferint també una bona panoràmica de les representacions paisatgístiques de l'època i la seva relació amb els moviments culturals i polítics coetanis. Aquests dos textos es combinen amb altres referències puntuals que esmentaré oportunament.

En la contemporaneïtat, doncs, el paisatge esdevé un tema central de l'art i el pensament europeu i també de la tradició catalana. El Romanticisme fa del paisatge un dels seus interessos fonamentals i l'imbueix de valors i emocions que encara avui impregnen cims i mars, ciutats i camps. Des d'Alemanya i França, aquest corrent arriba a Espanya ja entrat el segle XIX amb peculiaritats i algun afebliment (Peers, 1973) i, en català, n'hi ha mostres a partir del mític poema d'Aribau, que ara veurem.

En la literatura catalana, la sensibilitat romàntica se sobreposa a altres moviments culturals, i coincideix i s'encavalca amb la Renaixença. Des d'aquest moment i al llarg del segle XIX i gran part del XX, la creació i les representacions d'un imaginari paisatgístic seran un element fonamental en la formació i el desenvolupament de la cultura i la societat catalana (Casacuberta, 2004; Marfany, 1995; Nogué, 2010a: 49-56). La literatura, com la pintura, és alhora un agent i un reflex d'aquest procés. Alguns autors parlen de Catalunya com un «país de paisatges» (Nogué, 2010a: 132), fent referència a la diversitat natural del territori, al llegat cultural i humà que s'hi ha dipositat des de fa segles i també a aquesta marcada centralitat del paisatge en la construcció cultural d'un món propi. Seguim, doncs, aquesta línia cultural, a través de diversos escriptors clau, per tal d'arribar al paisatge dels narradors del segle XXI.

### 3.1. CIMS

El poema *La pàtria* va ser escrit per Bonaventura Carles Aribau el 1833, mentre vivia i treballava a Madrid. L'autor compon el text –el més remarcable de la seva escassa

---

<sup>17</sup> Les referències completes es troben a la bibliografia.

producció en català— per a la celebració del sant del seu patró, el banquer Gaspar de Remisa, que també està instal·lat a Madrid. La intenció inicial de l'autor, doncs, és ben anecdòtica, i la seva interpretació ha suscitat molta controvèrsia (Jorba, 1986 i Pi de Cabanyes, 1983): l'autor té la major part de la seva producció escrita en castellà i, en general, conserva remarcables recursos neoclàssics; per tant, la seva inclusió plena en la Renaixença o en el Romanticisme és matisable. Tot i així, el fet és que la tradició crítica i cultural catalana, agafant-se a aquest poema, al lloc on es publica —a la revista *El Vapor*, de caire romàntic progressista— i a la lectura que en fa la Renaixença, acaba considerant *La pàtria* el text fundacional de la Renaixença (Marí, 1995). Per tant, aquest moviment cultural i polític que marcarà l'inici de la contemporaneïtat catalana pren com a peça fonamental un poema que construeix la comunitat i la identitat nacional començant pel record i la mirada cap als turons, muntanyes i rius de la seva terra, cap a la seva història i la seva llengua, començant pel paisatge.

Aribau expressa l'enyorança de Catalunya a través de la descripció i exaltació de punts del territori, com el Montseny o el Llobregat, les serres i el mar. Els personifica i els fa viure, i els erigeix símbols de la terra catalana, fins i tot els transforma en protectors i pares d'aquelles terres, de la seva gent i d'ell mateix. Se'n declara tan proper com per conèixer el Montseny igual de bé que el front dels seus parents. Em sembla interessant assenyalar un moment aquest mot, front; Aribau diu al vell Montseny: «Jo ton superbe front coneixia llavors / com conèixer pogués lo front de mos parents» (Castellet i Molas, 1979: 139). El poeta fa servir precisament «front» quan es refereix al Montseny, havent-lo personificat. Vull fer notar que aquesta visió és molt propera a la idea actual de paisatge, que ens permet anomenar-lo «rostre», el rostre del territori. Des de fa temps, segles, l'art i la sensibilitat d'alguns autors veu el paisatge com a rostre o front, entén que funciona com la cara d'una entitat que per força ha de ser viva, d'un entramat de relacions i temps —canviant, doncs— i que en ell hi podem trobar tot el caràcter, tota la llum, les arrugues i les identitats d'aquesta entitat. Avui, expressen aquesta mateixa consciència, amb un to molt divers, autors com Perejaume o Francesc Serés, com veurem.

Al paisatge, l'autor hi lliga la llengua materna, que coneixia tan bé com el so dels dolços torrents del seu país, diu, i que perd, plora i enyora. Això també li serveix per recordar l'esplendor del passat cultural medieval i crear, doncs, una idea de paisatge que inclou tant els referents naturals com els culturals, i lliga la història col·lectiva al sentiment personal i íntim, expressant-se des de la primera persona i referint-se a la

comunitat de llengua i llocs. Aquest tema general, la caracterització i evocació de la pàtria, es relaciona amb el tema particular, la felicitació i lloança al patró que, si bé és probablement l'excusa inicial de la composició, no n'exclou lectures a altres nivells. En relació a aquestes possibilitats interpretatives, Carles Riba deia:

El poema d'Aribau, no hi ha dubte, deu el que ha tingut de més pur en la seva fortuna a la despersonalització transcendent que s'acompleix, diríem, en acte perpetu, quasi davant nostre, entre la seva matèria primera i la seva forma última. És l'autèntica màgia lírica. El que podria no passar d'un dolç esclat es fixa tot d'una en monument. (Aribau, 1933: 6)

I, fet monument o símbol, el paisatge, amb tota la seva identitat, es recorda i s'enyora i provoca nostàlgia, des de la llunyania. La sensibilitat romàntica que ja envaïa Europa queda representada en la composició. Els homes de la Renaixença consideren aquest poema com la primera mostra de recuperació de la cultura catalana, per la temàtica i referents que utilitza. Tot i així, el moviment cultural de la Renaixença tindrà un pes i una intensitat completa amb els Jocs Florals, reinstaurats el 1859 a Barcelona, i amb poetes com Jacint Verdaguer.

Unes dècades després de *La pàtria*, el 1885, Jacint Verdaguer escriu *Canigó*, el poema èpic que descriu els orígens mítics de la nació catalana barrejant història i fantasia, composant una llegenda pirinenca i un símbol de la catalanitat. Feia ja uns anys, el 1865, Verdaguer havia estat premiat per primer cop als Jocs Florals de Barcelona. Com explica Margarida Casacuberta, el poeta va arribar amb el vestit de pagès a la capital catalana, on havia de recollir el premi, en un gest molt significatiu:

la unió de la cultura muntanyesa i la cultura urbana, de la tradició i la modernitat, de la poesia i el poble. Després d'aquesta primera pedra, Verdaguer es va dedicar, anava a dir en cos i ànima, a edificar el seu propi mite, indestriable de la construcció del mite de la Catalunya cristiana, a través de la poesia. (Casacuberta, 2004: 101-102)

Enmig d'un gran entusiasme, Verdaguer i la seva literatura exemplifiquen perfectament el moviment de recuperació cultural de la Renaixença i se'n consideren símbols, amb *Canigó* com a un dels exemples més clars però també, per exemple, amb *L'Atlàntida* (1877). La història llegendària del *Canigó* se situa en un territori a banda i banda dels Pirineus, entre la Tet i el Fluvià, i en un moment entorn a l'any 1000. Ens trobem molt clarament en un paisatge determinat per la llengua i pel passat polític i cultural compartit. Aquest paisatge, els llocs i el poeta ens permeten construir la idea de la Catalunya contemporània a través d'una creació literària i mítica. Els fils argumentals principals de *Canigó* són tres, que es mesclen: hi ha la narració de les aventures bèl·liques

de conquesta de territori per part dels comptes medievals, que encarnen els orígens i la identitat catalana; hi ha la lluita, paral·lela, entre els sarraïns i la cristiandat, contra el mal i la impuresa, a favor del bé, la puresa i la fe cristiana; i hi ha finalment la tensió entre l'amor pur i els sentiments elevats, com la fe o el coratge, i el desig o les passions fosques, baixes i paganes. Tot plegat, neix al Pirineu i queda simbolitzat en el Canigó. Allà hi ha l'origen i la força de la identitat catalana i des d'allà, al final, guanyen i regnen la puresa, el bé i la catalanitat. La primera versió de *Canigó* acaba amb aquest «Cor final», que exemplifica perfectament els valors paisatgístics i socials de l'època:

Glòria al Senyor! Tenim ja pàtria amada;  
que altívola és, que forta al despertar!;  
al Pirineu mirau-la recolzada,  
son front al cel, sos peus dins la mar.

Branda amb son puny la llança poderosa;  
lo que ella guanye ho guardarà la creu;  
sobre son pit te sa fillada hermosa  
que ens fa alletar amb fe i amb amor seu.

Bressem-la encara en est bressol de serres,  
enrobustim sos braços i son cor;  
sos braços fem de ferro per les guerres,  
mes per la pau omplim son pit d'amor.

Pàtria, et donà ses ales la victòria:  
com un sol d'or ton astre es va llevant;  
llança a ponent lo carro de ta glòria,  
puix Déu t'empeny, oh Catalunya, avant.

Avant: per monts, per terra i mars no et pares,  
ja t'és petit per trono el Pirineu;  
per esser gran avui te despertares  
a l'ombra de la creu. (Verdaguer, 1995: 223-224)

La representació de la muntanya, un símbol romàntic de puresa i d'elevació de l'esperit humà, queda adaptada i inserida així en l'imaginari ideològic de la Renaixença i en els fonaments de la catalanitat contemporània. Un imaginari que és actiu en el present de la composició, doncs, i en el pensament cultural posterior. La seva força es veu aquí i es continua veient quan Verdaguer encara hi dóna una volta més, el 1901, en una segona versió del poema, afegint-hi l'epíleg de *Los dos campanars*, amb aquests mítics versos finals:

Lo que un segle bastí, l'altre ho aterra,  
mes resta sempre el monument de Déu;  
i la tempesta, el torb, l'odi i la guerra  
al Canigó no el tiraran a terra,  
no esbrancaran l'altívol Pirineu. (Verdaguer, 1995: 223-224)

Aquestes estrofes finals em semblen interessants perquè, juntament amb altres elements de l'obra (com la polifonia o el món de les fades), mostren la tensió inherent a la mateixa muntanya. Així, el mite de la muntanya deixa veure també el substrat pagà, tel·lúric i instintiu que s'amaga rere l'harmonia i que, en punts com aquest, la desborda (Casacuberta, 2004). Però, des del meu punt de vista, consegüentment, també hi traspua la tensió en la visió i recepció dels ideals culturals i ideològics que es construeixen amb la muntanya del Canigó. El poeta defensa, passant del plany enyorat de l'inici de l'epíleg a l'abrandament de l'última estrofa, el Canigó perquè el mite té un perill, una tensió, una lluita. Què està passant? Està passant que els ideals de la Muntanya s'han desdibuixat amb el passar dels segles i que la cultura catalana no els ha conreat tant, durant segles. Així, ara defensar que la Muntanya no es tiri a terra és defensar que els mites i la catalanitat no s'ensorrin sinó que, al contrari, progressin i es reconstrueixin. Això és el que la Renaixença promou. I ho fa amb la Muntanya però també des de la ciutat i en tot el territori en aquest tombant de segle (Casacuberta, 2004 i Marfany, 1995).

Tal com ens explica Marfany (1995), aquests anys entre finals del segle XIX i inicis del XX estan definits a Catalunya pel pas del regionalisme a un catalanisme de caire modern, nacionalista i molt més actiu políticament. Fins llavors, les mostres de catalanitat quedaven subscrietes al joc de doble nivell entre una pàtria petita, la catalana, i la pàtria gran, Espanya. Les manifestacions del regionalisme català eren ocasionals, pacífiques i respectables i les mostres de catalanitat eren més aviat afectives, íntimes o estrictament folklòriques. Però, des de la segona meitat dels anys noranta del segle XIX, la visió de la política catalana va canviant. Com a causes d'aquest canvi, Marfany assenyala processos socials profunds i estructurals, com ara el creixement del sector terciari en una època de crisi econòmica, i entén la pèrdua de les colònies del 1898 com a punt catalitzador d'aquest procés (Marfany, 1995: 42). L'autor situa entre 1898 i 1901 el període d'inici del nacionalisme català modern, període que coincideix plenament amb l'època d'escriptura i recepció de *Canigó* i en el qual l'hem d'integrar. El catalanisme, que a partir d'ara significa nacionalisme modern, deixa enrere les evocacions paisatgístiques d'amor regional, íntim i costumista cap al paisatge –amor que, per exemple, es troba en *La pàtria*–

per passar a parlar del paisatge com un lloc on la natura, el territori i la cultura catalana es veuen, es viuen i es senten d'una manera plena, pròpia i diferencial. Per tant, com a punt des del qual es pot edificar i reivindicar una nova realitat. En aquest sentit, parlen de la terra, terme característic del llenguatge d'aquesta època que esdevé essencial en la teorització de la nació catalana:

És la terra, en definitiva, que *fa* la nació. [...] Si els catalans, doncs, són una nació és perquè viuen en una terra determinada que els ha fet com són i diferents de totes les altres nacions. La qüestió de com s'opera aquesta acció de la terra es resol en termes vagues i irracionals. El més habitual és de postular, simplement, la nació com a emanció directa o per l'intermediari d'un esperit o ànima nacional que és en realitat indistingible de la mateixa nació, com en la coneguda fórmula maragalliana: «El alma de un pueblo es el alma universal que brota a través de un suelo». Aquestes coses, ben mirat, no s'expliquen. És l'ànima de la terra que «sentim bategar en lo més pregon del nostre ser» i fora. [...] La terra fa la nació i la nació defineix la terra. (Marfany, 1995: 202-204)

L'argument de la terra és limitat i circular, i delicat, com a mínim des de la nostra mirada del segle XXI. Però és l'argument profund i existent, tant en el nacionalisme català com en tots els nacionalismes de l'època (Marfany, 1995: 204), i ens permet veure el valor que adquireix el paisatge des de llavors: en la construcció política de la Catalunya contemporània, aquesta terra, que podríem anomenar també paisatge en tant que natura impregnada de cultura i temps, és una manera de sentir la nova ideologia i de crear una comunitat i una realitat.

Cal recordar que una de les pràctiques catalanistes era l'excursionisme, i que Jacint Verdaguer en va formar part (Tort, 2007). Els clubs excursionistes, que funcionaven també com a centres de visibilitat del món cultural de l'època (Marfany, 1995: 297), eren un motor de transmissió i cohesió de la ideologia catalanista per mitjà de l'experiència del paisatge (Marfany, 1995: 303). Després del recorregut catàrquic, simbòlic i ascètic de la caminada, al final, el guany és la terra, la possessió de la «veritat fonamental: Catalunya és» (Marfany, 1995: 306). Així, la descoberta dels cims és també la descoberta, invenció i apropiació dels mites de la catalanitat contemporània, i lliga el moviment ideològic de la Renaixença amb el marc del Romanticisme europeu, que tant havia begut de les excursions i visions als Alps. El poeta de Folgueroles escriu els cims dels Pirineus, amb una gran riquesa lingüística (importantíssima i gairebé inexplicable en el context català del moment, faltat de models), molta precisió descriptiva i toponímica i una elevada

intensitat expressiva (Tort, 2007), a més de l'enorme càrrega cultural, identitària i emocional que, com hem vist, hi troba, hi construeix i hi deixa, per sempre, potser.

### 3.2. PENYA-SEGATS

Continuant sota la plena influència romàntica, neix el Modernisme i trobem un altre gran paisatgista: Joan Maragall. D'ell, Toni Sala en comenta *Les muntanyes* (1901), un poema que no s'allunya gaire del paisatge pirinenc que acabem de veure –la font a la qual fa referència és la de Sant Patllari, a Camprodon (Maragall, 1998: 623). En aquesta època, l'ús del paisatge continua la construcció de mites ideològics i culturals com els que hem vist en la Renaixença. Així, per exemple, el mateix Maragall parla de l'Empordà, com molts altres poetes de l'època, com a paisatge simbòlic del caràcter català genuí i de la llibertat identitària:

Terra de llibertat és tot lo que jo en diria de l'Empordà per a fer-ne tot l'elogi en una sola paraula; perquè en aquesta paraula llibertat, ben enfondida, s'hi troben totes aquelles virtuts vostres, i sols amb elles és digne un poble de ser lliure (Aragó i Vilallonga, 2003: 23)

A més, però, el Modernisme s'endinsarà en el vessant més íntim, personal i apassionat de la sensibilitat romàntica: el paisatge serveix ara per trobar i expressar les profunditats de l'ànima humana. *Les muntanyes* és un molt bon exemple d'aquest paisatge que funciona com a experiència vital profunda on l'emoció, la subjectivitat i el sentiment del sublim esdevenen el centre de la composició. El *jo* poètic es troba a mig a muntanya bevent aigua d'una font i això li fa experimentar una impressió fonda, se sent penetrat per l'aigua i per l'ànima de la natura mateixa, exemplificada en diversos elements:

Tot semblava un món en flor  
i l'ànima n'era jo.

Jo l'ànima flairosa de la prada  
que es delita en florir i en ser dallada. (Maragall, 1998: 627-628)

El subjecte es declara, amb un seguit d'assimilacions com aquesta, natura mateixa. Fins i tot la fe, molt present en l'obra maragalliana, està travessada i sovint supeditada a l'experiència de la Natura, una entitat animada que emana transcendència. Amb aquesta experiència, l'ideal d'identificació absoluta entre l'home i la natura, o les muntanyes, és més perfecte aquí que en cap altre lloc (Sala, 2012: 75). A banda de sentir-se penetrat per l'ànima de la natura, als versos finals, el *jo* poètic també marca la fusió en el sentit invers, és a dir, el transvasament de l'ànima de l'home en la natura: «fortament m'adreçava per

dur al cel / tot lo de mos costats i mes entranyes» (Maragall, 1998: 629). El *jo* i el paisatge s'acosten tant, que s'encarnen, es fusionen, són un (Sala, 2012: 75). El subjecte sent la plenitud i la grandesa de les muntanyes, se li posen dins, i alhora tot ell es buida en aquesta natura bella i immensa.

El sentiment de transcendència que el *jo* sent davant la natura i la seva força es percep en gran part de l'obra maragalliana, des d'aquesta poesia a d'altres com ara el *Cant Espiritual*. No en totes, però, s'expressa d'una manera tan harmoniosa com en la composició que acabem d'analitzar. Dins *El comte Arnau* (1900), per exemple, es basteix un superhome que poc té a veure amb l'harmonia, la puresa i la idealització i molt menys amb la tradició cristiana dels herois de Verdaguer, perquè el superhome viu segons la seva voluntat de poder i es mou a ell i al seu mou segons el codi de valors que aquesta voluntat estableix. Així, aquí, Maragall s'acosta a la visió de l'home que és «conseqüència lògica de la “mort de Déu” propugnada per Nietzsche» i que converteix «novament la natura en el camp de batalla on es baten, desfermades, les forces del bé i del mal, la raó i l'instint, la cultura i la barbàrie» (Casacuberta, 2004: 103).

–Seràs roure, seràs penya,  
Seràs mar esvalotat,  
Seràs aire que s'inflama,  
Seràs astre rutilant,  
Seràs home sobrehome,  
Perquè en tens la voluntat. (Maragall, 1998: 268)

Aquestes són les veus de la terra, les que mouen el comte Arnau, l'arrapen, el sentencien, li exciten la seva voluntat, perquè l'home, el superhome, té dins tota la força, bella i destructora, fosca i brillant, de la natura, i la seva voluntat o consciència fonda les reconeix, les accepta i hi juga. Si en cada època, els homes i la realitat es troben i fan i expliquen un paisatge, ara, la cultura catalana està marcada pel nacionalisme i el modernisme que, de fet, són dues cares de la mateixa moneda, ara: «De fet, no és sols que el catalanisme era modernista, sinó que es podria dir que el modernisme cultural, en el sentit més ampli del mot, era catalanista» (Marfany, 1995: 359-360). Així, el paisatge i els ideals que hi projecta l'home, i l'escriptor, són els d'una cultura que mira cap a la modernitat europea i cap a l'afirmació i el desenvolupament de l'individu i del poble. En aquell moment, el paisatge és tant obertura com profunditat d'esperit, de la cultura i del món, i això hi troba qui, com el comte Arnau, s'atreveix a cavalcar-hi.



En l'etapa modernista, es podria parlar encara d'autors de matisos molt diversos com Miquel Costa i Llobera, Marià Vayreda, Raimon Casellas, Prudenci Bertrana, i d'altres. Però en aquesta síntesi ens aturarem, com Toni Sala, a Joaquim Ruyra i Víctor Català. Si en algun moment, el complex Maragall –que, no ho oblidem, dóna forma al comte Arnau però també és el teòric de la paraula viva sorgida d'uns estels vistos amb ulls de nena– privilegia la part brillant de la natura, els autors que li són hereus es decanten gairebé per complet cap a la visió de les foscors i turbulències de l'ànima i de la natura. Així ho diu també Sala: «tots dos [Ruyra i Català] descobreixen que la natura, que el paisatge que un mateix representa, no és tan idíl·lic com ens pintava Maragall [...] posen sobre el paper les parts fosques d'aquest paisatge» (Sala, 2012: 76).

Joaquim Ruyra i Caterina Albert són terratinents que, com altres escriptors de l'època, flirtgen amb la pintura. El nombre d'artistes que combinen la literatura i la pintura és considerable i totes dues arts tenen un pes decisiu en la formació del cànon paisatgístic català que es forma en aquesta època i que arriba fins als nostres dies. La presentació que Xavier Pla fa de Ruyra remet a aquest lligam:

Poques vegades l'«impressionisme» literari, amarat d'una profunda i innegable impregnació de tristesa o solitud, o la captació purament sensorial de l'instant, sovint plena de veritable misticisme i sempre de simbolisme, han tingut un narrador tan potent, eficaç i seductor com Joaquim Ruyra. (Pla, 2011: 9)

Amb aquest autor, igual que en l'escriptora de l'Escala i com també passava en Verdaguer i en Maragall, la llengua es treballa de manera excepcional, amb una gran sensibilitat, consciència i molta riquesa. L'escriptor, impressionista –en el sentit que es desprèn de Pla, capaç de captar tota la profunditat sensorial de l'instant– i gran observador, recorre a la parla dels pescadors i els treballadors de la terra, la depura, l'essencialitza o la sublima i l'escriu. Gabriel Ferrater explica algunes limitacions de Ruyra (les que té en el moment de narrar fets de manera versemblant, per exemple), però fa referència a la inqüestionable capacitat impressionista de descriure sensorialment amb la llengua: Ruyra té els paràgrafs «de descripció i, generalment, de descripció de sensacions; el seu instrument sensorial, diguéssim, la seva capacitat de visualitat, d'olfactivitat, de tactilitat, podríem dir, era de primer ordre» (Ferrater, 2010: 28). Podríem dir, doncs, que el paisatge esdevé la font d'on raja la llengua i el to, en Ruyra, o, seguint les paraules que Maragall treu de Johann Gottfried von Herder, que l'escriptor de la Costa Brava pren la llengua com una emanació del propi paisatge (Sala, 2012: 76), com si es

tractés de la seva llum particular o de la seva combinació única de colors. Per tant, també, llegir aquests textos permet reconstruir un paisatge, gràcies a una mirada que ho escolta tot profundament.

Josep Pla va parlar de Ruyra com un petit Tolstoi (Pla, 2010c i Pla, 2011), fent referència a aquesta capacitat d'observació i de naturalitat que troba tant en l'escriptor rus com en el català. Segons Pla, aquest fet dóna lloc, en tots dos escriptors, a una prosa absoluta, lliure d'artificis i impediments, que desprèn equilibri, naturalitat i impertorbabilitat, tot i que això passa en una mesura menor en Ruyra –perquè Pla, com Ferrater, veia a l'escriptor de la Costa Brava certes limitacions narratives relacionades amb certa ingenuïtat o algunes reserves morals, fins i tot l'arriba a assimilar a un infant innocent (Pla, 2010c: 115-117). Pla, però, i tornant al plantejament inicial, veu Ruyra com un escriptor fonamentalment complex (Pla, 2010c: 118): de la natura, no n'exclou ni la sensualitat, ni la força immensa, ni les parts fosques, i això suposa una tensió, romàntica, dins la literatura i el paisatge d'aquest autor.

*Marines i boscatges* es publica el 1903. Pel títol, aquesta obra torna a remetre a estrets lligams amb la pintura i, segurament, amb aquesta manera d'entendre la literatura com una art que mira, escolta, s'impressiona, pinta i crea imatges vives a partir de la fina observació del món. L'obra està plena de personatges aferrats a la terra i al mar, que tant tenen la puresa de la llum impressionista com les seves turbulències. Són personatges que sovint queden allunyats del grup, de la societat, entre els quals destaca Jacobé, la protagonista de l'últim relat de *Marines i boscatges*. En aquesta narració, la noia, que en altre temps havia estat alegre i morena, feta per gaudir el mar, la costa i tots els seus trossos, ara es torna boja i se sent dominada «d'una por que fuig de l'esfera de lo que es pot capir» (Ruyra, 2004: 260). Al final de la narració, en un dia de tardor que desprèn solitud i tristesa, el narrador veu com, davant dels seus ulls, sense poder-hi fer res i amb la natura totalment aliena, Jacobé se suïcida. Es tira daltabaix de l'abisme, patacajant-se amb les roques del penya-segat i morint entre onades. El narrador resta en l'ombra i el silenci, en la consternació. Arrapat a un pi on feia un moment havia sentit felicitat davant l'espectacle de la bellesa i la plenitud del mar, ara veu el cos de la noia i sent tota la sublim basarda de la natura:

La naturalesa s'entenebra al contemplar la seva obra de destrucció. El tro de la ressaga s'aixeca com un cant funeral. I jo no trobo consol sinó figurant-me que estic en la muntanya

del Calvari, i que el pi que què m'abraço és la creu de Jesucrist, en qui descanso del meu dolor i de tot lo que no entenc. (Ruyra, 2004: 262)

En Ruyra el paisatge és una tenebra viva, llum i foscó alhora. Tal com diu Argullol en el seu assaig sobre el paisatge romàntic, en el romanticisme –i segurament per sempre més– l'home sent la seva escissió davant la naturalesa, els homes es desposseeixen del paisatge, el pensament del progrés i la modernitat els n'ha apartat i veuen entre tots dos un abisme: un infinit de bellesa i plenitud, però també el terror d'un buit i els seus misteris, el pes de tota la seva força, la melancolia eterna davant de tanta potència sentida i inabastable. Ruyra plasma aquest abisme en el penya-segat de *Jacobè* – tot i que guarda una fe cristina per al narrador, únic consol per a ell i potser necessària reserva per a l'autor– i jugarà amb les llums i foscors del paisatge al llarg de tot la seva obra. La natura, immensa, posa l'observador al davant, al centre d'enigmes i fondàries que no entén. La vertadera unió del *jo* i el paisatge també comporta en ella mateixa la consciència d'aquesta escissió. I, per tant, és unió i trencament alhora. Ho veurem també en l'obra de Víctor Català.

*Solitud*, que Sala pot qualificar com «una de les millors novel·les europees de principis del segle XX» (Sala, 2012: 76), es troba en aquesta mateixa línia. Caterina Albert, sota el seu conegut nom de ploma, Víctor Català, publica *Drames rurals* el 1902 i tres anys després, el 1905, publica la seva gran novel·la. En el recull de narracions de 1902, l'escriptora empordanesa s'allunya des de l'inici del bucolisme, el costumisme i l'idealisme sovint associats, superficialment, a la ruralitat. En aquest sentit, em sembla remarcable l'article del crític Manuel de Montoliu titulat «Víctor Català i el ruralisme», publicat el 1912 i recollit al volum cinquè del *Panorama crític de la literatura catalana*:

El nostre ruralisme, amb ella, ha arribat al punt més alt de la seva evolució i és una flor perfecta[ment] digna de perfumar els aires de la Ciutat futura que ara comencem a aixecar. [...] L'essencial per a una literatura que vol ésser culta no és que l'absorció de la ciutat arribi a anorrear tota tendència ruralista, sinó que tot aquell que pretengui influir intel·lectualment sobre els seus conciutadans i escrigui *de re urbana* o *de re rural* sigui un ciutadà en esperit, en el més alt i pur sentit de la paraula. (Montoliu, 2010: 234-235)

No oblidem que ens trobem en plena etapa modernista i que l'obertura de la cultura catalana vol arribar a tots els seus racons, també els de muntanya. Les mancances de la classificació entre literatura urbanista i ruralista tornaran a sorgir, i amb força, a finals del segle XX i és des d'una línia propera a la de les paraules de Montoliu que també en

l'actualitat podem parlar de la insuficiència d'aquestes etiquetes. Ho veurem més endavant.

A *Solitud*, la història de la Mila, que la crítica ha situat al Montgrí (Serrahima, 2010: 237), comença amb una pujada –així es titula el primer capítol– en què la protagonista, acabada de casar, fa camí cap a la seva casa nova, l'ermita de la qual ella i el seu marit es faran càrrec. Dalt del carro, se li esbatana l'ànima i sent una fal·lera dolça de tocar la terra, com fan les dones que veu treballar. Però aquesta innocència i puresa inicials agafen altres relleus quan, avançada la novel·la, la Mila viu un procés de creixement i consciència i davalla a les fondàries i mals de l'ànima, i als mals de la muntanya. La Mila coneix la solitud grandiosa, una pena que surt de tot i de res, una melancolia, una nostàlgia que nia i es desfà en aquell paisatge de muntanya. La visió de la condició humana que es planteja a *Solitud* queda simbolitzada amb la del grill que viu petit i de nit sota la immensitat i que es pot esclafar en qualsevol moment; però el grill, de fet, també canta i mira les estrelles (Català, 1988: 251-263). Perquè, de fet, la solitud també és consciència i voluntat i no serveix per res més, ni per res menys que per fer que la Mila emprengui, tot i saber-ne les limitacions, una lluita per preservar la «dignitat de persona per sobre l'instint ofegador i alienador» (Casacuberta, 2004: 103). Tot el que ha viscut la protagonista és un viatge iniciàtic, un recorregut per una muntanya màgica que té el final en la possessió d'una força, la força sorgida dels gorgs de la muntanya i la solitud:

I a seguit, sense crits, sense gestes, sense llàgrimes, amb una sobrietat tràgicament despullada, la dona li contà fil per randa tot quant li havia passat. Son recit tenia la concisió i netedat d'una inscripció lapidària, i en sos immensos ulls verds hi havia la tranquil·litat misteriosa dels gorgs pregons. (Català, 1988: 266)

Al final de l'obra, «el paisatge del Montgrí està personificat en la protagonista, al mateix temps que la protagonista està, diguem-ne, *muntanyificada*, tornada muntanya a través del Montgrí» (Sala, 2012: 76). La unió de l'individu amb el paisatge és ara total i profunda i, fins i tot, desbordada.

Amb el Modernisme, i una obra com *Solitud* n'és un gran exemple, la literatura catalana s'impregna profundament i completament de tota l'estètica romàntica. En els moments inicials de la Renaixença, Aribau forma un paisatge al qual es lliga de manera afectiva i un lloc propi de l'individu i la comunitat catalana que reivindica des del vessant íntim i cultural. A la segona meitat del XIX, amb una Renaixença ja plena i conscient, la representació del paisatge reforça la recerca romàntica dels orígens i la recreació cultural

d'un poble a través del passat, formant les bases i els mites del catalanisme contemporani. El Modernisme continuarà donant forma a paisatges que s'entenen com a símbols identitaris i polítics, com he dit, però, a més, apel·la als sentiments humans més íntims i fonamentals, apel·la a l'individu i a la seva forma i força. L'encarnament romàntic entre l'home i la natura, la trobada en el paisatge i la seva plenitud –que inclou la consciència de l'escissió de la qual parla Argullol (2006)– és ara profunda i absoluta. Així, la representació del paisatge combina i fa sentir totes les formes de la potència i la nostàlgia.

### 3.3. JARDÍ

El moviment modernista es desenvolupa gairebé paral·lelament al Noucentisme, una tendència cultural en gran part oposada a la primera: si una s'alia amb la natura, l'altra s'alia amb la cultura, en el sentit més afinat i polític del mot. I el paisatge canvia. El Noucentisme es desmarca de l'apassionament i les turbulències romàntiques i se centra en l'estilització de la llengua, la forma i el contingut, guiant-se per valors d'ordre, harmonia i culturització del país. No podem pas dir que els escriptors noucentistes es deslliguin de la natura i l'experiència del paisatge, però sí que les pensen des de la ciutat i des d'una voluntat política determinada. La seva ideologia està marcada per l'ideal de la Catalunya-ciutat, que propugna la culturització, ordenació i civilitat tant de l'individu com de la societat i, en la mateixa línia, una estètica i un pensament lligats al classicisme i al mediterraneisme: cal abandonar l'obscuritat, el pessimisme, l'apassionament i la melancolia dels pobles del nord i cal recuperar, ara, l'harmonia i la llum de l'ànima llatina o romànica, la de les civilitzacions genuïnes de la mediterrània (Vallcorba, 1994). El paisatge predilecte del noucentisme és la ciutat, Barcelona, i la van convertir en un espai que on anar «més enllà de l'atansament mimètic», hi van plantejar «una relectura global en termes simbòlics. Per a ells, la ciutat tenia un doble interès: polític i social, a banda dels plantejaments estètics estrictes» (Bou, 2013: 47)<sup>18</sup>. La ciutat, idealitzada i en un contrast profund amb la ciutat de les bombes que era la Barcelona del moment (50), es converteix en un paisatge «a construir, a modificar» (47), i la natura que observen també. La muntanya modernista és substituïda pel jardí, i les nits, estrellades o no, per la claror i l'harmonia del mar Mediterrani. La representació del paisatge es depura i es fixa en les formes totalment humanitzades. Els símbols catalans noucentistes seran, per exemple,

---

<sup>18</sup> A *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, Enric Bou dedica unes pàgines a perfilar l'ús i la simbologia de la ciutat en el noucentisme català (47-51).

l'Empordà grec d'Empúries (Vallcorba, 1994: 51) o la muntanya, purificada, del Montseny.

L'autor d'aquest darrer mite literari, Guerau de Liost, escriu *La muntanya d'ametistes* (1908) des del distanciament i l'estetització i no pas des de la vivència i la impressió que trobàvem en Ruyra i Català. El treball lingüístic és encara un fil conductor, però aquest cop està definit també per un anhel de depuració i elevació que l'allunya de la idea d'emanació directa del paisatge –típicament romàntica i modernista– acostant-lo a la culturització i el refinament estilístic d'aquest moviment. Canvia la llengua, canvia la societat i el pensament i canvia el model de paisatge. Com diu Sala, «aquest tractament del paisatge a través de la llengua passa a Josep Carner, el gran poeta que el civilitza, que el converteix en ciutadà» (Sala, 2012: 77). Amb Carner i els noucentistes, la llengua es depura, la literatura s'estilitza i es refina el paisatge, perquè el Noucentisme és l'afirmació de l'home i la civilització per sobre la natura i els seus apassionaments. Segurament Carner veu més enllà de la certa harmonia, segurament sap els foscos del paisatge, però tria la llum. Com a mostra, podem llegir *La xarxa encomanada*:

Vull anar a la pesquera en nit de lluna,  
quan tot serà pintat d'encantament,  
amb la rosa al capell, com signe d'una  
ànima fresca, abandonada al vent.

Dansarà com podrà la barca bruna:  
estel ni calafat no n'haurà esment.  
Jo hi aniré pescant, a la fortuna,  
paraules en neguit de pensament.

I com que amor es passa de soldada,  
mai no serà l'art meva carregada  
del peix que es dol en cuejants combats.

La xarxa des d'avui encomanada  
tindrà un miler de resplendents forats  
sense senyal de corda pels costats. (Carner, 1992: 873)

El posicionament de Carner i del Noucentisme davant el paisatge, com davant l'art i la societat, és el d'optar per un pensament i una poesia resplendents, com una xarxa que pesca estels i no pas els peixos que cuegen per passions tèrboles. Si en el modernisme l'home es *muntanyifica*, en el noucentisme, el desig és de controlar i dominar la muntanya i la natura, fins i tot «esclavitzar[-les]». Així ho diu el gran ideòleg del moviment, Eugeni

d'Ors, en un text del *Glosari* de 1907 titulat, precisament, *L'arranjament de les muntanyes*: «No n'hi ha prou ab dur l'arbitrarietat als jardins: cal fer-la escalar les muntanyes. – La muntanya, tal com la fatalitat la deixa, pot ser un instrument de mal [...] seran un dels confortos més solemnes de l'energia humana, que ja les haurà definitivament esclavitzat» (Ors, 1996: 492-493). També escriurà, al pròleg de la primera edició de *La muntanya d'ametistes*, una comparació entre la Natura i un «Monstre», el «Caos» o «Satan», per acabar tractant-la com una núvia salvatge que es domestica amb actuacions (de fet, «agressions», diu) noves:

En l'entretant, revenjant-nos de les aspríssimes hores de lluita, ens és grata cosa, per festa, sortir fora dels nostres ciutadans murs, i consumir en la carn del Monstre, i dins son cau mateix, agressions noves. (Casacuberta, 2004: 105)

Així, «la grandesa de la persona humana no rau, per als noucentistes, en la simple consciència del que s'és, sinó en la capacitat de canviar la situació i el sentit de l'individu sobre el món» (Casacuberta, 2004: 104). Això representa fer un pas més després de la consciència adquirida en el romanticisme i amb els autors modernistes i representa, també, entendre la natura com a una entitat ja externa a l'home i a la seva civilització, una entitat que cal dominar i controlar. La natura es converteix en jardí i el paisatge es mesura des de l'home.

El model de paisatge modernista i el model noucentista es poden entendre com a punts diversos, extrems, del moviment pendular que sorgeix de l'escissió de l'home amb la natura. La consciència romàntica del paisatge passa, com hem dit, per aquesta consciència de l'escissió; després, uns, sota una influència més directa, pensen l'individu com a força i tensions alhora, voluntat i nostàlgia; altres, amb una volta més en la mateixa línia de pensament, opten per dominar aquesta entitat escindida, ja separada, i problemàtica a través de la civilització. En la tradició catalana, els mites fundacionals construïts per Verdaguier, Maragall, Aribau o altres autors han tingut una llarga vigència, així com els imaginaris modernistes i noucentistes. Des d'un punt de vista cultural, els mites del Modernisme han tingut potser una certa preeminència. Una bona mostra és, per exemple, que, durant moltes dècades, els tòpics literaris i artístics no s'hagin mogut gaire dels paisatges marcats durant aquests inicis, a la Catalunya verda i vella (Nogué, 2010a: 54). En canvi, potser des del punt de vista sociològic i econòmic, l'ideari preminent ha tingut tendència a veure la natura com un element aliè a l'home i el paisatge com una base de recursos que es dominen des de i per a la civilització, en una línia de pensament, doncs,

més propera a la del Noucentisme i, en definitiva, al desenvolupament econòmic capitalista i global.

### 3.4. PLANA

Cronològicament, el següent gran escriptor en qui ens podem aturar és Josep Pla. L'obra de l'escriptor empordanès s'associa sovint a les nombrosíssimes descripcions de paisatge que hi ha al llarg de la seva obra i a la imatge de pagès arrelat a la terra que ell mateix es va procurar de bastir i promocionar en una curiosa i complexa escriptura autobiogràfica (Pla, 1997). En un fragment sovint citat de la seva obra, Josep Pla parla dels seus primers intents d'escriure que es produeixen, precisament, davant el seu paisatge:

Feia un temps clar, hi havia una llum ideal. Trobava a la terra punts de repòs, recolzades de calma, corbes d'abundància que em produïen una inefable i plena sensació de salut i seguretat. La carretera de Sant Sebastià esdevingué un pretext de magnífics descobriments quotidians. Un dia, sense saber com, em vaig trobar amb un llapis i un quadern a la mà. Vaig començar a posar adjectius darrera de cada pineda, de cada camp, de cada tros de mar. Vaig tractar d'escriure els sentiments que em produïa la visió de la terra diversa i de la blava mar escampada. (Pla, 2010b: 475)

De la mirada literària de Pla cap al paisatge en podem destacar, principalment, tres elements: en primer lloc, la subjectivació, en segon lloc, la naturalitat estilística i en tercer lloc, la quotidianitat i el localisme. Tots tres tenen molt més relleu de l'aparent.

Assenyalar la subjectivació del paisatge en l'escriptor implica entendre el seu procés d'escriptura i també la seva visió literària. Tal com explica Xavier Pla, el de Josep Pla és un paisatge subjectivat perquè des de la realitat i l'observació, el lloc passa pel llenguatge i l'estil de l'escriptor i, per tant, passa necessàriament per una mirada que se'l fa seu i li dóna forma; al final, acaba deixant de banda el referent real per formar un paisatge nou, lingüísticament, literàriament i subjectivament aprehès i recreat (Pla, 2007). Com si un artista, després de molt mirar i pintar el seu paisatge, en fes el quadre definitiu des de casa, sense veure'l de cap manera, només en les imatges de la seva ment i en la llum i colors de la seva mirada.

Hem de veure la diferència, però, entre aquesta clara influència de la subjectivitat de la mirada literària i la gairebé inexistent projecció de la intimitat sentimental del narrador en el paisatge. En Pla, «ja no podem dir que paisatge i persona siguin el mateix [...] El paisatge ja és fora d'ell» (Sala, 2012: 78). Això és així perquè, al costat de l'esforç



central de construcció de la identitat a través de l'escriptura, l'escriptor també posa tot el seu interès a apartar el *jo* literari de l'exhibicionisme, l'aparença, la glorificació, l'abstracció i sobretot, dels romanticismes. Així ho explica Xavier Pla:

Arribar a parlar d'un mateix sense afectació i sobretot sense èmfasi és incontestablement un dels objectius literaris de Josep Pla i un dels reptes que va haver d'afrontar la seva escriptura autobiogràfica, repte al qual Pla només va poder donar resposta adoptant certes estratègies de deformació voluntària de la seva biografia i la seva memòria o bé adoptant un distanciament irònic de la realitat. (Pla, 1997: 127)

Després dels abismes del paisatge romàntic i del anhels d'humanització i domini de la natura, el paisatge s'afina en Pla i, en certa manera, queda deslligat de l'home: per més que sí que explica la gent i els caràcters, no mostra ni exhibeix intimitats ni espectacles sentimentals, ni del narrador ni dels personatges.

Lligant amb aquesta voluntat d'afirmació del *jo* sense romanticismes, Pla desenvolupa un estil marcat per la naturalitat. A grans trets, aquesta retòrica s'ha d'entendre des de l'adhesió entre el *jo* autor i el *jo* narrador i a partir de la recerca infatigable de l'espontaneïtat a través de l'observació, la lectura, l'escriptura i la reescriptura continuada; a partir de certes negligències lingüístiques o literàries voluntàries o buscades i a partir, també, del distanciament i la ironia fina (Pla, 1997: 62-93).

Finalment, entenem que, seguint aquesta línia, la literatura de Pla tingui un interès especial pel localisme i la quotidianitat. Al costat dels viatges i el periodisme que el porten per tota Europa, recurrent-la i escrivint-la durant anys, Pla és un gran coneixedor i observador del seu paisatge proper, l'Empordà en un primer terme però també la capital catalana i Catalunya. El narra en tota la seva obra, només amb un repàs a algun dels seus títols ens en podem fer una idea: *El meu país, El pagès i el seu món, Un petit món del Pirineu o Escrits empordanesos*. Això ha fet que alguns autors parlin de realisme sociològic i antropològic en la representació del paisatge planiana (Carbonell, 2007: 373) i que, a vegades, es malentengui el seu localisme. És absolutament cert que l'autor es decanta per «els paisatges molt limitats, petits, de detallisme perceptible, de possibilitats d'accés a la seva matisació particular» (Pla, 2010b: 205), però és a partir de la llengua i del seu paisatge que Pla reconstrueix un món, el seu món, tot un món, que escriu i torna al lloc d'on ha sortit en llegir-se, a la llengua i al paisatge. Si entenem el localisme d'una manera superficial, errarem del tot:

Hi ha un desig de possessió del món, de reconstruir-lo, de donar-lo i de lliurar-lo a través de l'escriptura. Per això, la mirada local, el localisme entès com un dels aspectes de la quotidianitat, de la realitat més propera (i com a resultat del rebuig de tot tipus d'abstracció transcendent o de conceptes com ara «eternitat», «unitat», «infinit» o «univers»), esdevé, a més d'una manera de mirar, de veure i de pensar el món, una exigència literària [...] Es tracta d'una visió del món voluntàriament limitada a l'escala individual i local perquè, de fet, és l'única que és comprensible i assimilable per l'home. (Pla, 1997: 195-196)

Una visió del món que treballa per inducció, de la part al tot. Aquesta, juntament amb la naturalitat estilística, la ironia i el distanciament, i el joc autobiogràfic, són elements que, utilitzats també per altres escriptors (Rodoreda o Moncada en són només alguns exemples), arriba als paisatges literaris actuals.

### **3.5. RIU**

Hi ha qui ha parlat de Josep Pla com «el último gran paisajista literario, culminador de los proyectos de Verdaguer y Maragall» fent referència a una suposada vinculació entre el món extern i el món intern de l'home, a la seva identitat, que es troba per darrera vegada en la literatura catalana (Carbonell, 2007: 373). Des del meu punt de vista, això és només parcialment cert, per tres raons.

En primer lloc, després de l'obra de Pla apareixen els llibres d'altres autors que miren el paisatge donant-li forma alhora que aportant una visió de l'individu i la societat i una manera pròpia de vincular-se amb el món i definir-se a través d'aquesta vinculació. Potser no hi ha tanta descripció paisatgística i és això el que els pot fer separar del terme de «paisatgistes literaris». Crec que el tractament del paisatge va molt més enllà de la descripció directa i que, tenint en compte el pes de la literatura de Pla en l'àmbit català, és probable que molts escriptors volguessin buscar altres línies per a parlar del paisatge fora de les tan transitades –i tan ben transitades– per l'autor empordanès. Així, després de Pla, trobem molts altres grans paisatgistes: Maria Barbal, Jesús Moncada, Mercè Rodoreda i Sebastià Juan Arbó, per exemple.

En segon lloc, amb el punt àlgid en la dècada dels 80 i 90, i en paral·lel als anys de producció de Moncada i Barbal, la literatura catalana va viure una època marcada per la representació de la ciutat. Aquesta primacia de la ciutat com a paisatge literari va suposar un buit o un estancament en els models de representació del paisatge natural, potser també induït per les nombroses pàgines que s'hi havien dedicat fins llavors, i per l'enorme pes

que havien adquirit alguns dels seus autors, com el mateix Pla. Ara bé, la ciutat també és un paisatge. Un paisatge és qualsevol espai on la natura i la cultura es troben, on l'home modifica la natura a través tant de la mirada com de l'acció. Per tant, el privilegi de la representació de la ciutat en el final del segle XX no significa tant una fi o un buit pel que fa a la mirada del paisatge en general, sinó una fi (incompleta perquè està combinada amb la presència, secundària, dels autors esmentats més amunt) en la mirada al paisatge no-urbà o natural. Autors com Rodoreda i després Monzó o Pàmies escriuran grans paisatges de Barcelona.

En tercer lloc, en el present, hi ha nombrosos narradors que revisiten el paisatge natural i que, per tant, després de Pla i al segle XXI, permeten parlar de nous paisatgistes. Els veurem en la part central d'aquest estudi. Tornem, però, al fil cronològic d'aquesta síntesi.

Maria Barbal i Jesús Moncada escriuen la memòria del paisatge i es fixen més en el factor cultural i humà i potser no tant en el físic i sensitiu. Això ja ha començat a ser així en Pla, també, i ho podem trobar en d'altres autors, però penso que Barbal i Moncada, amb les seves diferències, se centren especialment en aquest aspecte. El cicle del Pallars, format per *Pedra de tartera* (1985), *Mel i metzines* (1990) i *Càmfora* (1992), és la gran obra que Barbal dedica al seu Pallars natal, a la gent i a la vida d'aquell lloc. A *Pedra de tartera*, Conxa, la protagonista, rememora la seva vida i explica la seva memòria. Nascuda al Pallars, la Conxa personifica un paisatge que canvia, i li expressa un enyor profund. Els forts canvis socials dels inicis del segle XX es concreten en un poble dels Pirineus i en la vida personal de la protagonista. Així, Barbal narra un paisatge íntim que s'acaba i s'enyora, perdent el lloc i escolant-se la vida pròpia. La perspectiva femenina, el retrat precís i profund de la dona al món rural, també són elements destacables en l'obra d'aquesta autora, així com la tria lingüística que, en una època de purisme o normativisme lingüístic estès, per versemblança i recordant aquella màxima romàntica de Maragall, sorgeix del territori i dona so i relleu al paisatge del Pallars. Es tracta de donar testimoni d'un món que s'acaba –de tot un món fet poble i casa.

*Camí de sirga* (1988), la gran novel·la de Jesús Moncada, també narra la memòria i la fi d'un paisatge i, com sabem, un paisatge i una fi ben particulars. El poble de l'autor, Mequinensa, a l'Aragó, va quedar buit i enderrocat sota les aigües de l'embassament que porta el mateix nom a principis dels anys 60 i, tres dècades després de la construcció, l'autor escriu el final del poble a través d'una ficció, formada per la memòria i les veus

dels habitants d'aquell lloc, que comencen a sonar i recordar des que comencen a caure els pilars i parets mestres de les primeres cases. La forma de construcció de la memòria i del relat és sens dubte un dels punts forts de la novel·la i correspon a una sensibilitat que, de manera molt genèrica, es pot denominar postmoderna –entenent la postmodernitat com l'estètica que sorgeix amb la fi dels grans relats del segle XX (Marrugat, 2014: 162-178). La novel·la com a gènere es dissol igual que es dissol la idea de discurs unitari, d'una veritat oficial i d'un món sòlid. Moncada «parteix de la història col·lectiva documentada però adopta davant seu una actitud ambigua i complexa» (Marrugat, 2014: 165) i, per tant, construeix un relat polifònic i fragmentari a partir d'històries individuals de gent corrent. L'elegia de Moncada –i podríem dir el mateix de la de Barbal– passa de les narracions concretes i personals a un relat complex i profund:

la narrativa de Moncada [adopta] un to elegíac, però no perquè pensi que qualsevol temps passat va ser millor, no perquè enyori un poble que ha desaparegut, sinó per la consciència que això fa prendre del fet que la vida se'n va irremissiblement, està abocada a la destrucció i cada instant que passa esdevé irrecuperable: l'home no ve de l'exili del paradís, sinó que, a mesura que passa el temps, camina cap a un «exili sense retorn» -títol de l'epíleg de *Camí de sirga* (Marrugat, 2014: 165)

Si s'entén l'elegia com la consciència humana del caminar cap a un exili sense retorn és molt més difícil mitificar de manera ideal el passat i els seus símbols, perquè ja res es veu com les ombres de cap paradís perdut sinó que, pel narrador i pel subjecte, l'exili sorgeix de la vida mateixa, de la consciència de la vida i del temps i del futur i de la memòria. Aquestes paraules de Moncada també ho mostren així:

Per damunt les tàpies del fossar, els xiprers començaven a desprendre les primeres ombres de l'ocàs contra un cel moradenc. El vell Nelson va aturar-se i contemplà a la seva dreta la població nova a la qual havia de mudar-se l'endemà; havien aconseguit un lloc on els seus descendents perpetuarien el nom de la vila però s'adonava que ell mai no podria sentir seva aquella geometria blanca i vermella: navegant sense llaüt, exiliat sense esperança de retorn (Moncada, 2007: 347)

L'elegia, així, es combina necessàriament amb la consciència que el moment present és el millor dels mons perquè és l'únic possible (Moncada, 2007: 347), el passat és un lloc estrany i les seves recuperacions són relats polièdrics, personals i subjectius, canviant i altament ficticis, com mostra la novel·la. Així, l'elegia de Moncada s'allunya completament de la idealització i la mitificació per crear una elegia de fet vitalista que sublima l'individu (Marrugat, 2014: 165) i la quotidianitat. Comparativament, la trobem

molt llunyana de l'oda típicament elegíaca d'Aribau i, en canvi, en un to més proper al distanciament de Pla, que també es troba en la literatura de l'autor de Mequinensa, per mitjà de recursos com l'humor i la ironia.

Estirant el fil del raonament de Marrugat, l'ambigüitat i la fragmentació en la construcció del relat, així com també la ironia i el sentit elegíac que hem comentat, fan que el mite paisatgístic, en el seu sentit tradicional, trontolli. De fet, si el lloc o paisatge mític és el que, a través de la construcció literària o artística, esdevé un símbol estable i durador de certs valors socials, en Moncada diria que aquest es construeix i se supera alhora. Mequinensa és el lloc de construcció d'una nova veritat i un nou temps que fan parlar la intimitat, l'individu i la quotidianitat col·lectiva; i, per tant, no pot ser ni més ni menys que aquest el sentit mític del seu paisatge. El paisatge parla del passat, que guarda, alhora que deixa entreveure en ell mateix un ordre i una mirada nous.

Finalment, també cal assenyalar un altre dels valors que traiem del relat de Moncada: se situa en un paisatge que no havia entrat en l'escena d'aquesta síntesi sobre el paisatge literari català, en les terres de la Franja i de l'Ebre. Fins ara, hem situat els mites paisatgístics de la tradició catalana en el que en denominem la Catalunya Vella, però ara no. Abans que Moncada, també hi ha alguns altres autors que es fixen en llocs de la Catalunya Nova, però no assoleixen el mateix reconeixement ni estatus que els autors que hem vist fins ara. Sebastià Juan Arbó, però, és un bon exemple d'aquests escriptors de la Catalunya Nova. Dedicava la major part de la seva producció, tant en llengua catalana com en llengua castellana, a relatar el paisatge de les terres de l'Ebre. I ho fa als anys 30, abans que Moncada, i amb una mirada que, com la d'altres narradors analitzats, s'allunya del costumisme i lliga el paisatge rural amb un fons marcadament existencialista i amb una consciència tràgica de la vida i de l'univers. L'home i el seu lligam amb el paisatge és el tema central de la seva obra, tal com es pot veure, per exemple, a *Terres de l'Ebre* (1932), una de les seves novel·les més conegudes. Els protagonistes són pagesos, gent humil, que encarnen la condició humana des de la consciència però també des de la modèstia, la humilitat, la petitesa i el dia a dia. Donar veu a aquest homes i aquests llocs és el que continuarà fent, anys després i des del seu punt de vista, Jesús Moncada i, després, com veurem, Francesc Serés i Joan Todó, hereus d'aquest corrent de l'Ebre, fondo, sec i dur.

### 3.6. CIUTAT

La qualitat literària dels autors i paisatges que acabem de veure, i la modernitat i profunditat del seu relat, els allunya d'una mal entesa i aplicada etiqueta de ruralisme. A la Catalunya dels anys 80 el concepte de «novel·la rural» s'atorgava sovint a l'obra d'aquests autors i a la d'altres, com per exemple, Emili Teixidor o Pep Coll. Certament, les seves narracions se situen en un paisatge rural, de pagès o de muntanya, però això no implica necessàriament que, com s'ha dit, aquestes obres siguin descripcions costumistes de l'entorn, ni que facin una elegia planyívola d'una vida del passat, ni, molt menys, que portin implícites ideologies regressives o conservadores. El qualificatiu, doncs, s'empra de manera superficial i esbiaixada si quan s'entén així, només cal fer una lectura neta i conscient de les obres, per veure-ho. El mateix passa amb l'altre pol d'aquest debat, el de «novel·la urbana», que queda exemplificat en la narrativa de Quim Monzó, però també en la d'altres, com Sergi Pàmies, Màrius Serra, Josep M. Fonalleras o Empar Moliner que, també als anys 80, escriuen narracions ambientades a la ciutat. A diferència del suposat estil florit, el gust pel passat i el to conservador dels autors rurals, sembla que els escriptors urbans tenen un estil nou i àgil, i superficial i ràpid, o que descriuen el present essent sempre moderns i, sovint, poc conscients de la tradició i el temps. El debat, en aquests termes, és distorsionat i fals (Martínez-Gil, 1991). La problemàtica ve de lluny, d'una oposició que ja es feia entre el Modernisme i el Noucentisme, i ara es mescla amb la complexa qüestió de la gran novel·la sobre Barcelona, que porta de corcoll a bona part del món cultural català al segle XX. Tal com hem vist, fa temps que el paisatge ha deixat de ser només un decorat, per a l'art o la literatura; per tant, més enllà de la situació o marc, cal pensar en el discurs o relat i la profunditat que se sap –o no se sap– veure, escriure i llegir, del paisatge. Així, els llocs, siguin on siguin, ens poden parlar del present, del món i de tots els *jo*.

Però, abans de parlar de Monzó, l'escriptor que protagonista aquest debat al costat de Moncada, cal que ens fixem en Mercè Rodoreda. Tant Monzó com Rodoreda escriuen narracions situades a la ciutat, però trien Barcelona o també una ciutat indefinida. Ni un ni l'altre són autors costumistes, com tampoc ho són els «autors rurals» que hem vist fins ara. Entre ell dos són molt diversos i cap és superficial.

Mercè Rodoreda comença a escriure molt abans del punt àlgid del debat rural-urbà i, de fet, en queda fora. La seva producció comença ja abans de la Guerra Civil espanyola i, tal com apunta Xavier Pla al postfaci de *El carrer de les Camèlies*, és rellevant veure

com les seves novel·les de maduresa assenyalen llocs de la ciutat de manera precisa (Rodoreda, 2007: 231): *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966). Es tracta de carrers i places concrets de la Barcelona real que, en la ficció, creixen, viuen i actuen com un personatge més (233) i es recreen sempre segons el sentir de l'autora – que, quan comença a escriure *La plaça del diamant* ja no recorda gaire com era aquest lloc a Barcelona però sí que recorda la sensació d'haver-hi caminat amb el seu pare, d'haver-hi vist l'envelat de la festa i de sentir que tenia moltes ganes d'anar-hi a ballar (Rodoreda, 2005: 7). La ciutat no és un espai abstracte ni una urbs impersonal, sinó un lloc, en el sentit de lloc viscut que teoritza la geografia humanística, un paisatge humà i íntim molt ric. La fusió de l'home, o la dona, i el paisatge és immensa i intensa en Rodoreda; al mateix estudi sobre *El carrer de les Camèlies*, Xavier Pla en parla així a propòsit de la protagonista:

La relació entre Cecília Ce i l'espai, Barcelona, és tan directa que la influència s'exerceix recíprocament. És a dir, que de la mateixa manera que Cecília Ce es projecta en Barcelona, sembla que la ciutat es projecta en el personatge. (Rodoreda, 2007: 233)

A més, no es tracta pas d'una ciutat qualsevol, sinó de la Barcelona de postguerra i de la ciutat perduda per l'exili. Enric Bou, a propòsit de *La plaça del Diamant* i al paper que hi juga la ciutat de Barcelona,<sup>19</sup> escriu: «l'ús de l'espai per part de Rodoreda, de determinats elements dels barris de Sant Gervasi i Gràcia i la incorporació d'experiències urbanes molt específiques, esdevé una al·legoria per expressar situacions d'alienació i exili» (Bou, 2013: 167). Els personatges de Rodoreda es mouen per aquest paisatge en un deambular solitari, alienat, trist, pesat i en una recerca de la pròpia identitat que té finals diversos. La misèria i la reconstrucció es troben tant en la ciutat com en l'individu. Tot i que la presència de la guerra gairebé sempre és indirecta, en l'obra de Rodoreda, el seu pes és indubtable i declarat per la mateixa autora. L'individu i el paisatge urbà o la ciutat es troben enmig de la tristor, l'abatiment profund i la lluita per ser. Els personatges es formen amb el paisatge, caminant per la ciutat, amb tot el que ella traspua i traspuant ells mateixos, tal com mostra l'epígraf que introdueix *El carrer de les Camèlies*, un vers de T.S. Eliot que diu «I have walked many years in this city». O tal com expressa Colometa, quan veu que no té diners ni per al sulfumant amb què vol acabar amb la misèria dels seus fills i seva:

---

<sup>19</sup> Per a una interpretació més aprofundida del tractament i el valor de la ciutat en la narrativa rodorediana es pot consultar el capítol «Exili a la ciutat: *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», dins *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge* (191-214), d'Enric Bou.

Aniria amb l'ampolla, demanaria el salfumant i quan hauria de pagar obriria el portamonedes i diria que m'havia deixat els cèntims a casa, que ja passaria a pagar l'endemà. Vaig sortir de casa sense portamonedes i sense ampolla. No m'hi vaig veure amb cor. Vaig sortir, no sé a què fer. A sortir, només. Els tramvies corrien sense vidres, amb reixats de mosquit. La gent anava mal vestida.

Tot estava molt cansat, encara, de la gran malaltia. I vaig començar a caminar pels carrers, així, mirant la gent que no em veia i pensant que no sabien que volia matar els meus fills cremant-los per dintre amb salfumant. (Rodoreda, 2005: 184)

Em sembla que és força evident que la relació que en Rodoreda s'estableix amb la ciutat deriva del mateix sentiment de projecció de l'individu en el paisatge que els primers romàntics havien trobat en els Alps. El deambular per la ciutat i la relació íntima que hi estableix l'individu, amb la càrrega estètica que procediments com aquest donen al món urbà, fan de la ciutat un gran paisatge, segurament un dels grans paisatges de la modernitat i, de ben segur, un lloc fonamental per entendre el paisatge i el sentit del lloc que crea el món del segle XX i, encara més, del XXI. Així, la narrativa de Rodoreda ens parla del sentiment del temps, de la memòria íntima, de la violència de la vida quotidiana, de la necessitat de construcció de la identitat personal i col·lectiva i de la mort, la guerra, la casa i l'amor amb una ciutat que és actor i espectador de tot. En aquesta línia, Enric Bou conclou:

Mercè Rodoreda articula una relació entre espai físic i psíquic amb una efectivitat que no ha estat aconseguida per d'altres escriptors que han utilitzat Barcelona com a escenari de les seves ficcions després d'ella. La ciutat –Barcelona– esdevé ella mateixa un personatge més de la novel·la i depassa de molt la funció de mer rerefons, o nota de color local. Aquest procés il·lustra perfectament l'opinió de Mieke Bal segons la qual l'espai juga un important paper actiu en algunes narracions de ficció: «Així l'espai esdevé un "lloc actiu", més que no pas un lloc per a l'acció. Influeix en la trama, i aquesta esdevé subordinada en la presentació de l'espai» (Bou, 2013: 172-173)

Les passejades sense rumb per la ciutat havien començat ja a l'Europa del XIX amb el París de Charles Baudelaire, per exemple, en una sensibilitat moderna que entenem com a derivada de la visió romàntica. A la literatura catalana, el tòpic hi apareix més tard, ja ben entrat el segle XX, però les mostres que en dóna Rodoreda –i Santiago Rusiñol o Josep Pla, entre d'altres– també fan de la ciutat un gran paisatge modern. Sense poder-hi aturar, aquí, i sense poder parar tampoc en els relats que fan amb Barcelona autors com Montserrat Roig i Terenci Moix, o Juan Marsé i Manuel Vázquez Montalbán, avancem i recuperem el fil cronològic amb Quim Monzó. Als anys 80, acabada la



dictadura, hi ha un sector de la literatura catalana que buida i renova part de la tradició cultural adquirida. No cal dir que la tradició que Monzó pot disseccionar és aquella que, primer, coneix i observa i que, alhora que renova i rebutja alguns elements literaris i ideològics establerts, també entronca amb d'altres i els insereix en la seva obra. Pensem, per exemple, en la ironia monzoniana, un fil que hem trobat en molts altres autors (Casacuberta i Gustà: 1996), o en l'estil periodístic i natural tan característic de les narracions de l'autor barceloní que també cultivava, per exemple, Josep Pla.

Quim Monzó opta per una literatura que depura la realitat i el present a través d'una mirada crítica i punyent i d'una llengua cada cop més àgil. El seu tall consisteix en destapar i assenyalar per totes les formes possibles del joc lingüístic i la ironia el que es dona per suposat, el que és simplement rutinari, tradicionalment tòpic i modèlic. Arriba a buscar, sempre amb un humor sarcàstic, la dessacralització dels valors socials i culturals imperants:

Sobre el taulell de la literatura, les expectatives del lector, les regles del joc que ha après en la tradició, seran constantment defraudades per un autor que transgredeix conscientment la tradició i es crea les pròpies regles de joc, diferents de les del lector. Seguir els dos el mateix reglament –clàssic, realista– seria avorrit. (Marrugat, 2014: 17)

Aquest joc desprietat hi és, per exemple, amb la literatura psicologista i els seus monòlegs interiors i fluxos de consciència (que queda exemplificada en les obres de Rodoreda) o amb l'ambient de compromís ideològic, purista i totalitzant, dels primers anys de democràcia. La narrativa de Monzó vol tallar i talla amb tot aquest pòsit; almenys, hi fa un séc. El fons textualista i experimental de la literatura dels 70, els jocs metaliteraris i el discurs metalingüístic, la depuració i essencialització de la llengua i dels arguments són algunes de les eines que utilitza per a dur-ho a terme. De totes maneres, com deia, ni els trencaments ni la ironia no amaguen una consciència profunda del canvi i la desorientació de la societat postfranquista i postmoderna. El séc de la literatura de Monzó, la seva reducció a esquemes descarnats que fan mal per la seva consciència fina i la seva sinceritat tallant, és també el séc que poden sentir, ara, els individus, davant d'un món nou, de paràmetres molt diversos, marcats pel creixement urbà, la modernitat tècnica, la cultura de masses i la globalitat. El paisatge ha de parlar d'una manera diferent.

Monzó i també Sergi Pàmies repeteixen en diverses ocasions que situen els seus relats en una ciutat, senzillament, perquè tenen la necessitat d'escriure del que coneixen (Martínez-Gil, 1991: 64): de tots els que veiem, són els primers autors que han nascut i

crescut a la ciutat, aquesta és la seva experiència i el seu paisatge viscut. A més, aquest paisatge urbà, ara, no és pas sempre identificable amb la Barcelona concreta. La ciutat de l'anomenada narrativa urbana és poques vegades una Barcelona explícita i recognoscible i, molt sovint, una urbs moderna i anònima o, potser, senzillament, un buit, una grisor que no es mira ni es comenta en la qual l'individu sura i transita.

No volen retratar una ciutat concreta, sinó la ciutat (gegantina, amb unes relacions humanes impersonals) en abstracte. Plantegen la seva obra com una essencialització dels trets distintius de les grans ciutats perquè creuen que aquests trets distintius són la clau de volta de la vida i del pensament contemporanis. (Martínez-Gil, 1991: 64)

Per exemple, al conte «–Uf, va dir ell» (dins el recull que porta el mateix nom, de 1978) les referències a un paisatge qualsevol són mínimes, tot i que repetides i al·legòriques: «Enllà de la finestra, el sol escanyava una heura sifilítica més morta que no pas viva, que s'arrapava a l'únic pam net de mur, blanc i brut» i, al final, «el sol feria ja el mur blanc i brut de davant la finestra» (Monzó, 2000: 32). La natura és decadent, gens romàntica i gairebé inexistent. En un conte posterior, tot i portar el títol de «Barcelona» (*L'illa de Maians*, 1985), Monzó no inclou cap descripció del paisatge urbà (ni de cap altre tipus) ni fa cap referència concreta a la ciutat; en canvi, hi llegim la discussió d'una parella en el moment en què ell, un personatge anònim i segurament molt metafòric, reconeix el seu egotisme –sempre parla d'ell, sempre es posa al centre i, en el fons, no s'interessa gens per l'altra gent, ni per la noia que està coneixent.

Un dels elements que aquesta narració del paisatge urbà feta per Monzó posa sobre la taula és, precisament, l'alienació de l'home envers el paisatge, entès com a entorn de qualsevol tipus, en la modernitat. Els protagonistes ja no tenen cap lligam amb el paisatge natural i tampoc se senten units a la ciutat, sinó que hi transiten com per sobre, com expulsats, desencaixats. No queda gaire lluny, això, de la idea de fons de *Camí de sirga*, on els homes perden lloc i memòria en aquell exili sense retorn que he comentat més amunt. Aquest paral·lelisme és una mostra més que el debat entre ruralitat i urbanitat va ser distorsionat i parcial i que no va tenir en compte que, en paraules d'Àlex Broch, «la ruralitat en ella mateixa no és regressiva, de la mateixa manera que el referent urbà en ell mateix no és progressiu» (Martínez-Gil, 1991: 63) ni que, com conclou Martínez-Gil, «amb aquesta manera de veure les coses se'ns amaga, per exemple, que els contes de Jesús Moncada tenen molt a veure amb els de Pere Calders, que la veu de Maria Barbal

té un clar precedent en Mercè Rodoreda i que el tractament de la ciutat d'aquesta última no té res en comú amb el de Quim Monzó» (Martíez-Gil, 1991: 65).

### 3.7. TORNAR

Cada un d'aquests autors posa una capa en el paisatge català. Cada un d'ells, i també cada un dels autors que no he pogut analitzar aquí, i també cada un dels autors d'altres tradicions que arriba aquí o cada una de les obres d'altres disciplines artístiques que toca aquests paisatges. Amb els sotrac dels temps, de la vida i de l'esperit, cada mirada creativa modela les formes del lloc. Les representacions se sobreposen i s'encavalquen.

Després de Moncada i Monzó, encara ens podríem fixar en els paisatges de les narratives de Baltasar Porcel, Jaume Cabré o Mercè Ibarz, entre altres, o en autors que combinen l'escriptura amb altres gèneres artístics, com Perejaume. Però, seguint i acabant aquest recorregut sintètic, arribem a les primeres dècades del segle XXI. Venim d'una descoberta romàntica del paisatge natural, la que arriba a Catalunya a mitjans segle XIX. Venim d'una formació i representació de la identitat col·lectiva i nacional a través d'aquests paisatges de l'origen i la permanència, estables, purs i eterns. Venim d'una visió de l'home que, enfront del paisatge, s'allibera, s'afirma i troba el seu sentit modern. Trobem l'experiència del sublim que, al costat de la plenitud i la transcendència, sacseja l'home amb foscors i fondàries de bèstia i de cosa petita. Per altra banda, al mateix temps, la mirada del paisatge dels escriptors de tall classicista s'esforça a ser exclusivament humana i humanitzadora i a explicar, amb el paisatge, una història i una identitat guiades per una mirada harmoniosa, de civilitat i ordre. Llavors, passada la guerra civil i les grans guerres contemporànies, sabem que mirar el paisatge natural i rural també pot ser assumir una nova condició humana i uns nous conceptes de memòria i història, marcats pel desarrelament, la fragmentarietat i la subjectivitat. I llavors, encara, la mirada a la ciutat s'afegeix a aquesta mateixa línia parlant-nos de noves formes de relació entre els homes i l'entorn i d'alienació. I tot fa capes.

Representar el paisatge és representar la paraula, la casa, el nom, la memòria, el poble, la força, la llum, el gruix, i representar la pèrdua de tot això. El paisatge de la ruralitat actual, la no-urbanitat, pot mostrar aquests valors de la permanència, l'estabilitat i l'origen? Penso que representar-lo ha de ser proposar una mirada, una posició i una relació amb el món, un punt i una obertura, i el seu trencament. Els ulls s'han mogut per

montanyes exaltades i per roques i penya-segats intensos. La mirada s'ha parat en terres plenes, oblidades i negades. S'ha buidat en la ciutat moderna i en la urbs dels inicis de la postmodernitat i, a finals del segle XX, s'ha posat en una mena de foto fixa i densa que enfoca principalment aquest lloc, la ciutat, i que el planteja com a espai per explicar l'individu i la societat del nou mil·lenni.

En aquest context, és absolutament vàlida la remarca del geògraf Joan Nogué, que assenyala l'existència d'un conflicte de representació pel que fa als nostres paisatges. Nogué escriu:

Penso que, des de fa uns anys, estem assistint a un conflicte de representació en termes paisatgístics i d'imaginari col·lectiu; conflicte de representació en el sentit que hi ha un abisme cada cop més gran entre les imatges més significatives i tradicionalment representatives dels nostres paisatges (diguem-ne, si voleu, arquetips paisatgístics) i el paisatge real, el percebut quotidianament anant de casa a la feina i de la feina a casa. [...] L'abisme entre realitat i representació s'ha fet més i més gran en aquests darrers trenta a cinquanta anys, perquè mai com en aquestes darrers dècades havíem assistit a transformacions territorials i paisatgístiques tan radicals. (Nogué, 2010a: 45)

Mentre els referents paisatgístics continuen arrapant-se a models del camp tradicionals i idealitzants, a ruralitats pures i estables, a l'imaginari de la permanència i l'origen, tot el territori es mou, més que mai, i especialment aquests paisatges de la no-urbanitat. Els paisatges quotidians i els llocs àmpliament majoritaris passen desapercebuts en el nostre imaginari. No els mirem. Nogué, doncs, remarca aquest decalatge i l'assenyala com un conflicte i un repte per al paisatge i la societat actual: «Ens hem de plantejar seriosament amb quins nous paisatges es pot sentir identificada la societat» (45), escriu; i més endavant<sup>20</sup>, fent referència a les paraules del teòric cultural Paul Virilio, assenyala la necessitat de «reinventar una dramaturgia del paisatge» (56).

En aquest punt, doncs, penso que és important detectar la presència d'un conjunt de narradors que apareixen en les primeres dècades del segle XXI i que giren la mirada literària novament, d'una altra manera, cap al paisatge no-urbà. Com si els models i les imatges del camp, la muntanya i de l'ampli extramurs, ja no semblessin vàlids. Els narradors del paisatge de principis del segle XXI, representats en els set autors i autores del corpus, porten les seves mirades i veus un altre cop als paisatges de la ruralitat per mirar-los des de la contemporaneïtat més immediata. Aquí hi ha imatges noves, discursos

---

<sup>20</sup> Per a més informació sobre el conflicte de representació, vegeu Nogué (2010a): 45-56.

nous, veus, històries, ulls i cases noves, ara, i es tornen a visitar, a mirar i a narrar. Cal explicar de nou aquests llocs, i cal explicar-s'hi més. Tornar és això.

## **Segona part**

### **Relleus**

En la segona part d'aquesta recerca, em situo ja dins els textos per descobrir els seus relleus literaris. Analitzaré les obres internament, destacant els elements narratius que considero més rellevants en la formació i representació del paisatge. Així, em fixo concretament en la veu narrativa al primer capítol, en la seva estructura i moviments al segon, i en la tipologia i tractament dels materials narratius al tercer.

Cal tenir present des d'ara que aquest espai intern, textual, tindrà molts contactes i obertures cap al món –diguem-ne– real al qual els textos fan referència contínuament (i que és el que tractaré a la tercera i darrera part). De fet, crec que hi ha paral·lelismes, que ja s'aniran especificant, entre la forma i les decisions narratives, per una banda, i els paisatges reals, físics i materials per l'altra. Fons i forma són indestriables, sempre, en literatura, i aquí ho són especialment. Subjecte i objecte, realitat i representació o mirada són un tot en el paisatge i en aquestes seves representacions. Les formes porten d'un món a l'altre, els ecos es fan en tot aquest espai i ressonen en cada part. Aquí, que viatgem cap a un paisatge a través de la literatura, serà mirar i tocar els relleus dels textos el que ens farà veure on anem.



## 4. LLUM

En aquesta anàlisi narrativa cal començar pel principi narratiu, és a dir, pel focus que genera les representacions del paisatge. Així doncs, em fixo en la veu narrativa, que les produeix, explica i mou. En aquest aspecte hi ha una primacia molt clara de les narracions del *jo* i per tant l'anàlisi haurà de parlar dels efectes de la primera persona, de l'ampli espectre de les narracions autobiogràfiques i de la narrativa de l'experiència. En síntesi, el *jo* es presenta en aquesta narracions com una veu que, des de la seva posició petita i oberta, busca i es busca, parla i fa parlar en les pàgines i amb el paisatge.

### 4.1. NARRAR DES DEL *JO*

Un relat o narració és, seguint les anàlisis narratològiques del teòric de la literatura francès Gérard Genette, la representació d'un esdeveniment o d'un conjunt d'esdeveniments, reals o ficticis, a través del llenguatge (sobretot) escrit: «on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit» (Genette, 1969 : 49). Per tant, quan parlo de relat (*récit*) o narració del paisatge, parlo, és clar, de representacions lingüístiques i literàries dels esdeveniments i moviments (si es pot traduir així la «suite d'événements» de Genette) en el paisatge.

Segons Genette, a més, aquest *récit* té, de fet, tres estrats: en primer lloc, el del *récit* pròpiament dit, el de la narració, el text o el discurs narratiu; en segon lloc, el dels fets, la història, el relat d'accions i esdeveniments; i en tercer lloc, la narració en el sentit d'acte narratiu, l'acció de narrar (Genette, 1972: 72-74). Tot i que remarca que s'estableixen relacions inevitables entre els tres estrats, el que interessa al crític francès és l'estrat del text (*récit*): «notre étude porte essentiellement sur le récit au sens le plus courant, c'est-à-dire, le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un *texte* narratif» (72). Aquí, de la mateixa manera, em fixo en el text narratiu.

El text narratiu, la narració o la representació literària té com a productor el narrador o veu narrativa: no pas exactament l'autor, no pas un individu de la realitat real, sinó la veu que aquest crea i adopta en l'acte de narrar, un altre *jo* –que pot ser molt proper a ell o (gairebé) gens. Així, tant aquesta veu narrativa com les seves posicions, que anomenem focalitzacions, tindran efectes clars sobre l'objecte narrat i sobre la narració mateixa: «La



identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico» (Bal, 1985: 126).

En el corpus textual seleccionat, totes les narracions tenen un primer tret específic que determina el caràcter del text i la seva lectura i anàlisi: totes estan narrades des del *jo*. Ho mostraré tot seguit. Això vol dir que ens trobem amb unes veus narratives que parlen des de la seva pròpia veu i experiència del que elles mateixes, com a personatges i protagonistes, viuen. El *jo* viu en la representació del paisatge i és el *jo* qui l'explica als lectors. Així, parlem de narradors-protagonistes o veus narratives intrahomodiegètiques. Ho aniré analitzant tot seguit, però el que ja ara es fa evident és que un narrador així, en *jo*, influirà, i molt, en el text i en les interpretacions: «No es pot negar que un text que fa del “jo” la seva principal tècnica discursiva condiona d'alguna manera tot un focus d'observació i de judicis» (Pla: 1997: 278).

Vegem aquests *jo*. Tots els llibres del corpus mostren la primera persona narrativa des de la primera frase –estrictament parlant–, sigui a través d'una forma verbal, sigui incrustant-hi directament el pronom personal necessari. Els diversos textos comencen així:

No *vaig* venir a Catalunya a fer res en concret. (Illas, 2014: 9)

L'endemà de morir-se 'm la mare, de nit, *me'n vaig* anar de festa, pel poble, flanquejat pels amics de sempre que, en aquest cas, se'ns veia realment desorientats perquè érem joves. (Pujol, 2011: 17)

*Deixo* el cotxe de través, a tocar de la paret blanca. (Rojals, 2011: 9)

La casa sobresurt dalt de les feixes i ell *m* 'espera assegut en un balancí, al porxo de la façana principal. (Serés, 2014: 11)

Només *veia* el meu germà a les festes familiars, no teníem cap més tracte, per això *vaig* poder demanar-li sense gaires explicacions l'apartament que té als afores de S'Agaró i que només lloga a l'agost. (Sala, 2010: 9)

*Jo sóc* l'Escrivent. (Todó, 2013: 9)

Totes les narracions es construeixen clarament i des de l'inici a partir d'aquesta primera persona, que és qui viu, qui veu i qui explica la història. Abans d'avançar convé dir que estic parlant de «totes» les narracions fent una petita manipulació: si fossin totes les narracions del corpus haurien de ser set i, com es pot veure en les frases, només faig referència a sis. El que passa és que hi ha una narració, una de les set, que té una diferència ben clara, en aquest aspecte; és *Dies de frontera*, de Vicenç Pagès. La seva primera frase

és aquesta: «Una parella es fa un petó davant uns grans magatzems a la Jonquera.» (Pagès, 2014: 5) i no mostra la traça de cap *jo* perquè aquesta novel·la es construeix amb un altre tipus de narrador: extradiagètic i heterodiegètic, és a dir, extern a la narració (no en forma part) i explicant la història d'uns altres personatges que no podem identificar amb el mateix narrador (no és ell qui la viu). Aquesta veu explica i desenvolupa la història d'en Pau i la Teresa des d'un punt de vista extern als fets i al relat, adoptant, per moments, la focalització o posició tant d'aquests dos personatges com de tot d'altres actants i instàncies narratives que apareixen en els fets: explicarà els pensaments interns dels protagonistes, farà parlar la mare d'ella i els amics d'ell, mostrarà fragments de la tesi d'en Pau i farà tots els excursos i incorporacions textuais que li semblin convenients, tan variades com siguin.

Es tracta de molt més que d'un clàssic narrador extraheterodiegètic: si de cas, ho és en la seva versió més atrevida i juganera<sup>21</sup>, perquè a més de ser un déu que ho sap tot del relat, també es fica com a mediador, intèrpret i fins i tot jutge entre aquest i nosaltres, lectors, i juga amb moltes tècniques i materials narratius. En aquest sentit, Manel Ollé ha escrit, sobre el treball de Pagès amb aquesta veu:

el novel·lista no s'amaga rere la il·lusió transparent d'un món que es dreça i que va fent tot sol, llicant pàgina rere pàgina fins al punt final. A *Dies de frontera* el novel·lista ens recorda en tot moment per activa i per passiva la seva presència a la sala de muntatge, la seva empremta en la confecció (sàvia i arbitrària) (Ollé, 2014a: 56)

Així, per exemple, amb la primera persona del plural que el caracteritza, el narrador guia i parla al lector metaliteràriament: «En els pròxims capítols mirarem d'esbrinar com és que aquesta parella s'està besant en els primers paràgrafs. No tenim pressa. Per fer-nos càrrec de les circumstàncies ens hem de remuntar a l'any 1977» (9) o: «Els lectors que vulguin saber com és...» (265). Fins i tot prova d'intercedir descaradament respecte un personatge –«No tenim temps d'acompanyar-la. Ja no tornarà a aparèixer en aquestes pàgines però ens sabria greu que algú la considerés una fresca.» (250)– i demana que ens aturem i reflexionem –«Un moment de reflexió, sisplau» (264). El narrador no para de pensar en el seu paper i en el seu mitjà d'expressió, i hi juga com vol, en una clara mostra

---

<sup>21</sup> De fet, durant la narració hi ha nombroses referències a un «déu bromista». Llegeixo el capítol titulat «Un personatge secundari (o no)», on es remarca més aquest lligam, com a mostra clara de les oposicions que crec que s'estableixen entre la veu narrativa de la novel·la i la veu divina, omniscient, de la novel·la clàssica –i, per extensió, entre les possibilitats d'ordenar, unificar i establir un món sòlid, total i comprensible, o no. Pagès Jordà opta, tant en aquest capítol com en diversos punts de la narració, per una visió del text (i del seu món) regida per una veu contemporània, postmoderna, parcial però forta, juganera, bromista, irònica, lliure i fins i tot descarada.

del domini narratiu i novel·lesc del seu autor, que desplega una proposta literària original i viva, en tots els sentits, present i lúcida. Un darrer exemple:

Hem tornat a la primera escena. Si en comptes d'un llibre això fos una pel·lícula, ara s'acceleraria el moviment dels vianants que porten caixes de licor, paperines plenes de samarretes i gots amb el toro imprès, mentre que els gestos de la Teresa i en Cosme s'alentirien, i el contrast entre les velocitats suggeriria que ells són com una illa indiferent a les onades. (Pagès, 2014: 275)

En aquest text, doncs, la veu narrativa, que esdevé una de les forces més importants de la novel·la, es desmarca de la resta. Per això, des d'ara i fins al final d'aquest capítol, la mantinc al marge per avançar fluidament en l'anàlisi d'un fet narratiu que no deixa de ser general i molt remarcable. Al final, la podré reprendre; ara, torno a les narracions del *jo*.

Hi ha dos efectes de lectura que no es poden obviar quan es llegeix una narració guiada per la primera persona del singular o, el que és el mateix, per un narrador-protagonista: el *jo* crea un efecte de proximitat tant en la veu com en l'objecte narrat, en primer lloc i, en segon lloc, al costat de la seva innegable subjectivitat, impregna el missatge també d'autenticitat. A més, com veurem al final, el *jo* es converteix en una entitat que es construeix mentre també construeix el que narra –en aquest cas, doncs, amb el paisatge.

Observem, per començar, aquest petit fragment de les pàgines inicials de *Marina*, de Toni Sala:

Em vaig estar uns minuts contemplant els adolescents de la platja. Més de vint anys enrere jo seia allà mateix amb els amics quan sortíem de l'institut. Després va venir la carrera a Barcelona, va venir l'amor juvenil, vaig anar-me'n de casa, em vaig casar i vaig desaparèixer del mapa. (Sala, 2010: 16)

Els pronoms (em, jo) i els verbs (vaig estar, seia) denoten de seguida la primera persona narrativa. A més, el narrador s'expressa amb fluïdesa i naturalitat, amb una forma que no sonaria tan directa si fos narrada des d'una posició externa a la narració o amb un narrador-personatge i testimonial que digués, per exemple: «L'home es va estar uns minuts contemplant els adolescents de la platja. Pensava que vint anys enrere ell seia allà mateix...». Indubtablement, aquesta tercera persona ens faria l'home, el seu passat i la seva experiència més llunyans. En canvi, el *jo* denota proximitat, proximitat en relació a ell mateix, que ens deixa sentir la intimitat de la seva veu directa, i proximitat en relació

al que viu o ha viscut, perquè ens ho acosta, ens iguala a la seva posició i ens submergeix a la seva realitat. La sensació i els pensaments de lectura, la interpretació del relat, el que aquí ens interessa, és la que és gràcies a la veu narrativa que produeix el relat. Passa el mateix en aquest fragment de *Primavera, estiu, etcètera*, de Marta Rojals, també escrit des del *jo* de la narradora-protagonista, l'Èlia:

Quan aterro al tros, derrotada i amb les mans ertes, m'encomano a l'esperit del poeta: Aviam, Bernat, si m'inspires. Perquè em sento rovellada de totes les juntures, fins i tot de les que no sé que tinc. Mon pare dóna instruccions, i jo el segueixo com un gosset. (Rojals, 2011: 141)

Optar per escriure la narració des d'un altre narrador i des d'un altre punt de vista, hauria causat una altra impressió, en la lectura, i hauria donat un altre matís al missatge o tema de l'obra en general. Imaginem el fragment escrit, per exemple, així: «Quan (l'Èlia) aterra al tros, se sent derrotada i té les mans ertes, s'encomana a l'esperit del poeta i pensa: Aviam, Bernat, si m'inspires. Se sent rovellada de totes les juntures, fins i tot de les que no sap que té. El seu pare dóna instruccions i ella el segueix com un gosset». L'Èlia queda molt més lluny; la frase central, en què s'explica com se sent, resulta més freda, menys participativa. Tot és menys proper –el camp, els pensaments– i les accions que s'hi duen a terme només s'observen des de la distància. Narrar en primera persona ens apropa al text i a tots els seus elements i, en l'apropament, penso que personalitza la lectura, fa que el lector senti tot el relat com si fos explicat expressament per a ell. A més, tal com es pot percebre en els exemples proposats, que busquen la versemblança de l'oralitat, ens situa en un efecte de realitat viva i d'autenticitat, en una veu que sembla treta directament, a cada lectura, de l'experiència i la veritat personal. Com si el relat visqués més que mai davant nostre, dins nostre.

L'efecte de realitat (Barthes, 1968) i proximitat té poc a veure amb la quantitat de realitat o de veritat que pressuposem en un text; en canvi, es relaciona més directament amb la forma o relleu amb què es presenta el text literari, és a dir, amb la versemblança i, en aquest cas, amb la que s'associa al tractament de la veu narrativa. Ho demostra el fet que, dels dos exemples mostrats, el primer és un text autoficcional, més acostat a les formes autobiogràfiques i per tant més acostat a la realitat extratextual, i el segon és més estrictament un relat novel·lesc, una ficció en primera persona (que un lector informat, sí, podrà pensar molt propera a l'experiència de l'autora, però sense que això hagi de tenir

pes en la lectura)<sup>22</sup>. Tots dos esdevenen veus versemblants i autèntiques. La subjectivitat de la primera persona, que mostra la seva mirada petita i parcial, única i personal, queda avalada en un relat proper, obert i experiencial, en un relat cohesionat i textualment cert i ferm. Aquest relleu de força i autenticitat del *jo*, doncs, és el que ressalta aquí el crític i teòric de la literatura Darío Villanueva, citat per Xavier Pla:

El yo narrador y protagonista sustenta una estructura de incalculable fuerza autenticadora, avalada por un acto de lenguaje de entre los más comunes de la conducta verbal de los humanos. Y el lector es seducido por las marcas de verismo que el yo-escritor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su presencia textual. (Pla, 1997: 386)

Val la pena posar encara un tercer exemple, aquest cop extret de *Ball de bastons*, d'Edgar Illas. Al final del llibre, el narrador, que com ja sabem és també el protagonista i parla de la pròpia vivència des del seu *jo*, remarca els remordiments que sent des del principi per haver-se embolicat en una relació adúltera amb la Maria, la dona de l'amic carnisser de Sant Privat, en Ramon:

Mentre sobrevolava l'aigua fosca de l'Atlàntic, rememorava les converses amigues d'en Ramon, les converses que em van fer sentir benvingut. Sempre més les hi he volgut agrair. De totes les coses que he viscut a la Vall i de totes les persones amb qui em vaig relacionar ara només recordo les seves converses hospitalàries. Tinc un ferro roent clavat aquí al pit. Les seves paraules pròdigues. Ho donaria tot per desfer el que vaig fer. [...] Ni tan sols no m'atreveixo a demanar-li perdó. La meva confessió seria repulsiva. Li imploraria un perdó que no mereixo.

Potser sí que he escrit aquestes paraules per demanar perdó. (Illas, 2014: 169)

Es podria demanar perdó sense demanar-lo un mateix? Seria versemblant? Tindria el mateix efecte, semblaria cert, autèntic? No ho crec pas. És escriure des del *jo* que fa de les narracions del corpus textos propers i, així, autèntics, perquè –tot i les prevencions que es puguin posar sempre, en extrem, a qualsevol veu, fins i tot a la d'un *jo*, fins i tot a la del nostre mateix *jo*– donem per certa la veu que es construeix davant nostre, tan directa, tan transparent i tan a prop. Igualment, també es fa més pròxim i cert el que aquesta veu ens narra, els seus fets i el seu món; ens situem directament al lloc mateix des d'on es produeix i es veu el relat, ens podem assimilar al *jo* que el viu i el narra, i aquesta posició ens acostava més que cap altra a ell i al seu paisatge. Serés escriu:

---

<sup>22</sup> Sobre les formes autobiogràfiques i literàries en parlaré, concretament, una mica més avall. Aquí, doncs, em permeto utilitzar els termes que més endavant analitzaré i justificaré.

Passa un pagès amb un tractor i se'ns queda mirant. Fa com que vol aturar-se però continua. Se'ns ha quedat mirant el temps de frenar. No sé si em mirava a mi o a ells. O si el que l'ha fet aturar-se ha estat que jo hi era. A mi cada vegada em costa més aturar-me. Veig el paisatge de sempre i ells també comencen a formar part del paisatge, fins i tot jo. (Serés, 2014: 291)

Amb el *jo*, som en el paisatge. I anirà passant més. Al final, ja hi arribarem, mirant i mirant-se, construint-se junts, *jo* i lloc seran un, en aquests paisatges.

Per descriure les veus narratives, no n'hi ha prou amb dir que són en primera persona o que tractem amb narracions del *jo*. Feta aquesta primera observació, hem de recordar que per parlar de la veu narrativa Genette remarca dues característiques (1972: 255-256): el nivell narratiu, que pot ser extradiegètic o intradiegètic segons si la història –*diegèsi*– es narra per una entitat que n'és fora –*extra*– o una que hi és a dins mateix –*intra*–; i la relació del narrador amb la història, que serà homodiegètica si el narrador parla del que li passa a ell mateix o heterodiegètica si el narrador explica el que li passa a algú altre.

A més, es pot complementar l'anàlisi de la veu narrativa amb el mode, punt de vista o perspectiva que aquesta adopta, és a dir, amb la focalització (Genette, 1972: 203). Així, per una banda, fem referència a qui parla, qui explica la narració, quin és l'agent o productor del text i, per altra banda, a la posició (o personatge) des de la qual aquest agent es mira els fets narrats. Veu narrativa i focalització; qui diu, i qui veu o sap el que es diu, doncs (Genette, 1972: 203; Bal, 1985: 108). Aquests aspectes, evidentment, poden variar durant el relat.

Com he mostrat, tots els textos –a excepció del de *Dies de frontera*, ja ho sabem– es formen a partir d'un *jo* que és alhora narrador i protagonista de la història. Per tant, es parla de narradors intradiegètics i homodiegètics i, de fet, es poden unificar els termes i dir-ne narradors intrahomodiegètics –o també es poden anomenar senzillament narradors-protagonistes, perquè la veu narrativa adopta aquest punt de focalització (i no pas, per exemple, el d'un personatge secundari o testimoni). Tots els fragments presentats fins ara mostren aquestes característiques. Observem aquest altre, on el narrador de *La pell de la frontera* explica, rememorant-lo, un fort aiguat que va viure de petit:

Vaig anar amb un amic en bicicleta fins dalt de tot d'uns turons. Nosaltres potser vam sentir ploure una setmana, però a la muntanya havia plogut tant que quan vaig tornar a veure el riu s'havia convertit en mar. La gent havia anat a rescatar el bestiar de corrals i granges. A Fraga, el pont petit havia quedat inundat i colgat pel fang que el corrent removia riu avall. Vam estar dies sense llum, però això era menys greu i més habitual que veure camps negats d'aquella

manera. Va ser la primera vegada que vaig entendre que hi havia coses fora del nostre abast. Tot es podia moure, no hi havia res fix, res segur. (Serés, 2014: 85)

Com en els altres casos, aquest episodi també és narrat per una veu intrahomodiegètica o narrador-protagonista: és el narrador qui diu d'ell mateix «[jo] vaig anar amb un amic...». El tipus de narrador principal i general en totes les narracions és, doncs, aquest, intrahomodiegètic i focalitzat en el protagonista. Ara bé, al llarg de tota la narració, tant en el cas de *La pell* com en la resta del corpus, la veu del *jo* i el seu punt de vista recorren a moviments de perspectiva i a la introducció d'altres veus que, tot i la primacia del *jo*, tenen un paper molt rellevant en la construcció del paisatge i n'amplien el relat. S'obre, el *jo*; llegim veus d'un *jo* obert que deixa omplir la seva veu i viatge amb altres cadències i punts de vista sobre el lloc.

Per exemple, en termes de veu narrativa, és molt diferent el fragment acabat de presentar del que segueix, també de *La pell de la frontera*:

L'Stepan no parla ni castellà ni català, ni tan sols els entén. [...] Treballa en unes granges de porcs a Osso, un poble al costat de Saidí. A l'hivern no hi ha feina a la fruita i la família que li fa el contracte per treballar a l'estiu l'ha ajudat a trobar un lloc per passar l'hivern. Seu ample i llarg, una mica enfonsat. (Serés, 2014: 95)

Si en el fragment sobre l'aiguat el protagonista parlava d'una aventura seva des de la seva veu i posició, aquí qui continua parlant és el *jo* narrador però ara explica la història d'un altre personatge. Per tant, en aquest fragment la veu narrativa seria intradiegètica però heterodiegètica. Passa el mateix en diversos passatges d'altres narracions, com ara en aquest de *L'horitzó primer*:

Més tard, aquest bou fictici es va recuperar a la festa del carrer del Carme, el 16 de juliol. L'home que el duia, tot perseguint la quitxalla, era lo Roig. Temps abans, durant una tarda de bous de l'any de la gelada, mentre Simó Arasa dirigia algun pasdoble, l'home havia irromput a la plaça dalt d'un ruc, vestit de cowboy. [...] Va començar així, als 38 anys, i a tothom li va agradar tant que va esdevenir fix: a vegades es vestia de vedet, amb unes enormes mamelles i un parell de mugrons, tan punxeguts que et traurien un ull, i es posava a ballar al mig de la plaça, plantat sobre un bidó. (Todó, 2013: 50)

Aquest senzill canvi en la tècnica narrativa permet a Todó presentar altres històries i altres personatges que han viscut a la zona de la Sénia i els Ports. El tractament de la veu narrativa ens centra en l'experiència del paisatge del *jo* –propera, personal, directa i autèntica– però no es renuncia al contacte i veu de l'altre, al contrari. Els paisatges es construeixen a través de capes de veus i històries filtrades a través de la del *jo*. S'esdevé

molt clarament a *La pell de la frontera* i a *L'horitzó primer* i, amb mesures i formes diverses, també a tots els altres llibres del corpus. N'hi ha mostres que es podrien considerar equivalents també a *Dies de frontera*, on la veu narrativa, externa, no només explica les històries dels dos protagonistes, sinó també fets i aventures d'altres personatges, com aquí, quan a través d'en Pau, focalitza «els solitaris de Figueres»:

En Pau sap que cada diumenge a la tarda Figueres és presa per un exèrcit silenciós, desproveït d'uniforme però igualment invasiu. El formen els solters de llarg recorregut, els vidus recalitrants, els divorciats, els separats, els abandonats. [...] Com els zombis, els solitaris de Figueres s'identifiquen entre si, se saben diferents a la resta, però no tenen esma d'organitzar-se. Es limiten a desplaçar-se sense rumb, intercanviant com a molt alguna salutació impersonal. Un vianant que estigui aturat durant una estona potser veurà passar els mateixos solitaris en les mateixes direccions com en un circuit. (Pagès, 2014: 308)

## 4.2. OBERTURES I FIGURES

Així, doncs, el *jo* no ens parla només d'ell mateix i de les pròpies vivències sinó que s'obre i troba altres personatges, altres figures, altres veus que el *jo* recull i inclou en un relat que no deixa de ser dominat i conduït per la seva primera persona. Observaré dos obertures diferents: primer, l'obertura del *jo* mateix; després, l'obertura cap a altres figures del lloc i, per la seva inicial oposició en termes d'arrelament i relació amb el lloc, em centraré especialment en dos tipus de personatges: la del pagès i la de l'immigrant.

### 4.2.1. El *jo*

En aquests relats, la primera obertura és la del *jo*: la veu narrativa no és un element estanc i completament unitari sinó que en moltes de les narracions del corpus es mostra integrada per diverses entitats i en totes es confronta a ella mateixa, al seu propi discurs i fonament.

El *jo* desconstruït, en qüestionament i recerca es troba arreu, en aquests relats de paisatge.<sup>23</sup> A *La pell de la frontera*, el narrador es pregunta: «Al cap i a la fi ¿qui sóc?» (62). I, cap al final del llibre i després d'encarar-se i medir-se amb una nova realitat, conclou: «això vol dir que el que s'acaba sóc jo. El que s'acaba sóc jo aquí» (299). Fet el

---

<sup>23</sup> Les característiques d'aquest treball i els seus objectius de recerca no em permeten aprofundir en aquest aspecte. Tot i així, procuro donar mostres suficients i precises d'aquesta fragmentació del *jo* tan general al corpus.



seu recorregut, després del viatge de tornada, el *jo* inicial s'acaba una mica o del tot, canvia. La reformulació es produeix en el paisatge, encarant-se al lloc humà i ple.

Adrià Pujol rememora als fragments de textos empordanesos el *jo* que va ser; escriu per ordenar-se, per «buidar el senatxo» (11), per trobar un *jo*. I el troba, però en un text que és una «medecina, un calmant per a una psicologia nerviosa i enyoradissa» (179) i així, sentim tant el remei com la ferida:

Ara (2011) sóc professor d'Antropologia Social i Cultural a diverses universitats catalanes, i de vegades me'n faig creus, però sense flors de plàstic, del tros de quòniam que vaig arribar a ser. Una mofeta que ara, des de l'Eixample barceloní, recordo amb els ulls molls i la bufeta constreta. (Pujol, 2011: 176)

El *jo* també es busca en la història de *Marina*, on el narrador de Toni Sala passa de ser un «problema» (10) per als altres i per a ell mateix, algú que s'imagina suïcidant-se mil vegades (11) a recuperar una mena de força, amb l'embranchida de l'estiu, el risc, el desig i la llibertat. En el transcurs, es pregunta, escindit:

On era jo? En la lucidesa d'ara o en la depressió dels mesos de sofà? Un capvespre de juny a la terrassa d'una pizzeria amb una joveneta al meu gust. Des d'aquí m'observava plorant per un programa de televisió. Però també des d'allà, des del sofà, podia veure'm aquí amb tota la misèria del dolor a sobre (Sala, 2010: 28)

El *jo* es problematitza també a *Primavera*, mentre la protagonista conversa amb en Bernat sobre la seva vida a Barcelona i l'estada al poble, explica: «[m'adono] que és molt parcial, que la *jo de veritat* s'explique molt des d'aquí, també, saps? Allà m'hai intentat fer a mi mateixa *per omissió*, i hi ha coses que no es poden ometre» (113). Les cursives són de la pròpia obra, i remarquen, doncs, la idea d'una individualitat diversa i mòbil que busca la seva veritat, encaix o posició. El seu lloc.

Fins i tot els personatges de *Dies de frontera*, que no es mostren des de la seva primera persona sinó amb la veu extradiagètica exposada més amunt, també tenen aquests trencaments interns. La Teresa, que podria mostrar com a actant el mateix que els *jo* que acabem de veure mostren com a narradors-protagonistes, és de qui s'expressa més clarament.<sup>24</sup> En un dels punts en què la protagonista parla per ella mateixa, en un petit fragment d'estil directe que la veu narrativa de seguida s'afanya a certificar, diu:

Mentre la Teresa tecleja al whatsapp, una dona se li acosta.

---

<sup>24</sup> Valgui aquest paral·lelisme, sobretot recordant la idea de literatura oberta i la línia del *jo*, que posa en contacte tots els punts.

–Quant de temps... –diu–. Ets tu?

–No –diu la Teresa– No sóc jo.

I és cert. (Pagès, 2014: 270)

La Teresa, que està immersa en el seu viatge i en moviment, tampoc és ella, tampoc es pot representar amb un *jo* sòlid que retroba l'estabilitat i la univocitat en el lloc –per més rural i originari que sigui aquest. En canvi, tots hi troben l'obertura i la fragmentació. Es desclouen. Les narracions on es mostra d'una manera més extrema són *L'horitzó primer* i *Ball de bastons*.

A la novel·la de Joan Todó tot es diu a partir de la interrogació i cerca del *jo*. La veu narrativa es construeix en el desdoblament entre el «Jo», escrivent, i el «Tu», protagonista.<sup>25</sup> El primer parla al segon, i aquest es mou i actua. El personatge principal queda totalment desdoblant i el *jo* narratiu no s'assimila pas a tot ell. De fet, potser l'horitzó primer del títol pot estirar-se des de les muntanyes dels Ports i les terres de la Sénia fins a aquest lloc intern, igualment un horitzó, igualment primer. El *jo*, doncs, s'assimila a la veu interior, al llenguatge interior, i fa conscient la duplicitat o multiplicitat d'entitats que s'inclouen en ell.

I hauràs d'aclarir, dic jo, què fas amb mi. La meva presència és fantasmal, a freqüència de la inexistència; però sóc jo qui viu dins el llenguatge amb el qual et dius, el llenguatge sense el qual series encara més irreal que jo [...]. Sóc sempre vora teu, en aquella zona esborradissa on tu deixes de ser tu i et barreges amb l'exterior, amb la realitat; una zona gris, de temps congelat, on es dipositen els teus records, les teves percepcions, els teus anhels. Sóc jo qui no permet que visquis només en el moment present; per culpa meva sempre penses en alguna cosa que ja no hi és, que encara no ha arribat. I sovint sospites que et falta un bull, que literalment no hi ets tot. (Todó, 2013: 11-12)

En una tornada, en una reflexió o una mirada, és clar que es desdobla i es multiplica, el *jo* proper i autèntic. Encara més, en la mirada a un lloc de la ruralitat que és no-urbanitat, negoció, fragmentació, tall i frontera. Tot és horitzó i línia, i el *jo* també:

Potser és una simplificació comptar que n'ets un quan en realitat pots ser dues, tres, mil persones. [...] Va haver-hi un temps que eres un altre, hi haurà un dia que seràs un tercer, seràs tu mateix, ja no seràs jo, jo ja només seré ell, allò, quelcom indefinit, com si la mort ens travessés, més quotidiana que no et penses. [...] Cap de les cèl·lules del teu cos no dura més de deu anys, però somnieu que sou una sola entitat, una persona. (Todó, 2013: 175)

---

<sup>25</sup> Les síntesis de les obres fetes al capítol «Punts» expliquen aquest i altres elements bàsics de les obres.

Des del principi al final de la narració, passejant pel poble, escoltant les veus del paisatge i pensant en un lloc seu, les dues entitats es posen en tensió. Fins i tot, ja ho veurem, una d'aquestes, el «Jo», pot percebre i ser percebuda per un món d'espectres i temps passats, no visibles, presents. Aquestes entitats del *jo* obert mostren la ficció de la realitat en la qual tot sembla unitari i estable, i la força, l'autenticitat i la vivesa d'un món i una identitat múltiple i mesclada, d'horitzó i d'inquietud.

A *Ball de bastons*, la novel·la d'Edgar Illas també hi ha escissions i reformulacions del *jo* molt remarcades. De fet, en aquest text també hi ha un cert desdoblament de la veu narrativa: per una banda, en la major part del text la veu narrativa narra fets, accions, situacions i pensaments en primera persona; per altra banda, s'incrusten al text fragments en cursiva en els qual la veu es pensa a ella i al lloc que narra. Són paràgrafs de teoria íntima, de pensament de la identitat i de la identitat del paisatge que, des del meu punt de vista, són un dels més grans valors de l'obra, i a més s'hi encaixen perfectament, com si se'ns permetés situar-nos no dins la història, sinó dins el llenguatge, el pensament, l'experiència i el *jo* de qui viu en el text. En un d'aquests passatges, llegim, precisament:

*Qui sóc jo? De què faig? Sóc l'amic, sóc l'altre, sóc els fragments de la vida dels altres, el que ha vingut i que no es queda, el passavolant, l'estranger que quan arriba ja se'n comença a anar. No sé dir res de mi. Sóc la figura que narra, una veu que es desdibuixa, una figura que se sobreescrui damunt el text, un mer efecte del conjunt, un escoli al marge, un residu ineliminable que es desfà tan bon punt s'enuncia, una petjada a l'aigua del riu, l'amant invisible d'una dona casada, una latència, una equació que no surt, una finestra amb la persiana maltempsada, un mirall desenfocat, una política sense programa, una revolta sense subjecte, un to que desentona, un jove que pul·lula.* (Illas, 2014: 96)

El *jo* fa palesa la seva fragmentació i l'alteritat que viu en ell mateix. La tornada planteja un espai on construir una veu, un *jo*, una identitat. Però que la tornada sigui al lloc rural de la contemporaneïtat, fragmentat i en contacte amb la globalitat, no significa cap solució de continuïtat per a una imatge tradicional del *jo*, sinó la proposta d'una veu propera, personal i radicalment oberta, en ella mateixa i en el lloc que frega. La unitat serà la de l'horitzó, la del pas, la latència i la revolta.

#### 4.2.2. El pagès

Després de veure aquesta obertura bàsica i inicial, fixem-nos ara en les obertures cap als altres personatges, cap a les figures que també s'integraran al relat del *jo* en el paisatge.

Tot i situar-nos en paisatges de la ruralitat, de pagesos no n'apareixen gaires, al corpus. Alguns a *La pell* i *L'horitzó*, i sobretot, el pare de l'Èlia de *Primavera*, que és el personatge d'aquest grup que pren més relleu i, també, el que més s'acosta a la figura de pagès antiga i tradicional. Collint olives al tros, l'Èlia i el pare parlen:

- Papa, a tu t'agrade fer de pagès?  
–Oh, no coneixo cap altra cosa, jo.  
–I si haguessis pogut triar, hauries triat fer de pagès?  
–Per dir això primer s'ha de puguer triar, i jo no ho vai puguer triar.  
–Ja, pero ja m'entens. Mira el Serafí, que se'n va anar a Barcelona.  
–Oh, poro ell és paleta.  
–Síííí, ell és paleta, però podie haver seguit amb lo tros.  
–Això, si hagués volgut.  
–I tu qué?  
–Jo qué?  
–Aiii, papa, que és difícil parlar amb tu.  
I li passo les pues de la rasqueta pel séc dels genolls.  
–Tens pessigolles!  
–Deixa pesada! I cull! (Rojals, 2011: 146)

A l'obra de Rojals, els personatges es caracteritzen a través de les paraules i els diàlegs.<sup>26</sup> De fet, tot el paisatge es fa a partir de la llengua. A més, en els diàlegs, en les veus en discurs directe, és on es percep més el tipus de llengua utilitzat per l'autora de la Ribera d'Ebre, que respecta la forma de la parla oral d'aquesta zona.<sup>27</sup> El llibre sona com sonaria el seu paisatge real –ho analitzaré més detingudament al capítol «Llengua». En aquests nombrosos episodis dialogats en què la veu narrativa abandona el relat fet a partir del flux de pensament propi, els efectes són evidents: contacte directe i obertura a la realitat i l'altre; proximitat, gruix i versemblança del paisatge. No llegim una història, la sentim *in situ*, som dins el paisatge.

Així, i tornant a la figura del pagès, coneixem un home ferm i senzill, lligat a la terra i al camp per naixement i per tradició. Un home, també, sense nom i silenciós. En un altre fragment, amb paraules de l'Èlia, llegim:

---

<sup>26</sup> A l'entrevista que vaig fer a l'autora, Rojals explica: «Paradoxalment, em costa molt parlar-ne [del pare i dels altres personatges] perquè només m'hi sé referir com ho he fet al llibre, i és a través dels diàlegs». (XXX)

<sup>27</sup> «Concretament, és la manera de parlar de les Garrigues, que és lleidatà. Jo parlo lleidatà, que és com parlen al meu poble. El meu poble, per la situació geogràfica, és l'únic de la Ribera d'Ebre que no parla la variant tortosina», diu Rojals, a la seva entrevista. (XXIX)

Mon pare és un desconegut entranyable. Potser la sordesa l'ha tornat una mica més ermità del que ja era quan tenia els sentits a ple rendiment. Però jo l'adoro, i sé que, en el fons, ell ho sap. Per això, quan baixem la costa camí del Sindicat i me li agafo del braç, li noto una petita estarrufamenta, heus aquí la meua xiqueta [...]

Estic contenta, contenta de trobar-me amb gent que conec i que em coneix, i que potser sí que em veu una mica fora de context, però que al costat de mon pare no em tracta com una forastera, sinó com a la xiqueta que va veure néixer, que van fer-li alguna festa quan ma mare em portava en el cotxet, i que consideren que sóc part del seu món, i que, d'alguna manera, també sóc part d'ells mateixos. O que, si més no, tenim un lloc en comú que ens uneix, allò de les bombolles. (Rojals, 2011: 128-129)

Aquest fragment em sembla interessant ja que, a banda de caracteritzar el pare a través d'una descripció –inusual, al llibre–, permet a la narradora d'establir un lligam entre ella i el lloc al qual torna. Les veus dels altres, aquestes figures que s'integren en la narració del *jo*, tenen també aquesta funció: no només omplen i aprofundeixen el lloc, obrint la mirada de la veu narrativa a altres punts de vista i experiències del paisatge, sinó que també l'hi acosten i l'hi fan pensar la seva relació: sigui com aquí, permetent una certa identificació o arrelament –almenys parcial i de moment–, sigui marcant un cert distanciament i estranyament del narrador en el lloc, tal com es veu en els exemples que mostro a continuació.

A *Escafarlata* apareixen uns altres pagesos, de tall clarament planià, ja que encarnen la figura de l'individu pràctic, de poca aptitud social i menys cura estètica, però ara es troben situats en el marc de la contemporaneïtat i relegats a masos mínims (Pujol, 2011: 147). I tant a *La Pell* com a *Primavera* n'apareixen uns altres, encara, de tipologia totalment moderna. A la novel·la de Rojals, tot i que només s'hi mencionen, hi ha la presència d'un seguit de nois i noies joves, fills del poble, que hi tornen després d'una carrera universitària per dur els camps de les seves famílies. Hi tornen, per convenciment i amb un discurs renovat, per fer una vida en una posició no central ni estàndard del sistema economicosocial imperant.<sup>28</sup>

Mira el Martí: va fer econòmiques i ha tornat al tros. I la Tomaseta petita, que va fer química i avui s'encarrega de la granja. Abans d'agafar el tractor potser fan escalfaments, com els del Barça, i potser porten els números amb un Excel. Però han tornat, cada vegada n'hi ha més que tornen. Si s'hi volien fer rics s'haurien fet intermediaris, o s'haurien muntat una màfia,

---

<sup>28</sup> Entre altres, s'analitza aquest nou poblament dels paisatges rurals, des d'un punt de vista social i geogràfic, a Nogué (2012): 27-39.

valgui la redundància. [...] No és per la pasta, Èlia: si els ho demanes, tots tenen un discurs. Agafa el Martí un dia i li fas una entrevista. T'aconello que hi vagis amb temps. (Rojals, 2011: 108)

La figura del pagès, del personatge arrelat a la terra i al lloc rural per antonomàsia, es diversifica i esdevé una clara mostra d'un lloc rural que es connecta a la globalitat i a la contemporaneïtat i que ja no representa un món tancat ni en retrocés, sinó la possibilitat crítica de llocs nous. N'és un altre exemple, encara divers, un dels personatges de *La pell*. Tot el llibre de Serés és un gran retaule del treball i del treball del camp contemporani, i doncs, està puntejat de diverses figures pageses, però vull destacar el text «Homes entre línies» (221-245), que em sembla un gran documental literari de la vessant empresarial de l'agricultura actual.

El narrador seu al seient del copilot; al volant, en Jordi condueix malament entre un paisatge que és «presseguers i més presseguers i després nectarines seguides de més presseguers» (Serés, 2014: 221). En Jordi no és pagès, de fet, sinó que treballa «per una multinacional dels transgènics» (222), i avui, sobre el terreny, s'encén de ràbia cínica i es desfoga. Tots dos analitzen el camp actual en una conversa informal, i parlen, entre altres, de l'homogeneïtzació del consum i dels consumidors, del control dels aliments i de les plantacions certificades amb patents genètiques, de l'acceleració i el volum de tots els intercanvis i de la incertesa que envolta tanta feina i tanta gent. Entre sarcàstic o planerament emprenyat,<sup>29</sup> en Jordi deixa anar frases com aquestes: «Jo continuo plantat a Barcelona però em manen des de Londres o des de no sé on. El mateix que els passa als presseguers, els plantem aquí però tota la genètica la fan els americans» (222), «Confiança, Francesc! Confiança! La indústria alimentària vetlla per tots vosaltres» (224), «No, no sé com vaig. No sé com anirà i no sé com anirem. Això em passa, que hi ha massa coses que no veig clares» (225), «Fins i tot la seguretat s'acumula. Les empreses acumulen la seguretat que perden els pagesos» (237), «tu ja no pots ser ramader, has de tenir la granja integrada en algun cicle de producció d'alguna empresa de pinsos i carn» (237), «El problema és tot el que es perd, i això t'ho diu un que està disposat a perdre moltes coses a canvi de guanyar-ne d'altres» (241). El narrador, mirant els camps de línies i entre tota aquesta conversa, escriu el camp com una fàbrica (227), els consumidors com

---

<sup>29</sup> «-La calor fa empenyar la gent. La calor d'aquí encara més. -I avui en fa molta», diran, per tancar el text (Serés, 2014: 245).

a persones que també es venen mentre compren tant (223) i els habitants del paisatge com a complets desconexors del seu lloc (223).

Encara es podria afegir a aquest grup de figueres inicialment tradicionals, en Ramon, el carnisser de *Ball de bastons*. Illas explica que, de fet, aquest personatge va ser l'element que va originar la novel·la:

la novel·la va començar amb el personatge del carnisser, que es basa en un carnisser real que conec però que naturalment mescla una gran quantitat de coses vistes i inventades. L'impuls inicial va ser escriure una novel·la per retratar-lo a ell. Ara, a mesura que vaig anar desenvolupant els altres elements, em vaig anar adonant de les raons perquè m'interessava el carnisser d'entrada. (I)

El carnisser –a qui també s'anomena botiguer– interessa perquè permet mostrar, com el pagès, els trencaments i especificitats d'un lloc rural nou, a més de completar i qüestionar la relació del narrador amb el lloc. El narrador d'Edgar Illas, en un dels fragments en cursiva que apareixen en el seu relat i que hi aporten espais de reflexió i teorització, escriu:

*El botiguer és la nostàlgia disfressada de resistència, una resistència que genera el mateix sistema perquè tot continuï igual, una resistència inútil en una situació en què el diner ha eliminat el comerç, en què l'electricitat ha enfosquit la llum del sol, en què els telèfons han eliminat les converses, les carreteres han aïllat les cases, la comunicació ha obliterat el pensament, el petroli ha fet irrealitzables els viatges, les pantalles han fet il·legible l'escriptura, la urbanització ha eliminat les ciutats i els paisatges han destruït el món rural. La reproducció és objectiva i completa. (Illas, 2014: 161-162)*

Així doncs, seguint aquest fragment d'Illas, penso que, a banda de l'ampliació de veu sobre el lloc que possibiliten aquests personatges, i de l'acostament o internament que hi permeten, tots acaben conformant un gran fris de la ruralitat actual: mostren des de les restes de l'arrelament i la voluntat de retorn i recerca, a la decisió dels marges o a la consciència de la globalitat i la sistematització mundial dels conreus i les vides.

#### 4.2.3. L'immigrant

Hi ha encara moltes altres figures que s'integren en aquests paisatges i en el relat del *jo*. A *Primavera* també és molt remarcable la figura de la tieta –una dona gran, soltera de tota la vida, que treballa, xafardeja i treballa–; a *Escafarlata* també hi apareixen pastors, nens petits, begurencs il·lustres i forans que passen; a *L'horitzó* hi transiten espectres

d'altres èpoques que només parlen amb el protagonista –i que seran analitzats al capítol «Temps». Però, tal com he dit, em vull centrar ara en la figura dels immigrants que apareixen en aquests paisatges de terra, els que tradicionalment s'havien associat a poblacions estables, valors tancats i pocs moviments. Si en la figura del pagès ja es percep un trencament de la visió tradicional del lloc i del lloc rural, l'aparició d'aquestes figures remarca encara més aquesta obertura i esberlament del lloc en el món. Arriben, en la màxima quantitat i aprofundiment, a les pàgines de *La pell*.

La narració de Serés s'obre amb «La petita història de les històries sense història», un text que és tota una declaració d'intencions literàries, com veurem, i que narra un episodi de la vida d'en Juli. L'home, un pagès, també, antic i jubilat, viu sol al mas, ple de gossos. Ja no pot cuidar els vedells ni les terres, i se n'encarrega un noi que va i ve. Fa uns anys, però, en Juli va acollir a casa seva en Hakeem, un jove marroquí afamat que, insistint, va aconseguir que el pagès el deixés treballar amb ell a la granja i tenir sostre i menjar. «La mare que ens va parir a tots, fa dol només de pensar-hi. [...] Jo ho vaig viure de petit, Francesc, que la gent venia a treballar pel menjar i poca cosa més. I les coses que han passat una vegada poden passar dues vegades» (16-17), diu en Juli al narrador. En Hakeem va portar la mare i el pare al mas, també, i tots van conviure i treballar al mas durant uns mesos. Llavors, de cop, van marxar.

Entre moltes altres coses, aquesta història d'obertura del volum, lliga el camp antic i tradicional d'en Juli, que queda enrere i es desfà, amb el lloc rural actual que, lluny de pureses, refugis harmònics, llibertats i purismes identitaris parla dels talls i les desfetes contemporànies, paisatgístiques i humanes, i d'un lloc que no és un món tancat sinó un apart en contacte amb la globalitat. En aquest sentit, en un altre dels textos, Serés escriurà:

El mapa d'Europa és una ficció, un acaba pensant que abans es podia emigrar a un lloc o altre, que durant molt de temps hi havia sempre un lloc on poder anar i establir-se. Ara el món s'ha acabat, tot el món és a tot el món, però en Majeed no es pot moure d'aquí. (Serés, 2014: 185)

A més, com he dit, la història de les petites històries sense història, també afirma la voluntat literària de donar veu i presència a allò que no es mira. Aquesta intencionalitat alhora artística i ideològica és molt present en la narrativa de Serés i també en la dels altres narradors del corpus: penso que el fet de narrar de nou els paisatges rurals estancats o oblidats i portar-los al present literari i social n'és el gest original.



Així, en el text, en Juli, que explica que tenir en Hakeem i la seva família a casa va ser per a ell com un començament i una vida (21), diu al narrador: «Home, si tu ho escrius... [...] No, que això no ho havia pensat. Però potser em faria gràcia i tot. Mira, algú se'n recordaria de mi» (19). Al llarg del llibre de Serés trobarem nombroses observacions semblants, personatges que reclamen aquesta atenció, aquesta paraula. En un dels textos finals del volum, a «Els àngels que riuen», que funciona com a tancament i contrapunt de la primera narració, la d'en Juli, hi apareix en Mino, que insisteix incisivament en aquesta idea:

Hi penso perquè ell m'ha demanat diverses vegades que expliqui què ha passat amb ells. Al començament ho deia com mig de broma, però ara cada vegada que em troba m'ho demana com si li degués alguna cosa que potser és veritat que li dec.

—¿I tu, quan explicaràs la història dels que van venir aquí? (Serés, 2014: 295)

Hi ha la responsabilitat creativa i humana de posar veu a aquestes històries, de fer una literatura d'observació plena i testimonial. I tot i que és en l'obra de Serés on el propòsit esdevé més explícit, ja he dit que el gir de mirada de tots els narradors cap a llocs nous o renovats, i a les figures que hi habiten, n'és també una prova.

La narració del paisatge és un narració que vol deixar constància de la realitat i del canvi, que vol mirar, dir i fer parlar els llocs tancats, i ho fa en tota la seva actualitat i aproximant-s'hi. Les separacions i els contrastos esdevenen fortíssims, tant com les mescles i les paradoxes. Qui és l'habitant d'aquest nou lloc? Un immigrant sense casa, un fill del lloc que no hi viu, un turista que hi passa? La confrontació entre el *jo* i l'altre esdevé un acostament, i una cerca de la identitat i de la posició en el lloc. Aquí, al bar de «Cada ocell és una illa», Serés parla amb un noi de Guinea, que li diu:

—És que tot és molt complicat, tu preguntes això perquè no ets d'aquí, perquè vols respostes senzilles...

—Hi ha coses que no sé, per això pregunto —m'ha dit que no sóc d'aquí, penso...

—Nosaltres no som només negres, no som només gambians o senegalesos o guineans, tots tenim noms i cognoms, pare i mare, una casa i una vida. No som una massa... (Serés, 2014: 122)

La veu de l'altre i la del *jo* es fragmenten en acostar-se, i es remarquen tant les diferències com també la confusió entre cada una de les entitats. En totes aquestes narracions, la figura de l'altre es treballa com un acostament a les capes del lloc, o com un pou, o com un mirall:

En Mino va arribar a Saidí quan jo feia plans per anar-me'n, a finals dels vuitanta, amb en Redouane i amb altres amics que de mica en mica han anat desapareixent [...] Van ser anys duríssims quan ells van arribar. Els recordo venint a buscar el passaport a casa cada vegada que havien de fer una gestió, quan el venien a tornar i ens explicaven com els havia anat. [...] En Mino i en Redouane eren un mirall. (Serés, 2014: 296-297)

El que m'interessa recalcar, però, és la dualitat d'aquest joc de veus, que es pot entendre com una única veu en primera persona que recull i fa vibrar les paraules de totes les altres figures del lloc. En cada *jo*, s'hi solapen moltes veus del lloc. Un *jo*, doncs, múltiple en ell mateix i obert al lloc i a l'altre, ple, travessat, en frec. Serés ho escriu així, ben clarament: «Seria més idiota del que sóc si pensés que jo no sóc en Majeed» (161). Qui torna i viatja al lloc rural contemporani, no es tanca en un espai del passat ni en la seva paraula internada. La veu del *jo* és qüestionada i oberta, i les figures que s'hi troben la fan múltiple i n'actualitzen el seu discurs: l'omplen de món, talls i profunditats. S'obre per dins i en el lloc, i totes les veus d'aquest nou paisatge reverberen i es palpen en ella. S'omple de lloc –i el lloc s'omplirà de *jo*.

#### **4.3. L'ESPAI DELS GÈNERES AUTOBIOGRÀFICS I L'AUTOFICCIO**

Fet aquest recorregut per l'altre, tornem a observar específicament la veu en primera persona de cada una de les novel·les. Es percep de seguida una diferència, en el conjunt de narradors del corpus: en un grup de narracions, el *jo* narrador porta el mateix nom que l'autor, en la resta, no. A partir d'aquest fet vull reflexionar, primer, sobre la pertinença o no pertinença dels textos a les categories literàries autobiogràfiques. Així, també, parlaré del moviment narratiu entre la ficció i la no-ficció, un aspecte que afecta elements literaris no només propis de la veu i que, per tant, reprendré al capítol «Materials» d'aquest mateix estudi.

Així doncs, hi ha, per una banda, tres obres en les quals es diu explícitament el nom del narrador i aquest coincideix amb el de l'autor, són *La pell de la frontera*, *Escafarlata* i *Marina*. Per exemple, a l'obra de Francesc Serés, ja s'ha vist, quan un dels entrevistats es dirigeix al narrador, diu: «Jo ho vaig viure de petit, Francesc, que la gent venia a treballar pel menjar i poca cosa més» (17). Més endavant, un altre cop, uns escriptors americans amb qui el narrador conversa li diuen molts cops «Francesc», mentre parlen: «Mira, Francesc, les bruixes de Nova York són l'NBA de les bruixes» o «Això ell no ho ha fet mai, Francesc» (50). Encara en altres ocasions es dedueix amb total claredat

l'equivalència entre el nom del narrador i el de l'autor, per exemple quan qui narra parla de les obres que ha escrit i cita, és clar, els títols reals publicats per Francesc Serés:

Em vaig començar a acabar el dia que vaig escriure la primera plana d'*Els ventres de la terra* i vaig seguir acabant-me, aquí mateix, amb *L'arbre sense tronc* i, sobretot, amb un llibre que no he tornat a llegir d'ençà que el vaig acabar d'escriure, *Una llengua de plom. La força de la gravetat* i *La matèria primera* em van esgotar d'una altra manera. Per això era necessari escriure teatre, llibres per a nens i també els *Contes russos*. I els articles de premsa, que van arribar just a temps per ensenyar-me tantes altres coses. (Serés, 2014: 299)

Al llibre d'Adrià Pujol també hi ha diversos punts on el narrador s'anomena amb el mateix nom que l'autor, com ara quan rememora la mestra que el va fer fora de classe el primer dia d'escola —«Amb veu de flautí ha dit “Adrià Pujol”» (115)— o quan, també parlant de l'escola de Begur, escriu «a mi em deien Pujol, pel cognom, i jo m'esfereïa, però així, sense saber-ho, obtenia el carnet de gnom» (161). En altres llocs, amb un joc recurrent amb el qual es crea una mena d'idea de tribu arcaica a través de sobrenoms, li diuen «Adriotes» (162, 163).

Encara en aquest primer grup, a la narració de Toni Sala, es llegeix que el narrador-protagonista es diu Toni. Quan una antiga amiga o primer amor el veu pel poble després de molt de temps, el crida «Toni!» (20). També, tant a *Marina* com en les altres dues narracions d'aquest grup, s'hi poden trobar noms geogràfics i de localitats ben reals i, sobretot, paral·lels als de les biografies dels respectius autors. Això ho recuperaré més endavant, però en qualsevol cas són dades que, igual que les del nom, creen un ambient realista i autobiogràfic a les pàgines de les narracions.

Hi ha, per altra banda, un segon grup de textos en els quals el nom del narrador no coincideix amb el de l'autor o autora: *Primavera*, *Ball de bastons* i *L'horitzó*. Aquests, alhora, es poden subdividir. Els dos primers tenen un narrador-protagonista amb nom explícit: a *Primavera*, Rojals crea una narradora-protagonista que es diu Èlia, de cal Padró; a *Ball de bastons* el narrador-protagonista d'Edgar Illas es diu Patrick i és un jove americà amb orígens materns a la Vall d'en Bas. En canvi, en la tercera narració, *L'horitzó primer*, el narrador és un *jo* al qual no es dóna cap nom i que, senzillament, s'autodenomina «Jo», en oposició al «Tu».<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Tal com ja s'ha dit, es tracta d'un desdoblament entre dues entitats d'un mateix individu: la part interna i íntima i una part externa i visible, una veu interior o consciència que parla al seu cos material i actant.

Si ens guiem per la identitat nominal entre autor i narrador, doncs, el primer grup (*La pell, Escafarlata i Marina*) està compost per textos que es podrien dir autobiogràfics, en un sentit molt ampli, i el segon (*Primavera, Ball de bastons i L'horitzó*), per obres que hauríem d'anomenar novel·les, ficcions en un sentit més clàssic. Però tots dos termes mereixen alguns comentaris.

En els propers paràgrafs i en relació a la interpretació dels textos autobiogràfics, seguiré l'estudi de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, i l'assaig de Xavier Pla sobre la prosa autobiogràfica de Josep Pla: *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària*. Només el títol de l'assaig de Pla ja dóna pistes de cap on ens dirigim. Tal com diu l'autor, les autobiografies literàries tenen sempre un peu, almenys, en la creació: «Es tracta de relats que semblen autobiogràfics, que es presenten explícitament amb una forma comuna a la de l'autobiografia. Però aquest fet no significa que els continguts narratius d'aquestes formes literàries siguin també directament autobiogràfics» (1997: 384).

En l'anàlisi, Xavier Pla llegeix i proposa claus interpretativa per a narracions planianes com *El quadern gris, Contraban i Girona, un llibre de records*, entre altres. Els comentaris a aquestes obres serveixen per mostrar al lector que, en el vast camp de la literatura, les obres presentades com a autobiografies (*El quadern gris*) no sempre s'adeqüen a una anàlisi de continguts sota aquest concepte i, al revés, les obres mostrades com a relats d'altres vides i d'altres persones (en la línia de *Contraban* o *Girona, un llibre de records*) poden acabar amagant una part de la biografia específica de l'autor i de la seva experiència vital o realitat. Així doncs, els textos de Josep Pla juguen entre l'autobiografia i les altres formes d'escriptures del *jo* i memorialístiques (com els dietaris, per exemple) i la invenció. A banda de tots els que proposa Pla, valguin aquí com a exemples concrets només els que segueixen.

El *Girona*, sota la forma d'una ficció i relegant, presumptament, Josep Pla al paper d'editor del manuscrit d'un tal Albert Ferrer, el narrador escriu precisament sobre un palafrugellenc que, tal com diu el narrador de l'Empordà, «no serà interpel·lat en cap moment perquè el lector pugui arribar a saber si es tracta efectivament o no d'Albert Ferrer» i que, encara, es descobrirà que té uns interessos molt semblants als de Josep Pla, per exemple, en la cultura gastronòmica (Pla, 1997: 382). El personatge de ficció és delicadament assimilable o paral·lel a la figura de l'autor que l'escriu.

A *Contraban* continuen sorgeixen coincidències literàries del mateix tipus: «Com és sabut, es tracta d'un relat en primera persona durant el qual s'explica el viatge efectuat per alguns contrabandistes entre Cadaqués i l'estany de Leucata, on pensaven fer comerç intercanviant oli per peces de bicicleta» (Pla, 1997: 379). El narrador de la història és anònim però és, també, algú a qui li agrada conversar, que llegeix constantment, «que s'interessa pel mar i que contempla amb plaer els paisatges» (379) i que, a més, com passa en les proses narrades sota el nom de Josep Pla, omple el text de reflexions sobre l'escriptura, d'axiomes i aforismes i utilitza frases banals, generalitzacions i un to moderadament pessimista que fa que Xavier Pla pugui concloure: «Totes aquestes declaracions recorden sempre altres opinions que pertanyen efectivament a Josep Pla. Per tant, es podria establir un paral·lelisme immediat» (380). Un paral·lelisme més tens i sorprenent quan, encara a *Contraban*, «el narrador que fins ara era anònim i no havia estat mai explícitament identificat amb Josep Pla, de cop afirma taxativament que és l'autor d'un dels llibres de Josep Pla, en concret de *Cartes de lluny*» (380). Les transgressions en les convencions dels gèneres literaris que es troben en Josep Pla també es poden trobar en nombrosos exemples similars al llarg de la història de la literatura, i sovint en casos molt més enrevessats: pensem en «les obres de Cervantes, fins i tot de Diderot, de Stendhal o, en un altre nivell, de Cortázar o de Borges» (380-381).<sup>31</sup>

Per altra banda, tenim *El quadern gris*: un text que es presenta sota la forma d'un veritable dietari del jove Josep Pla. En aquest cas, el narrador s'anomenarà Josep Pla, i l'interpel·laran així. Ara bé, les connexions i precisions entre narrador i autor no són clares. El conegut inici de l'obra, on el narrador Pla assegura que la Universitat de Barcelona ha tancat a causa de l'epidèmia de grip, té una datació falsa: històricament, la universitat no va tancar el 8 de març del 1918, sinó el 12 d'octubre d'aquell any (Pla, 1997: 412). Aquest gest literari i ficcional, però, permet fer coincidir el començament del dietari en què el *jo* madura i inicia la seva carrera professional amb la data de l'aniversari d'aquest jove Pla i, per tant, dóna un aspecte molt més rodó a la idea de balanç vital i d'inici de la formació professional de l'escriptor (415). Es torna a transgredir la frontera convencional entre gèneres. Igualment, si la qualitat autobiogràfica del dietari de Pla fos estricta i pura, documental, referencial, tampoc seria possible que, cap al final del text, el narrador es trobés Alexandre Plana i aquest el convencés per escriure un dietari que, de

---

<sup>31</sup> Encara s'hi podria afegir l'exemple extrem de la literatura de Pessoa i, per a la contemporaneïtat catalana, les propostes d'Albert Forns o Alicia Kopf.

fet, és el que ja tenim a les mans (416). Així, Enric Bou, citat per Xavier Pla, conclou, sentència: «Un llibre com *El quadern gris* és un exemple extraordinari de la manipulació que poden patir els textos autobiogràfics. Uns textos que sovint juguen amb la bona fe del lector i mostren, de vegades, la innocència de l'escriptor» (410).

El que vull fer veure és senzillament que, tal com passa en els textos de Josep Pla, per més que una obra literària es presenti com a autobiogràfica, caldrà no perdre de vista ni en la lectura ni molt menys en l'anàlisi, la realitat de la forma, de la recreació o creació i, per tant, l'evidència de moure'ns en la representació de la realitat, en *l'effet de réel* de Barthes (1968), i no pas en la realitat –si és que aquesta paraula certifica alguna cosa concreta. Sovint la veritat esdevé més clara en la imaginació, sovint hi ha més certesa en la creació que en les dades i sovint les reformulacions i desfiguracions creen una realitat més real i plena que qualsevol altra.

Els dos grups establerts entre les narracions del corpus, el grup autobiogràfic i el ficcional, s'acosten, doncs. Si, vistos aquests transvasaments, es reprenen els dos conjunts es podrà veure que funcionen d'una manera molt similar. En el grup de narracions de ficció, definit per narradors que tenen un nom diferent al de l'autor o autora (*Primavera* i *Ball de bastons*) o per narradors anònims (*L'horitzó*), es poden establir certs paral·lelismes entre el text i la realitat extraliterària. En una breu recerca extratextual, que es pot dur a terme només mirant les cobertes de les edicions, qualsevol lector pot veure que els narradors creats en aquest grup de novel·les tenen alguns contactes importants amb els autors: l'Èlia és una jove arquitecta originària de la Ribera d'Ebre i traslladada a Barcelona per raons de formació i laborals, com la seva autora Marta Rojals; i en Patrick viu i treballa a Estats Units tot i tenir els orígens familiars a Sant Privat, una situació molt semblat a la d'Edgar Illas, que va néixer i viure a Olot i que, des de fa uns anys, viu i treballa a Indiana. Moviments i llocs coincideixen gairebé perfectament, i les experiències també. Més endavant reprendré aquest punt, amb exemples concrets.

Per tant, es pot intuir no que els llibres expliquen la vida de l'autor, cosa que no és l'objecte d'anàlisi de cap interpretació literària seriosa, sinó que a través de la ficció i en el seu àmbit, les històries fictionals beuen de la realitat i es mouen molt a prop de l'experiència i la veu de l'autor. I el que és més important, doncs: que les històries, a vegades –si no sempre–, s'inventen per entendre millor, explicar i formar una veu i una realitat, i que la realitat no s'amaga en la ficció, sinó que hi creix.

En l'altre grup, el de les narracions de tall autobiogràfic format per narradors que tenen el mateix nom que els seus autors (*La pell*, *Escafarlata* i *Marina*), haurem d'arribar a una conclusió similar. Des del seu costat, la frontera entre l'autobiografia o la realitat i la ficció també és traspassable i fonedissa. Biografia i recreació, experiència i invenció es mesclen, inevitablement, i així, el *jo* i el seu relat s'omplen de tots dos components. Vegem-ne mostres.

El narrador Serés, en el mateix text, dóna pistes clares de com funciona la creació de la seva obra. En un dels relats, Serés es troba en una residència d'escriptors<sup>32</sup>. Quan acaba d'explicar als col·legues que ell està escrivint una mena de crònica sobre el treball i sobre les vides petites de la gent que treballa, i que ho fa coneixent ell mateix i de veritat les persones, i entrevistant-les, ha de respondre als interlocutors, sorpresos, que li demanen si això és «ara de debò» una novel·la (48). Com si es pensessin que, de fet, escrivís un text periodístic pur, un document, una informació on només es tractés d'ajuntar-ho tot, transcriure les veus en un altre mitjà. El narrador Serés, respon: «—Sí, bé, ho edites, li has de donar forma. No tot val, encara que pensis que el que expliques té un valor perquè conté informació; si després aquesta informació no té forma, avorrirà. La sopa d'all, ¿oi?» (51). No s'escriu informació, s'escriu forma. S'escriu literatura, realista i experiencial, però literatura. Adrià Pujol escriu tot el prefaci d'*Escafarlata* per explicar, entre altres coses, un procediment de treball literari semblant. Explica que el que narra és la seva memòria, però una memòria que, com totes les memòries literàries, no arriba als fets, sinó a la vivència dels fets, a la impressió, al sentit i a la forma que ara veu i hi construeix, en literatura: «El país que trobareu a *Escafarlata* d'Empordà és un país imaginat, que no vol dir pas inventat. *Imaginat* vol dir *passat per la batedora del magí* – vol dir *literaturitzat!*» (15).

I, que quedi clar: ni en el cas de Pujol ni en el de Serés no es tracta d'arribar a la conclusió que el que se'ns explica és fals i inexistent:

---

<sup>32</sup> És «Avions que entren per la finestra» (31-55), un relat en el qual l'autor-narrador explica, a través de l'experiència que Serés va viure en una residència d'escriptors americana, quin és el tipus d'obra que està escrivint. Per tant, llegint aquest capítol (que podria descol·locar, perquè és l'únic que surt dels camps de la Franja i Lleida i de Catalunya, anant fins a una residència americana d'ambient *snob*) veiem com l'autor el col·loca aquí per poder explicar quina és la idea de literatura que proposa, en el fons, o què és el que tenim a les mans mentre ho llegim. A l'entrevista dels annexos, Serés diu: «Hi ha un moment que estem presentant el projecte, que estem tots reunits allà –això és real eh, això va passar!– [...], en aquell moment m'imagino a mi mateix com si allò no tingués sostre i em veiés a mi mateix envoltat d'aquella gent i explicant-ho. [...] I intento explicar què fas, què faig». (LII)

A *La pell* tot és veritat. [...] El pacte amb la realitat és que tu no traeixes el sentit de la realitat, tu li pots donar forma, però donar-li forma no és fer-la mentida, és fer-la comprensible [...] I que ho faci literatura, també. Què hem de fer amb això? Recordar-ho. I recordar-ho com ho recordaràs? En format de narració (XLVII)

Es tracta simplement d'entendre que per poder explicar una realitat i perquè sigui profunda i àmplia, i per poder-la llegir i que la compreguem i la sentim com a certa i propera, cal una veu, una mirada, una forma, i que això ens porta cap a la literatura, l'art i la creació de les paraules. Els autors ens conviden, explícitament o implícitament, a submergir-nos en el text «com si es tractés d'una ficció, que s'hi apropa» (Pujol, 2011: 15).

Pel que fa a *Marina*, no sé si hi ha gaires lectors que, tot i veure el mateix nom en l'autor i en el narrador-personatge hagin inferit que el Toni Sala real, autor, havia viscut el mateix que viu el Toni protagonista: les persecucions d'una barca motora, les relacions eròtiques amb una adolescent, un tret de bala de tan a prop. En tot cas, com a mínim, la inferència no pot passar d'una suposició agosarada o innocent, però no pas una clau interpretativa.

Així, fet aquest recorregut per les definicions, o indefinicions, de l'espai autobiogràfic de les veus narratives, es poden buscar noms per les obres del corpus: hi llegim autobiografies literàries, autoficcions i novel·les de l'experiència. Vegem els tres termes, ordenant tota l'exemplificació feta fins ara.

Una autobiografia és, en el sentit estricte i etimològic del terme, una escriptura (*grafia*) de la vida (*bio*) d'un mateix (*auto*). El gran teòric de l'autobiografia, Philippe Lejeune, a més, va teoritzar aquest gènere a partir del concepte de pacte autobiogràfic en un conegut assaig, de 1975, titulat precisament *Le pacte autobiographique*. Lejeune havia pensat en el funcionament interpretatiu o de lectura d'una autobiografia a partir d'aquest pacte entre autor i lector segons el qual, primer, hi havia d'haver una identitat nominal entre autor i narrador i, segon, s'havia de poder assegurar la referencialitat del text (Lejeune, 1996).

Tot i això, el mateix Lejeune ja va mostrar de seguida algunes de les il·lusions d'aquest pacte, assenyalant per tant un espai autobiogràfic (1996: 41). Ja he mostrat, a partir de l'assaig de Pla, que aquestes característiques textuais, formals, no prometen pas que el contingut de l'autobiografia sigui, valgui la redundància, autobiogràfic. Els narradors que, com s'ha vist, tenen el mateix nom que el seu autor no parlen pas de la



seva vida, sinó a partir de la seva vida i donant-li forma. El canvi és subtil, però remarcable, immens, de fet: ens deslliga de molts condicionants interpretatius superflus i estèrils, ens deslliguen del que ens tornarien permanentment a la curiositat anecdòtica i, sobretot, dels que ens farien llegir els textos només com a documents de la realitat, com a testimonis, i no pas gens com a comprensions, vivències i creacions d'aquesta realitat, creixent-hi més enllà. Igualment, que les narracions tinguin aquesta identitat nominal i altres trets referencials, com per exemple els noms dels llocs, no ens pot fer suposar que tot el que hi ha és estrictament documentable, i evidentment ni tan sols ens cal pensar-hi per a llegir. *Marina* n'és l'exemple més clar.

L'autobiografia literària i totes les formes d'escriptures del *jo* –diaris, memòries, notes o quaderns de viatge, per exemple– no es llegeixen, aquí, només com a document de la realitat sinó com a text literari realista –necessàriament realista, atrevidament realista, audaçment realista– però literari. Parafrasejant el títol de l'assaig de Xavier Pla ja citat, ens trobem davant de ficcions autobiogràfiques i de realitats que són més reals quan tenen forma i veritat literària. Quan des d'ara i en relació al corpus utilitzi el terme *autobiogràfic*, serà en aquest sentit.

En aquesta direcció d'obertura dels gèneres autobiogràfics i ressaltant el seu caràcter híbrid, un dels termes que ha fet més fortuna és el d'autoficció. Dos anys després de l'aparició del pacte de Lejeune, el 1977, també a París, Serge Doubrosky publica *Fils* i anomena el llibre amb aquest nom, autoficció, per primera vegada: «Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction...» (10)

Ficció de fets estrictament reals. Des de llavors, l'autoficció s'entén així, traspasant totes les fronteres, com un gènere volgudament híbrid, mescla de realitat i imaginació que crea una *ficció de fets reals*. Sempre, a més, s'afegeix a la definició inicial la condició *sine qua non* segons la qual el nom del narrador, el del personatge i el de l'autor coincideixin explícitament, tal com explica Vincent Colonna, citat per Xavier Pla: «una autoficció seria aleshores una obra literària en la qual un escriptor s'inventa una personalitat i una existència conservant sempre la seva identitat real; és a dir, el seu veritable nom» (Pla, 1997: 460). Així, el terme pot arribar a dir que el nom, compartit entre autor, narrador i personatges, pot ser l'únic element de constatació autoficcional i que, a partir d'allà, en pot sorgir, creada, simulada, qualsevol vida.

Amb aquest terme, doncs, la frontera entre biografia i invenció es redueix més que mai i de fet, tant, que segons la teoria establerta es diu que es pot limitar a la identitat entre els noms de les instàncies narratives (autor, narrador i personatge), inventant-ho a partir d'aquí tot, «una personalitat i una existència». Em sembla pertinent parlar d'autoficció en els casos en què hi hagi aquesta equivalència entre noms. Igualment, em semblaria delicat, per massa general, estendre'l a tots els casos en què es pugui trobar o deduir una identitat entre el narrador o personatge i l'autor. Ara bé, sobretot, em semblaria limitador, si som capaços d'eixamplar tant el camp dels gèneres autobiogràfics per acabar a aquest extrem de l'autoficció en què l'*auto* es restringeix a un nom, no poder eixamplar també el camp de la ficcionalitat, no poder obrir-lo per poder dir que l'autor, amb la construcció del narrador i del món del text, recorre tant a la ficció i la creació com a la realitat, la seva veritat, la seva experiència per explicar una història i explicar-se.

Potser totes les prevencions seran poques per dir que, evidentment, amb això, no vull dir que, si hi ha aquests contactes, l'interès últim d'una obra de ficció sigui saber la vida d'un autor. Això no seria llegir literatura, o no seria pas almenys llegir bona literatura ni art. El que dic és que em sembla que hi ha textos literaris que clamen per una concepció literària en què el text segueixi lliure i parli autònomament però que ho pugui fer obert, lluny de les ficcions «merament evasives de la realitat» i de qualsevol proposta «formalista, autònoma i merament estetitzant» (Pla, 2018: 9). Que el text és el text, sí, però és un text obert al món. És un fet cultural. La veu narrativa es pot moure, s'ha de poder moure, tranquil·la, per tot aquest espai.

#### **4.4. NARRATIVA DE L'EXPERIÈNCIA**

Així, penso que després de l'eixamplament de l'autoficció, es pot parlar de la narrativa de l'experiència i, així, d'una idea de literatura oberta.<sup>33</sup> Parlar de narrativa de l'experiència és utilitzar un terme molt ampli, certament, però serveix per entendre que es poden llegir, i que llegeixo, les narracions més fictionals del corpus així d'obertes, cap a la realitat de l'experiència que autor, narrador, personatge i lectors compartim, com a creacions de la vida i per a la vida, amb el món i per al món. Ho explico.

---

<sup>33</sup> Utilitzo aquesta expressió a partir del que el crític francès Alexandre Gefen descriu en el seu assaig titulat *Réparer le monde: la littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle* (París, Corti: 2017) que és exactament això, una narrativa oberta al jo, a la vida, a l'altre, al temps, a l'altre i fins i tot als traumes individuals, les ferides socials i la malaltia.

L'escriptor i crític català Borja Bagunyà assenyala l'interès de la narrativa de l'experiència en l'actualitat literària catalana; de fet, la considera una de les seves línies de força (2017: 58). Al volum *Novel·la catalana avui (2000-2016)* defineix aquesta línia (55-86) com aquella que entén el treball d'escriptura des de la perspectiva de reformulació de la vida o experiència al llenguatge o forma literària. Així, és una tendència que es planteja i problematitza la relació entre l'autor, el món i el text fent un esforç «de revisió, de reformulació i de reapropiació d'aquestes relacions» (58). Perquè, què és l'experiència, sinó aquest treball amb el contacte entre el *jo* i el seu món? Al capítol inicial de les orientacions, amb paraules de Yi-Fu Tuan, ja s'ha definit com un terme vast que cobreix tots els modes a partir dels quals una persona coneix i construeix la realitat, anant des d'una impressió olfactiva, fins a la percepció visual i els modes indirectes de simbolització i creació de sentit (Tuan, 1977: 8). Parlem d'un producte processat i no pas d'una essència pura ni d'un contacte predeterminat. Així, diu Bagunyà, el que «entenem per “experiència viscuda” és el producte d'una sèrie de discursos que la informen» (2017: 56) i que poden anar des de la impressió directa i més primària de la realitat, a les formes que pren la mirada i a les formulacions literàries realistes.<sup>34</sup> Aquesta concepció de l'experiència i de la literatura

sosté tots els textos que, d'una manera o altra, es recolzen en la seva autoritat. No només parlem dels gèneres testimonial o autobiogràfic, sinó de totes les ficcions que treballen dins dels seus paràmetres i en reproduïxen parcialment els codis – posem per cas totes les ficcions que imputen, a un narrador, una sèrie d'experiències que la narració mateixa treballa per referir de manera més o menys exacta. (Bagunyà, 2017: 56)

Així, respectant la distància que separa cada una de les conceptualitzacions que els autors poden proposar per a la seva obra, sense deixar d'entendre el text com un món lliure i sempre creatiu, també cal entendre'l com un text que processa i narra l'experiència, com un text obert al món. Un món en què, tot i els contactes, no llegim per saber les intimitats concretes d'un autor sinó per saber una altra mirada al món. El relat toca i frega des del *jo* autorial al món del text i al lector, creant la forma i el sentit d'una realitat que també és nostra. Així, penso, si els grans relats de la modernitat han quedat

---

<sup>34</sup> Em plantejo, de fet, si no serien, en extrem, també una narració de l'experiència les narracions de fantasia i imaginació perquè penso que, segurament, la majoria deuen provenir d'impressions, xocs i estímuls de la vasta i profunda realitat, que es trasllada en mil formes (paraules, colors, volums o notes musicals). Deixant aquest espai a part, o més allunyat, però, estableixo que aquest plantejament de treball o de lectura és només el d'algun tipus de creadors, i no és pas ni hauria de ser pas el de tots. Parlaré de narrativa de l'experiència en un sentit molt ampli, doncs, com Bagunyà i altres, però sempre i quan els textos mostrin marques clares de realisme i de contacte entre el món del narrador i el món de l'autor.

trencats, aquesta estructura del *jo* i de l'experiència és la que sosté la creació i la versemblança: un *jo* que es justifica i legitima per la valentia, llibertat, obertura i capacitat creativa de la seva mirada. Pòsit a la seva veu i als nostres ulls.

Sota aquest paraigua de tipologia realista, que aixopluga tots els valors creatius d'aquest terme, hi trobem, segons Bagunyà, les millors obres d'aquesta tendència realista de l'actualitat catalana. El crític hi organitza encara tres línies temàtiques que, avisa, són de distinció delicada «i sovint depèn més d'una clau de lectura que d'una construcció deliberada» (59): el realisme biogrficogeneracional, el costumisme de crisi, i l'autoficció. La primera, l'exemplifica amb les novel·les de Najat El Hachmi, Lúcia Ramis, Jordi Cussà, Jordi Lara, o, entre d'altres, Marta Rojals. La primera obra de l'autora, *Primavera, estiu, etcètera*, present en el corpus d'aquesta tesi, representa, segons Bagunyà i tenint en compte el gran èxit de lectors i crítica, «un dels fenòmens més importants de la dècada» (60).

En la segona línia, la del costumisme de crisi, especifica, primer de tot, que cal entendre bé el maltractat substantiu: el costumisme, per a Bagunyà i per mi, pot fer referència (tal com passa en les obres del corpus) a «una sensibilitat que tendeix a prioritzar l'observació per sobre de la fabulació i que prefereix la notació etnogràfica a l'especulació metafísica, sense caure en el quadre de costums, terriblement maltractat, ni en una forma menor de l'activitat literària» (65). Així, en aquesta línia de novel·lística de l'experiència, s'hi poden situar autors com Empar Moliner, Tina Vallès, Jordi Nopca o, també, Joan Todó, que amb *L'horitzó primer*, present al corpus, parla tant de crisi social i estructural com de crisi vital.

Finalment, en la tercera línia, parlem d'autoficció<sup>35</sup> i hi podem citar des de *L'home manuscrit* (2006) de Manel Baixauli, a *Germà de gel* (2016) d'Alicia Kopf, les dues novel·les que, de moment, ha publicat Albert Forns (*Albert Serra (la novel·la, no el cineasta)*, 2013, i *Jambalaia*, 2016) o *Joyce i les gallines* (2016), d'Anna Ballbona. També, dues narracions del corpus: *Escafarlata d'Empordà*, d'Adrià Pujol, i la ja citada novel·la de Joan Todó, que ja he dit que, de fet, no té una identitat nominal entre instàncies

---

<sup>35</sup> Segons Bagunyà, aquest terme, ja descrit, va tenir la seva entrada definitiva en la literatura catalana en el bienni 2006-2007 (67) i, a més, sembla que hi ha entrat sota una forma terminològica confusa (68), amb formulacions que prioritzen la construcció del *jo* i no pas, com sembla que passa en l'autoficció original francesa, per exemple, la seva desconstrucció.

narratives com demana la definició clàssica de l'autoficció sinó que presenta un narrador anònim.<sup>36</sup>

Reflexionat sobre els usos de l'autoficció, encara, i estirant el seu camp d'aplicació, Bagunyà parla de la relació que aquest gènere té amb la identitat: busca problematitzar-la i, en el cas de l'autoficció catalana, diu, no es fa tant preguntant-se per la naturalesa mateixa de la identitat, sinó posant-la en tensió amb els elements d'un context determinat amb els quals, suposadament, es recolza aquesta identitat, o s'hi divideix i trenca. Això el porta a citar obres que, en aquesta recerca problemàtica del *jo*, se situen en espais de frontera, espais on el desplaçament i la dualitat es remarquen i propicien encara més. Cita, així, dues obres més de les del corpus d'aquest treball: *La pell de la frontera* de Francesc Serés, i *Dies de frontera*, de Vicenç Pagès Jordà.

Reprenc doncs, ara, *Dies de frontera*, la novel·la de Pagès Jordà que tenia en un a part des de l'inici d'aquest capítol. En una entrevista, Pagès Jordà diu a propòsit de *Els jugadors de whist*, obra escrita cinc anys abans que la que ens ocupa i situada a Figueres:

Em sembla que hi ha dos tipus d'escriptors: els que es van despullant i els que es van vestint. N'hi ha que comencen explicant la seva vida sense cap filtre i que es van tapant a mesura que van publicant, i n'hi ha que comencen molt tapadets i acaben fent un striptease. Em sembla que, per una qüestió de pudor, jo vaig començar molt tapadet. [...] Potser sempre he tingut una mica les dues tendències, però amb els anys he anat tocant cada vegada temes més íntims, sense fer autobiografia, que em sembla una obscenitat. [...] He hagut d'aprendre a escriure per poder acostar-me a Figueres, per poder acabar parlant de coses més personals (Cortadellas, 2010: 18)

O sigui, en aquest camí de la ficció, sense fer autobiografia, sense mostrar-se explícitament i tapant-se tant com vol, l'autor explica que tracta temes íntims, propers. No és això, el que estic dient? Hi ha una línia de distància però també de contacte entre realitat i ficció; la ficció i la no-ficció es toquen, es barregen, es fan literatura; la realitat s'atrapa i es mostra més amb l'ajuda de la forma i la ficció. Les veus narratives corren lliures en tot aquest espai. Tot està obert.

El mateix que acaba de dir Pagès Jordà per a *Els jugadors de whist* s'ha de poder aplicar perfectament, penso, a la novel·la del corpus: immediatament posterior i també

---

<sup>36</sup>«I, en definitiva, el llibre trenca una regla bàsica de l'autoficció –el personatge no es diu igual que l'autor. De fet, no té nom, però l'autor, jo, sí que hi surto: a la pàgina 115.» (LVII) Hi surt quan qui narra parla de Joan Todó (pare) i, deixant-se veure només entre parèntesis, escriu: «En aquell moment ja feia anys que els seus fills i els seus néts (un dels quals també ha publicat un parell de llibres de poemes, però en català i que no hi ha qui els entengui) vivien a la Sènia. Amb un peu, però, a cada banda.» (Todó, 2013: 115)

ambientada a la capital empordanesa i els seus voltants, i seguint tècniques narratives molt similars a la primera i en la mateixa línia de tota una obra que es comunica i es depura.<sup>37</sup> Com *Els jugadors*, tampoc té un narrador explícitament autobiogràfic, però això no vol dir que la narració no s'acosti a la realitat de l'experiència compartida per a autor, text i tots nosaltres: no voler mostrar el *jo* real ni la realitat referencial, com acaba de dir Pagès Jordà, no vol dir que no es fluctui entre la realitat i la ficció i que no es toqui o vulgui tocar la realitat, la mirada i la gola de qui escriu i qui viu en el text. Serà ben lícit escriure amb una veu autobiogràfica, i serà ben lícit, i preciós, valuós, construir tot de formes lliures per fer-ho. Igualment, serà també lícit, per part dels autors, marcar distàncies entre l'artefacte creat i públic i el seu clos privat, que no és pas el que interessa.

Així, en les entrevistes que els he pogut fer, sempre sorgeixen lligams cap a aquesta lectura de la narrativa de l'experiència, tot i que alguns els neguen, alguns els deixen veure i d'altres els assenyalen tranquil·lament. El mateix Pagès Jordà, que acaba de dir que ha hagut d'aprendre a escriure novel·les per acostar-se i parlar de les coses personals i íntimes, afegeix ara, a l'entrevista que li vaig fer: « Jo vaig ser professor d'institut, a la Jonquera. [...] Però si no hi hagués estat de professor no hauria passat res, allà, no se m'hauria acudit» (X), però en canvi després diu: «Jo vaig néixer allà [a l'Empordà], vull dir, no té cap valor especial» (XIII). D'acord. D'altres diuen, o escriuen, el que segueix. Joan Todó explica que la seva «idea original era fer un llibre com el *Sant Feliu de Guíxols* de Gaziol, o el *Cadaqués* de Josep Pla: agafar un municipi i explicar-lo. Em feia gràcia fer això amb el meu poble i, quan em van proposar fer-me càrrec de la secció, va ser l'opció més viable» (LVI). Edgar Illas explica, per la seva banda, que li interessava parlar de l'experiència del lloc en la contemporaneïtat i afina el seu lligam personal amb la Garrotxa (I, II). Toni Sala, en la mateixa línia que en les declaracions de Pagès Jordà per a *Els jugadors*, diu: «A *Marina* me'n recordo que no vaig saber ben bé... Com que és el meu paisatge [...] Va ser un llibre que vaig trigar a veure'm capaç d'escriure» (XXIX). Marta Rojals, m'escriu: «Que sempre ho havia volgut fer, ho he sabut després de fer-lo, o potser mentre el feia, per la sensació aquesta que t'estàs traient una cosa de dins que en certa manera pesava. Fer el llibre em va deixar molt descansada, i si ho arribo a saber

---

<sup>37</sup> Pagès Jordà, per exemple, explica: «Per mi aquest llibre només s'entén a partir de tots els anteriors [...] Hi ha quatre novel·les que totes s'assemblen: la primera és *El món d'Horaci* que és més juganera i més caòtica; després *La felicitat no és completa* és molt endreçat, que també va canviant el punt de vista però no salta gaire; després *Els jugadors* és més bèstia encara, és més llarg i salta molt i hi ha moltes coses, hi ha molts experiments» i després ve *Dies de frontera*, que fa una mena de depuració o selecció estilística del que s'havia anat fent (XI).

abans, m'hi hauria llançat abans» (XXVII). Serés diu que només pot narrar el que coneix, les realitats de les quals té els codis, com la del treball i el camp al territori de *La pell* (XLVI). I Adrià Pujol s'atreveix a dir: «Crec que els bons escriptors i escriptores només parlen d'allò quan han vist, per força. A la que un es fot a parlar del que no ha vist, allò cau de les mans» (XXI). Així, totes les narracions del corpus es poden entendre des d'aquesta òptica de la narrativa de l'experiència que proposa, que és una clau de lectura però també una conceptualització del text i de la literatura.

No sé si aquestes afirmacions són vàlides per a tots els bons escriptors, el que sí que puc dir és que aquesta concepció de narrar el que un ha vist i de, llavors, narrar l'experiència en totes les seves formes, és vàlida i necessària aquí, per tots aquests textos. No cal entrar a buscar si és o no és l'autor el subjecte de cada detall narrat, no té cap sentit aquí. Interessa poder llegir els textos com a construccions d'una experiència i una realitat, o paisatge, compartit. Interessa el text, que precisament com que és lliure, en extrem, juga obrint tots els mons on ara pot entrar. O és que parla més de la seva experiència algú que, com Serés, escrigui amb una veu autobiogràfica o com Toni Sala, posi Toni al seu narrador, per aquest simple fet, i en canvi, en parla menys algú que no li posa nom, com Todó, o que n'hi posa un de diferent al seu, com Rojals o Illas? No ho puc llegir així. Puc llegir narracions de tall realista i narracions de l'experiència que, amb una veu i un text lliure, trien tots els materials que volen –des dels autobiogràfics, personals, íntims, a les vides dels altres, als altres temps, als símbols, a les reformulacions i a les invencions<sup>38</sup>– per explicar i explicar-nos una història, creant i creant-se món, veu, i paisatge.

#### 4.5. EL LLOC ON EL JO ES BUSCA<sup>39</sup>

M'imagino una línia. Entenc l'espai autobiogràfic i tot el de la creació de la narrativa de l'experiència com una línia –en podríem dir línia del sentit o del text– en què, en un extrem, hi ha la realitat que és i, en l'altre, la realitat que s'inventa o la ficció. Igualment, en un extrem hi ha la figura de l'autor i en l'altre la dels personatges, amb els narradors enmig. El que hi ha en aquesta ratlla és un contacte, un *contínuum* entre els dos pols, separats però junts, comunicants, en contactes. La ratlla està plena de tot de punts o obres

---

<sup>38</sup> Aquest fil seguirà en el capítol darrer d'aquesta segona part, on em fixo específicament en la tipologia dels materials d'aquesta literatura i veu narrativa oberta.

<sup>39</sup> Prenc l'expressió de Béatrice Didier, d'un fragment de *Stendhal autobiographe* que es troba citat dins Xavier Pla (1997) i que mostraré de seguida.

literàries. En aquestes, penso, en la lectura que en proposo i en aquesta tesi, és tan necessària la distància com el contacte que estableix aquesta línia, sense els quals el frec i les espurnes de sentit no s'esdevenen de cap manera. A més, em sembla indubtable que això s'acobla perfectament a la idea del paisatge que he repassat en pàgines anteriors: un *contínuum* entre el subjecte i l'objecte, un horitzó, una mirada i una clariana que avança dins un bosc. Però cal tornar: he començat aquest capítol parlant de la veu del *jo* narrador, que també es trobarà, és clar, en aquesta línia que he dibuixat, i ara la reprenc.

Xavier Pla, en l'assaig ja citat més amunt, fa referència a la «complexa relació de *pseudonímia*» (1997: 441) que es crea, en els gèneres autobiogràfics, entre els nivells diversos del *jo* –autor, narrador i personatge. Aquests nivells, són, penso, el mateix que els punts de la línia: inflexions d'una veu que té moltes formes. No és el mateix un punt que l'altre, no és el mateix parlar des d'un lloc que des de l'altre ni situar-se en un del punts de la ratlla que en un altre, no es mira ni s'és vist de la mateixa manera, però la llum, la veu narrativa, ve des de tots els extrems –que, diversos, freguen i fan sentit.

També Nora Catelli ha parlat d'aquestes relacions entre els diversos *jo* de la literatura autobiogràfica a través del concepte d'impostura o espai autobiogràfic. La crítica argentina establerta a Barcelona, al seu assaig titulat precisament *El espacio autobiográfico*, parla de la idea de màscara que, soldada arran de pell, deixa un espai entre el *jo* autorial i el *jo* narrador dels textos autobiogràfics:

Pero, aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo [...] proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza. (Catelli, 1991: 11)

És clar que hi ha impostura i màscares. És clar que hi ha forma i ficció, en les veus narratives del corpus, i també biografia, realitat, documental i experiència. El *jo* es busca en tot aquest espai. Les autobiografies poden contenir ficció i les ficcions poden contenir autobiografia, perquè pot caldre, per molts motius que van des de reserves autorials fins a la simple –i complexa– voluntat de fer sentit, la màscara de la ficció. A vegades, la millor manera de mostrar és tapar i la millor manera d'acostar-se és allunyar-se.

Encara parla en la mateixa línia de Pla i de Catelli Béatrice Didier, citada per Xavier Pla, de qui recullo l'expressió que titula aquest apartat: «L'autobiographie ne peut être



qu'un questionnement [...] le lieu où le moi se cherche» (Pla, 1997 : 118). L'afirmació de Didier fa referència concretament a Stendhal i l'autobiografia, però penso que pot fer referència clarament a totes les escriptures del *jo* i, doncs, als textos del corpus: lleigeixo aquests espais textuais com a llocs on el *jo* es busca i problematitza amb totes les capes i màscares de la seva veu i, també, amb totes les obertures cap a l'altre. El *jo*, així, esdevé una entitat literària que toca tant l'experiència i la realitat com la creació. Xavier Pla ho escriu per Josep Pla:

En aquest sentit, els dietaris de Josep Pla (tant els diaris íntims com els diaris de viatge), igual que la resta de la seva obra de *forma* autobiogràfica, no són res més que arquitectures textuais que permetien a l'escriptor l'expansió i la construcció d'un «jo» a través de l'escriptura. (Pla, 1997: 400)

Tal com he exposat més amunt, els diversos *jo* del corpus també es qüestionen, es busquen i es construeixen en els seus llocs textuais a través d'obertures que l'afecten tant a ell mateix com al seu relat. Si, tal com diu Pla, «la paradoxa de l'autobiografia literària consisteix en el fet que pretén ser alhora un discurs verídic i una obra d'art» (1997: 40) que fa que puguem establir termes com els de ficcions autobiogràfiques i de veritat literària, igualment, penso que en les ficcions del corpus podem parlar de narrativa de l'experiència i proposar com a subjecte d'aquesta experiència un *jo* que transita en la línia traçada, des de la realitat i l'autor cap a les formes autobiogràfiques i en tota l'extensió de la creació. Si el narrador d'una autobiografia ha de ser llegit, com hem vist, com a literari i també fictici, híbrid, per què el narrador d'una ficció no pot ser igualment llegit així d'obert, híbrid, buscant-se entre capes i màscares, en tot aquest espai? L'objectiu d'aquesta interpretació no serà pas descobrir els límits del *jo* autorial i les seves certeses –aquí no faig pas un estudi sobre el procés creatiu, ni xafarderia. Interessa el text: veure que els seus moviments i materials són així d'oberts, i que la veu del *jo* està plena de capes i d'obertures, i interessa també detectar una necessitat autorial compartida cap al lloc i cap a la relació que, com a individus, hi mantenim. Per exemple, tal com es pot llegir als annexos, a la seva entrevista, Marta Rojals parla de l'escriptura de la novel·la com d'un gest que, inconscientment, sempre havia volgut dur a terme i, més avall, quan és preguntada sobre els paral·lelismes entre la narradora i ella mateixa, explica: «Sí, formo part del que els d'allà en diem la diàspora ebreca, segur que si ens entrevistes un per un tots tenim un *Primavera* per explicar totalment semblant al llibre. No he tornat al poble però suposo que hi tornaré quan em jubili sense pensió» (XXVIII). Igualment, Pujol, que ja al prefaci i al postfaci d'*Escafarlata* assenyala la necessitat autorial de posar

ordre a la pròpia vida i buidar el pap, i de fer-ho literaturitzant el paisatge de l'Empordà, diu, a la seva entrevista: «el paisatge, quan surt en un llibre, en un moment o altre, sempre actua com a reflex de l'interior de l'escriptor» (XVI) i més endavant confessa: «és un plany disfressat d'ironia, una mica; amb unes engrunes de *cachondeo* però molt poques –això ho fa més el Quim Monzó, no jo. Perquè en el fons és amor pur cap a aquella terra, sideral, però vaja, és que l'has perdut» (XX). Joan Todó explica que, abans de començar a escriure, pensava en el Sant Feliu de Guíxols de Gaziel o en el Cadaqués, de Pla, i que a ell li «feia gràcia fer això amb el [seu] poble» (LVI). A més, reflexionant sobre l'autoficció, explica: «I sé que jugo amb l'autoficció (de fet, al principi, pràcticament el presentava com si ho fos), però tinc la sensació que la gent el que entén per autoficció són novel·les autobiogràfiques. És a dir, llegeixen un llibre i van a buscar la xafarderia de saber amb qui s'ha gitat l'autor, si es drogava, si el van violar de petit. I jo no escric per a això. M'interessa utilitzar elements reals, però aquests no són l'objectiu, sinó el mitjà» (LVI). L'interès dels autors i autores per narrar el seu propi lloc i les relacions que s'hi estableixen és real, i es fa present i es desenvolupa en els relats; interpel·la tant a l'autor, com als personatges, com al lector. Amb el terme de narrativa de l'experiència no infereixo que els autors que escriuen una ficció parlin en el fons de la seva vida, del que els ha passat *de veritat*, però sí que infereixo que hi ha una cerca de la posició de l'autor cap al seu món, la seva realitat i el seu lloc, i una revisió o reformulació de la seva manera de crear-hi una veu narrativa.

#### 4.6. TORNAR

Feta aquesta anàlisi, es pot concloure que les narracions del paisatge de la ruralitat són viatges de tornada també cap al *jo*. És a dir, que la veu narrativa, que al corpus s'expressa gairebé per complet en primera persona, dur a terme una reflexió i una recerca sobre la seva pròpia naturalesa i posició, en aquestes pàgines. Hi ha viatge i mirada cap al *jo*, hi ha recerca del *jo* en el lloc.

El *jo* esdevé tant una veu de la intimitat, l'autenticitat i la proximitat, que ens parla de la seva pròpia entitat i experiència profunda, com una veu que es desclou i vibra i reverbera en tot el lloc. La veu en primera persona dóna lloc, amb el seu pas, a l'existència d'altres veus, que s'incrusten al seu relat, i mostra un lloc nou, amb personatges nous i relats nous que donen una mirada de la ruralitat ja no tancada ni idealitzada, sinó en

contacte i freq amb el lloc i el món que el tensa. Així han aparegut pagesos antics, pagesos crítics i pagesos en retorn, immigrants que més a prop del lloc que el *jo* que hi va néixer, figures arrapades a la terra i de tot el món.

Al final, tota la veu del *jo* s'omple de lloc –figures altres, capes d'ella mateixa– i es construeix en el text com a entitat única i desclosa, dual i múltiple. La veu narrativa es busca en tota la línia dibuixada, la línia del *jo*, del text i la línia del sentit. Si he començat el capítol dient que l'element narratiu que forma la narració és la veu narrativa, ara també acabo dient que és la narració, en el seu anar-se fent, el que va construint –fins i tot en la seva desconstrucció, és clar– la veu i el *jo*. La fa horitzó i lloc, proximitat i obertura. Es narra des d'aquí. Intimitat i obertura. Des de la narració del *jo* del principi d'aquestes pàgines es pot arribar a tota l'amplitud de la ratlla, doncs. I a més, em sembla clar que aquestes són les veus per als paisatges de la no-urbanitat, fragmentats, tensats i oberts alhora que propers i íntims; de realisme i de creació; d'oblit i de llibertat. Paisatge i veu, tan paral·lels un de l'altre, es fondran. I l'obertura, la profunditat i l'amplitud seran jo-lloc i inquietud.

## 5. ESTRUCTURA

Després d'analitzar la veu narrativa i després de veure el text (autobiogràfic, autoficcional i de l'experiència) com un espai d'obertura i recerca del *jo*, ara hem de veure a partir de quina estructura es busca –compartida per les diverses narracions de manera completa o molt propera: quina és l'organització dels relats, en quins moviments es busca, on es busca, el *jo*. Ja he deixat veure, fa un moment, que el lloc literari de recerca del *jo* té una paral·lelisme entre el text i el paisatge: en tots dos, es desplega. Abans de capbussar-nos directament en els continguts d'aquests paisatges, a la tercera part, calen encara unes pàgines d'anàlisi (més) literària. Ara, miro quina estructura pren la llum.

### 5.1. TORNAR

En tots els llibres del corpus, en tots set, es repeteix un esquema argumental comú: el protagonista (que a més és narrador o no, tal com ja s'ha vist) torna al seu paisatge. És a dir, durant un temps ha estat fora del lloc on va néixer, del lloc on va viure i créixer de petit, del seu primer horitzó,<sup>40</sup> de casa, i ara, en el moment de la narració, hi torna. Durant aquest temps, des d'un centre urbà sovint assimilat explícitament a Barcelona, la mirada s'ha omplert i l'individu s'ha format –sovint, també, en el món de la literatura i les lletres, amb lectures, amics, la universitat i les feines– fent que, després, el punt de vista sigui el d'algú que té dins seu el lloc però, ara, també, el món, la distància i tot d'altres gruixos. Enric Bou, a *La invenció de l'espai*, dedica un capítol<sup>41</sup> a l'anàlisi dels llibres de viatges, i hi apunta un nou tipus de viatgers la posició dels quals és molt propera a la que descriu aquí: «Aquests nous viatgers es troben còmodes en les fronteres imprecises, distants i pròximes, amb informació de nadiu i òptica d'estudiós» (2013: 231), escriu. Tal com he explicat, doncs, aquesta estructura o moviment del relat ha estat un dels elements rellevants en la cohesió del corpus i es pot repassar en les síntesis argumentals fetes. Però tornar és un verb que té molta importància i relleu en aquest treball; ha marcat tot el projecte de recerca, n'és el títol i s'omple de sentits mentre avanço en aquestes línies. De

---

<sup>40</sup> Aquesta expressió està evidentment influïda pel títol de Joan Todó, *L'horitzó primer*. Se m'escola en altres punts del text: quan apareix, sempre és en deute a les paraules de Todó.

<sup>41</sup> Em refereixo al capítol vuitè, «En trànsit: Explorant els llibres de viatges» que, juntament amb el desè, dedicat als viatges als anomenats no-llocs i al territori de l'infraordinari, descriuen un ressò o un paral·lel urbà als viatges que aquí analitzo.

moment, començo observant proves molt concretes de la tornada en els textos; després, proposaré punts interpretatius per a aquest gest, un tòpic literari universal que es reprèn en aquesta narrativa de nous paisatges.

«No vaig venir a Catalunya a fer res en concret. No tenia cap propòsit definit ni tenia cap objectiu clar. Tenia ganes de passar-hi un temps i comptava guanyar-m'hi la vida mínimament» (Illas, 2014: 9). Aquest és l'inici de *Ball de bastons*, unes línies en les quals el narrador-protagonista ja diu que va venir a Catalunya, i concretament, des d'Atlanta (10), tot sol. Una mica més endavant explica que, de fet, havia tornat a Catalunya, a Sant Privat d'en Bas, per estar-se una temporada a la casa on fins fa poc hi vivien els seus avis, ara morts (11). Quan era petit, després que la seva mare, filla del lloc, marxés amb el xicot americà a Estats Units, ell i tota la família hi passaven els estius, a Sant Privat (114): per tant, torna a un lloc de la infantesa, al paisatge dels orígens materns i familiars i al d'una llengua que el jove americà parla poc però amb la qual se sent identificat (9). Compta passar-hi més o menys un any (15), tot i que finalment hi acabarà passant uns vuit mesos, de gener a setembre (115). Intuïrem que, tot i que al principi el viatge era «inicialment, estrictament, no-res» (9), quan marxi del mas i de la Vall –deixant també una història adúltera enrere, amb un desig i una culpa enrere–, alguna cosa haurà tremolat dins seu (162-169) perquè al final, quan ja és lluny de Sant Privat i agafa el bastó fet per l'avi –l'única cosa que es va emportar del mas– li sembla que tota la terra se l'emporta:

A vegades, l'agafo, m'hi repenjo i camino pel passadís del pis anònim, llogat, suburbà on visc, i em fa la sensació que camino per l'eixida de cals avis a Sant Privat. A vegades em sembla com si el bastó se m'hagués de trencar o com si s'hagués d'enfonsar al terra. Trontollo i em marejo momentàniament. Durant un segon quasi sembla com si el terra se m'obris a sota els peus i m'hagués d'empassar per un forat negre i sense fons. Dura un segon i prou. De seguida deso el bastó i recupero l'equilibri. (Illas, 2014: 162-163)

Tenim, doncs, l'esquema estructural plantejat: un noi es desplaça des de la ciutat americana on viu fins al poble català on té els orígens, per una temporada, i després en torna a marxar. Un personatge retorna al seu paisatge d'origen per un temps, i ho fa tot sol. Aquesta és la fórmula que s'anirà repetint en tot el corpus, aquest moviment organitza tots els relats –amb certes variacions, mínimes però existents, que comentaré.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Una d'aquestes, mínima, és que hi ha un personatge del corpus que no ha nascut al paisatge on torna: en Patrick de *Ball de bastons*. En els altres casos, sí, tots han nascut al paisatge on ara tornen. Amb en Patrick, per tant, no es pot parlar de lloc d'origen en els mateixos termes que en els altres casos, però sí que és lícit

En la narració d'Adrià Pujol l'estructura del retorn també hi funciona. Llegim diverses impressions sobre l'Empordà en un moment en què el narrador-protagonista ja no hi viu però hi torna, intermitentment, insistentment, necessàriament. Ho escriu així en diversos llocs: «Es que quiero volver al Ampurdán» (45), confessa a un psiquiatre; «Ara tinc segona residència al meu país de naixement, sempre amb la seva aquiescència, i amb l'anar fent. Hi pujo els caps de setmana, Nadal i Setmana Santa, i durant l'estiu» (65), explica; i amb un nus a la gola, també confessa que quan tanca el mas i se'n torna cap a Barcelona «els diumenges capaltard», se sent trist, «coramarg» (113).

Al llibre de Marta Rojals, *Primavera, estiu, etcètera*, trobem mostres de la tornada en diversos punts, i tota una teorització sobre aquest fet al capítol «Emigrant», que repassaré més endavant. Si sempre havia volgut marxar del poble i estava farta de sentir «no siguis tan cara de veure», ara a l'Èlia li agrada tornar-hi, fins i tot ho necessita: «Ja no em molesta que m'ho diguin, per això. El que més em molesta, ara, és que sigui veritat» (11). Així, per Tots Sants i després d'haver-se acabat la relació amb en Blai, la seva parella, s'instal·la una temporada a cal Pedró –que «encara és casa meua, recony» (17). Hi passa la tardor, hi passa l'hivern i, al final, torna a Barcelona. Des d'un avió, mirant els seus paisatges de l'Ebre des de la distància, el lector pot entendre el lligam i el tancament que hi manté ara, al final del relat. La seva tornada també haurà estat un recorregut amb final, i etcètera.

El Toni narrador de *Marina* passa uns dies en un apartament a la costa, tot sol, al costat de Sant Feliu de Guíxols. No és qualsevol lloc, perquè també ell torna al que va ser el seu poble, només que ara ho ha de fer de forma temporal i des de l'apartament que li deixa el seu germà. Declara: «He tingut una mala temporada. Tot just n'estic sortint. He vingut a estar-me uns dies a S'Agaró» (22). Fins llavors, no hi vivia i només hi passejava algunes vegades amb la família, en tornades recreatives:

Alguna vegada havia tornat a Sant Feliu amb la Maria i l'Andreu en intents inútils de fer conèixer al meu fill on podia haver-li tocat néixer. Veníem en dies de festa i era fàcil coincidir en el passeig amb un o altre d'aquests amics de quan era petit (Sala, 2010: 16-17)

---

fer-ho des d'un punt de vista més ampli, ja que hi té els orígens familiars, hi va passar els estius de la seva infantesa i deixa llegir lligams d'identitat i arrelament o vincle emocional en diversos moments dels textos, com s'anirà veient. L'altra variació, més remarcable, es troba a *Dies de frontera*, però ja la comentaré d'aquí a unes pàgines.

Ara, va a passar un dies a S'Agaró tot sol, els dies previs a la revetlla de Sant Joan i, després, la nit de la revetlla, marxa del poble i torna a Barcelona, que és on viu: «La carretera estava col·lapsada en direcció la costa però jo conduïa cap a Barcelona» (140).

A *La pell de la frontera* sabem que el narrador Serés es mou pel seu territori, pel paisatge on va néixer, créixer i treballar, en successives anades i tornades. A «L'ombra de l'arbre genealògic», un dels textos que compon el llibre, el narrador explica el que sent a la casa buida i reformada dels seus avantpassats, mentre un marbre se li trenca, i diu: «És la primera setmana que hi dormo» (268). Llegint els altres relats, entenem que el narrador torna a aquest paisatge seu mentre viu i treballa a un altre lloc, a la Garrotxa (258-259, 268); i sabem que revisita la seva zona d'origen, entre Saidí, els Monegres i Lleida: camina sol pels camins d'Alcarràs (57) recollint gent que fa autoestop (302) o anant a trobar els homes que viuen en plàstics i coberts (284) per parlar-hi i escriure'n la història (295). Sabem també que el temps d'aquest relat, que l'ha fet tornar i tornar al seu lloc, té un final i que s'acaba (299). M'atreviria a dir que hi ha hagut la mateixa necessitat de fer el retorn efectiu, de tornar a mirar i entendre, que de marxar, al final.<sup>43</sup> Tornar, continuar.

El «Jo» que parla a *L'horitzó primer* és molt precís i fins i tot incisiu assenyalant la tornada que també es produeix en el seu llibre. Mentre descriu el viatge en tren cap a la Sénia, diu al «Tu»: «Perquè ara mateix te'n tornes a viure al poble» (10), i continua: «Vas marxar del poble per fer una carrera universitària a Barcelona» (10), i ara, desanimat i sense feina ni diners, «[tens] la sensació que t'espera una metamorfosi: al poble podràs començar de nou» (11). L'explicitat i la insistència en el gest del tornar és clara arreu; en alguns dels fragments citats de les diverses narracions el verb que es fa servir és precisament «tornar» i aquí, aquest Jo a qui no se li escapa res, el remarca més que mai: «Durant molts anys, l'única paraula possible va ser “anar-se'n”. I després la va substituir “tornar-hi”» (12).

Finalment, cal comentar el moviment de tornada que també hi ha a *Dies de frontera*. En aquest aspecte la novel·la té certes especificitats, igual com ja ha passat en relació a la veu narrativa; en aquest cas, crec que es tracta d'una divergència molt concreta que no l'exclou de l'esquema general i que a més resulta enriquidora per la interpretació d'aquest motiu literari. Com sabem, en aquest llibre s'explica la història d'en Pau i la Teresa, una

---

<sup>43</sup> Llegiu per exemple el relat «Els àngels que riuen» per poder-ho veure. Jo ho concretaré més endavant.

parella que s'acosta als quaranta i que, després d'anys junts, passen per un moment de crisi. En aquest impàs, la Teresa coneix en Cosme. Un divendres després de la feina, al tren de Girona cap a Figueres, la Teresa no arriba a la seva ciutat de sempre, sinó que empesa i embadalida pel desig que li desperta aquest jove, arriba amb ell a Portbou. Des d'allà, passen junts un cap de setmana per la Jonquera i la frontera. Aquest escenari antiromàntic acull la seva història eròticoamorosa durant tres dies. I llavors sí, llavors ella tornarà, cap a Figueres, cap a casa. Per tant, la major part del llibre no fa atenció a l'experiència del lloc de tornada, com passa en els altres llibres. Però sí que es fa referència, i molta, al trànsit entre dos espais –no per casualitat hi ha diverses parts dels llibre, alternades, que es titulen «En trànsit» i, de fet, aquest havia de ser el títol inicial de la novel·la (Nopca, 2014)– i especialment al moviment físic i íntim de la tornada a casa en sí.

Així doncs, el llibre resulta coherent i enriquidor per al corpus perquè permet enfocar més de prop el sentit del moviment que els defineix a tots, al llarg de tot el llibre en la idea de trànsit, i en la part final, molt rica des del meu punt de vista, en la tornada concreta de la Teresa des de la Jonquera fins a Figueres. No és pas un itinerari qualsevol, el de la protagonista: des de la frontera fins a casa, caminant, sola, pel voral de la Nacional, un diumenge de juliol. I sense aigua, que recorda que ha oblidat més d'un cop. La veu narrativa externa continua guiant, també aquí, però ara es focalitza, es fica, dins el cap de la Teresa i transcriu directament la seva consciència. O potser és ella mateixa, la veu divina i juganera, qui li diu a la seva protagonista què ha de pensar:

A la sortida de la Jonquera, dos carrils per cada sentit absorbeixen el trànsit i encara queda marge per caminar al costat de la cuneta. Podries aturar un vehicle i ser a casa al cap de vint minuts, però no et ve de gust. En els últims mesos –en les últimes hores– s'han acumulat tants fets que necessites temps perquè sedimentin. (Pagès, 2014: 287)

La tornada hi és present, doncs. Per si encara no quedés prou clara la importància d'aquest episodi, tant a nivell argumental i temàtic com estructural, puc afegir que és l'episodi més llarg i desenvolupat de la novel·la i que, de fet, la tanca. És una de les poques escenes que pren l'espai de més d'un capítol (concretament, en sis), mentre que la majoria n'ocupen només un, i breu –d'una a tres pàgines, aproximadament. A més, deia, la narració es clou amb aquesta tornada, i això cal explicar-ho millor. De fet, hi ha una mena de cercle que es completa just abans del començament d'aquesta tornada, deixant-la així com a colofó o tancament, i remarcant-la, per tant. Al principi de la



novel·la veiem una parella (la Teresa i en Cosme) que es fan un petó. El capítol que ho explica es diu «Dins el mirall», ressaltant tant el fet que el que se'ns descriu és precisament el reflex de la parella al mirall de davant d'uns grans magatzems com, metafòricament, la introducció de la història i del lector a un altre món, a part, el de la frontera. De fet, per a la protagonista aquest espai és el d'«un parèntesi, un festival, una pausa» (288). Llavors, gairebé al final del llibre, en un capítol simètric, ens situem literalment «Fora del mirall» (275), i el narrador ens remarca que «Hem tornat a la primera escena» (275). Només queda ni més ni menys que la tornada de la Teresa pels quilòmetres de la frontera, que ocupa gairebé tota la setena i darrera part. En aquests capítols, la Teresa s'encara al paisatge de la frontera i pensa en tornar. Ho veurem més tot seguit, i al llarg de tot el text. Així, si bé no ocupa tota la narració com en els altres casos, el moviment de la tornada és ben present i té un pes simbòlic remarcable també a *Dies de frontera*: fet el parèntesi o cercle dins el mirall, trobem, enfocat ben de prop, des de dins, el moviment de tornada.

## 5.2. IMPULSOS DEL MOVIMENT

Bé, doncs: *tornar* és un moviment present, estructural i significatiu en totes set obres. Aquest moviment s'origina per unes determinades causes o motivacions, o impulsos, i té dos moments o espais, òbviament. Malgrat que ja ha estat deduïble, convé analitzar ara concretament tant la causa com l'objectiu d'aquest gest.

Les causes de la tornada de tots els protagonistes es poden resumir en la frase d'en Toni, de *Marina*, citada fa un moment: «He tingut una mala temporada. Tot just n'estic sortint. He vingut a estar-me uns dies a S'Agaró» (22) Tots s'estan un temps al seu lloc d'origen perquè han tingut una mala temporada. Aquesta mala temporada o crisi té raons i maneres diverses: en algunes ocasions es pot parlar clarament de crisi personal, vital, existencial; en d'altres, els mateixos protagonistes diuen que no es tracta pas d'una crisi però sí que segueixen parlant sempre d'una necessitat de temps, de pausa, de (re)comprensió de la seva persona.

Així, mentre el protagonista de *Marina* escriu clarament que ha passat per una depressió profunda que ha fet que sentís sorolls i xiulets i que fins i tot tingués insistents pensaments de suïcidi (9-13), el de *Ball de bastons* expressa que «no tenia cap propòsit definit ni cap objectiu clar» (9) i, malgrat que no vol ocupar la posició que ocupa (32), es

converteix en un estranger que parla de la seva terra catalana. A *Primavera* la protagonista acaba de deixar una llarga relació de parella, com els protagonistes de *Dies de frontera*, que també passen per una crisi amorosa que és vital i de fons. A *Escafarlata*, qui escriu mostra clarament la necessitat de buidar el pap, d'ordenar-se i de calmar una ment enyoradissa i neguitosa (11-16), i al llarg del text veiem com realment se li rebrega (o rebregava) a la gola, aquesta necessitat. A *L'horitzó* el protagonista té problemes laborals i econòmics, i està desanimat, abatut, fart del sistema social de l'engany<sup>44</sup> en què se sap immers. Després d'estudiar filologia catalana, ha treballat de cambrer, de comercial, de repartidor de diaris i ara, cansat del «trànsit frenètic, nerviós, desconsiderat de Barcelona» (11), ha aconseguit publicar un llibre de contes «que va tenir un èxit discret» (11) però no en pot viure i, passats els trenta, ha de tornar a casa: «ets a l'atur» i «ben aviat ja no seràs un senient absent perquè per tal d'estalviar-te el lloguer d'un pis a la ciutat que ja no pots pagar te'n vas a viure a cals pares» (10).

Es va veient, penso, que les diverses tornades tenen enfocaments tan individuals com socials de les crisis que les motiven. En algunes novel·les se'n ressalta més una banda i en d'altres, l'altra, sense ignorar-ne mai cap de les dues. A *La pell de la frontera* aquest aspecte també hi és present, però em sembla que d'una manera diferent. La major part de les narracions mostren el rerefons social i humà de la seva crisi personal, per aquest ordre; en canvi, en aquesta obra tinc la sensació que es treballa en la direcció contrària: si uns entenen la crisi individual en el caos social, Serés escriu el caos, les inquietuds o els canvis socials i d'aquí en podem deduir una necessitat o evidència de replantejament (si no crisi) personal. Tal com diu l'autor, a l'entrevista que li vaig fer, potser això passa perquè el component més personal, i alhora críptic i existencial d'aquest tornar al lloc, el va posar a *De fems i de marbres* i sobretot a la tercera novel·la d'aquesta trilogia, *Una llengua de plom. La pell*, en canvi, és un altre tipus d'exploració, amb voluntat d'exploració, de redescoberta i d'ompliment.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Escric aquesta expressió a partir de les paraules del mateix Joan Todó en l'entrevista que Laura Basagaña li fa a *Nívol*. Todó hi parla de «generació del desengany». Reprendré aquesta citació més endavant, al final d'aquestes pàgines. La referència completa es pot trobar a la bibliografia.

<sup>45</sup> Comparant els punts de vista de les dues obres, Serés explica: «Jo és un llibre que no hi vull tornar, *Una llengua de plom*, no l'he tornat a llegir més perquè em fa por. Fa cosa, llegir-lo. [...] Si hi ha una cosa que es diu inspiració, és aquí. [...] *La pell* hi posa un altre punt de vista. A *Una llengua de plom* hi ha una part que és un atzucac –o un precipici, al final de *Una llengua de plom* no sé si hi ha una paret o un precipici. Però en tot cas era una cosa molt experiencial, des d'un punt de vista gairebé de fugida. I aquí a *La pell* és anar a explorar què hi ha ara. Veure en què s'ha convertit –reprenem-ho, abordem-ho des d'un altre racó a veure què hi trobem» (XLIX).

El replantejament, o crisi també personal, es reafirma en el fet que el narrador es vagi preguntant qui és ell i què fa en aquest lloc que és casa seva (62). «El foraster sóc jo» (275), diu en un altre lloc. I encara ho mostra també en fragments com aquest, clars i durs:

Un dels pagesos de Torres de Segre amb qui vaig parlar la setmana passada em va dir que aquesta gent havia arribat perquè nosaltres no perdéssim el món de vista. Deia que eren un avís de per on anava el món. No de cap a on anava, de per on anava el món, i que el luxe eren l'hospital i l'escola. No podem parlar per ells, però podem parlar sobre nosaltres. Encara ens pensem que hi ha una xarxa de seguretat que ho pot suportat tot, que la vida aquí és segura, estable, i que mai no haurem de necessitar una barca per creuar cap mar estrany. No n'hi ha, de xarxes. [...]

–Han vingut perquè no oblidem què som. Cau del cel, tota aquesta gent, no els veus arribar per enlloc i ja te'ls trobes al mig del tros– em deia aquell pagès. (Serés, 2014: 72-73)

Així doncs, els motius que porten a tornar al lloc d'origen van des de la crisi existencial més destructora a, simplement, una necessitat de temps i pausa de la qual fins i tot –potser– no s'és gaire conscient, passant per una descol·locació personal i fonda davant de la realitat –impersonal, inhumana– i una voluntat de revisió, i de fet es sol relligar tot. Parlaré de crisi en aquest sentit ampli, o de replantejament, revisió, etcètera, perquè es tracta, en definitiva, d'una necessitat, molt eloqüent, de ressituar-se: entre un món i l'altre, entre dos paisatges, dels límits a casa, de fora a dins, de lluny a prop, de la crisi al lloc, en els forats de la xarxa, a un altre lloc. Aniré estirant aquesta idea, fonamental.

Vistes les causes, veiem els objectius. És evident que si tornen és (o acaba essent, per en Patrick) per alguna cosa i ja deduïm que l'objectiu és mirar de solucionar aquesta crisi, de ressituar-se en i amb el lloc propi. Els impulsos del moviment i del tornar són la crisi i la necessitat de ressituar-se. I així, un recerca de lloc i identitat que prendrà diversos nivells al llarg d'aquesta recerca. Llegim a *L'horitzó*:

Però has d'admetre que tots aquests anys has enyorat què seria viure a la Sénia; immers en el trànsit frenètic, nerviós, desconsiderat de Barcelona, ofegat pel seu brunzit continu, per les complicacions i els refinaments de les relacions socials barcelonines, ahora desmenjades i laberíntiques, fetes de sobreentesos i jerarquies invisibles, trobaves a faltar els camps, l'aire net, el silenci, la cançoneria una mica brusca, brutal com una potada a l'estómac, de la gent del teu poble. Ara vas fent càbales, immers en el tràngol del viatge com en el coll estret d'un rellotge de sorra, amb la sensació que t'espera una metamorfosi: al poble podràs començar de nou, mirar de fer-ho millor, matinaràs, deixaràs de fumar, llegiràs tot de llibres que has

anat comprant i que guardaves encara intactes, sense obrir, a l'àtic de casa els pares, reordenaràs la teva vida. (Todó, 2013: 11)

Reordenar la vida, una altra manera de parlar d'aquest tornar a situar-se i, com veiem, de cares al paisatge. Per la seva banda, Serés explica:

Al cap i a la fi, ¿qui sóc? D'aquí a no gaires anys, tots ens ho haurem de demanar, el món entra dins el nostre petit món tan ràpidament que no sabrem ni qui som, ni d'on venim ni on anem. (Serés, 2014: 62)

Tots els personatges s'acaben identificant amb aquest sentit de recerca en el moviment del tornar i els seus paisatges. La tornada de la Teresa, que ja sabem especial, també: «Potser al llarg del camí trobaràs alguna pista, un indicatiu que t'assenyali el futur» (Pagès, 2014: 289), pensa, o «Ets l'únic vianant d'aquesta carretera, una de les més transitades del país. Ho entens com un sacrifici, una ofrena, una prova que has de superar» (295). Malgrat les resistències inicials del protagonista de *Ball de bastons*, recordo que al final tremola agafant aquell bastó que es va emportar del mas i afegeixo que nota com aquell paisatge de la Vall l'ha canviat: «Aquell tros de terra m'havia absorbit de mica en mica sense que me n'adonés» (165). L'autor, Illas, a l'entrevista feta en ocasió d'aquesta recerca, diu d'en Patrick: «ell no vol fer una narrativa de redescobriments i alhora inevitablement escriu una manera de revelar o d'aproximar-se al paisatge garrotxí.» (VII)

Tornar al paisatge d'origen significa tornar a buscar el propi lloc en tots els sentits –potser algunes narracions sembla que prioritzen la cerca individual, o la social, però s'acaben barrejant, en el paisatge. Tornar és, de fet, una voluntat de (re)fer sentit. Tornar és buscar la seva identitat personal, íntima i també explorar la identitat humana o col·lectiva, hi busquen qui són i què som, ara, en aquesta realitat o paisatge. És buscar el lloc, la casa, l'encaix entre l'home i el món: una llengua, una memòria, un refugi, un acolliment o grup, una harmonia, una calma, un orde, una estabilitat, una comprensió, una seguretat, una permanència. Buscar-ho. Sense innocència, ja ho veurem.<sup>46</sup>

Tornar a mirar. Com ja és evident, el verb no té efectes només escenogràfics, sinó que uneix el significat situacional, amb la dimensió emocional i íntima, existencial, humana, social i cultural. Ja hem vist, en els primers capítols, que el paisatge

---

<sup>46</sup> El filòsof català Josep Maria Esquirol, en l'assaig que seguiré per a aspectes posteriors (*La resistència íntima*, 2015), parla del retorn a casa en aquest mateix sentit personal, íntim i existencial. Escriu, per exemple: «Per a l'endemà, cal lleugeresa d'equipatge i retorn a allò que és més original, que vol dir, etimològicament, al lloc d'aixecar-se; al lloc on aixecar-se (com fa el sol) és precisament guia i "orientació" [...] Per això, a l'experiència de l'ocàs ha de correspondre la de l'origen. Hem d'anar a l'origen per orientar-nos de nou» (33-34).

contemporani de la geografia humanística i la fenomenologia acull totes aquestes dimensions. Així, es torna al paisatge i es torna amb i en el paisatge, perquè la recerca del *jo* es fa indestriable del gir cap al lloc i de l'obertura en ell:<sup>47</sup> tornar a plantejar-se quin és el lloc al món, com a intimitats individuals i com a persones socials passa, almenys aquí, per tornar literalment al lloc d'origen i revisar-lo; pensar-lo es pensar-se, mirar-lo és mirar-se. El verb s'omple de sentits i va tornant al llarg de tot aquest text: tornar, tornar, tornar.

### 5.3. MOMENTS DE LA TORNADA

Tots tornen. Bé, i on eren fins ara? Ara que ja sabem les causes i objectius, mostro els moments o llocs d'aquest moviment. Tots viuen en un altre lloc, en una ciutat o centre urbà relacionat amb la seva feina i formació i diferent, per tant, tot i que molt proper en la majoria dels casos (cosa que ja comentaré), al seu paisatge originari. Tot i la tornada, mantindran el moviment entre aquets dos paisatges o passaran al lloc de retorn només una temporada.

Així, el protagonista de *Marina* explica que va anar a Barcelona a fer la carrera i que després s'hi va quedar (16), com el protagonista d'*Escafarlata*, que també diu que hi viu i hi treballa, després dels estudis universitaris (55, 65, 129, 176). L'Èlia, de *Primavera*, va anar a estudiar arquitectura a Barcelona (98), hi viu i treballa, però ara s'ha quedat sense feina i s'ha separat del seu company, en Blai (9, 16, 159). El narrador de *L'horitzó* ha viscut una situació similar: va anar a la capital per estudiar filologia, però ara no hi té feina, ja no pot sostenir més la situació econòmica allà i la precarietat i la crisi l'empenyen a tornar; no sap quan durarà la seva tornada a casa (9-11).

A banda de Barcelona, els protagonistes també s'han mogut i han viscut en altres llocs. En Patrick, protagonista de *Ball de bastons*, sabem que ve d'Estats Units, d'Atlanta, que «havia estudiat quatre anys a Carolina del Nord», és jove i «ara [ha] decidit passar-ne un a Catalunya» (26). A més, també ens explica que de petit i amb la família, ha viscut en molts llocs del món (40). I el narrador i protagonista de *La pell* treballa a Olot, de professor de català a l'aula d'acollida d'un institut, tot i que ara deixa aquesta feina (250); viu en un mas a el Sallent, a la Garrotxa (268), assisteix a residències d'escriptors americanes (31) i si es vol, encara, fent el lligam que ens permet fer el gènere

---

<sup>47</sup> En aquest sentit, més endavant parlaré del que anomeno jo-lloc.

autobiogràfic i periodístic que representa *La pell*, pensem que el narrador també deu haver viscut i estudiat a Barcelona, i que si deixa la feina de professor és perquè ara es pot guanyar la vida escrivint.

El món urbà està relacionat amb la formació dels protagonistes, una etapa important i de creixement, doncs. Tots tenen estudis universitaris i molts, lligats als àmbits de les humanitats. La majoria parlen, entre les pàgines dels paisatges, de literatura i, sobretot, d'escriure: diuen que escriuen i reflexionen sobre el fet d'escriure –ho fan explícitament en Patrick, el protagonista de *Todó* o els narradors de Pujol i Serés. Per exemple, en Patrick compara el seu temps a la Vall amb el de Hans Castrop a *La muntanya màgica* (80) pensa en *La punyalada* (51) i llegeix poesia tan americana com catalana (101). De Pujol, ja he comentat el «Prefaci» on, com al «Postfaci», s'hi troben moltes reflexions d'aquest tipus. També es pot remarcar el capítol sobre el «collonar», amb aparició del «Gran Collonador» Josep Pla (164-169), que ve a ser un petit tractat la ironia en versió empordanesa; i és clar, és molt remarcable el fet que cada text estigui encapçalat per una citació literària de tipologia diversa (citant a clàssics com Ferrater i Rodoreda, escriptors i poetes actuals com per exemple Blanca Llum Vidal i molts altres autors: des de cantautors com Quimi Portet i Sanjosex al Talmud). Serés explica quines impressions li van produir les lectures de Jesús Moncada i Mercè Ibarz, o d'Artur Bladé, Màrius Torres, Cela i Delibes. Per a ell i per als altres protagonistes, les lectures fan dels seus paisatges unes experiències «molt més reals que la realitat» (Serés, 2014: 210) i en ocasions els serveixen precisament com a descobriment del seu propi lloc, amb tot el que això implica: «Quan penso en el *Viaje a la Alcarria* és com si veiés caure un mapa sobre Saidí, cap als Monegres, que coincidís amb tots i cadascun dels camins que es descriuen» (Serés, 2014: 210). La narració de l'experiència, doncs, també comporta la narració de les experiències de lectura. No podré endinsar-me en l'anàlisi d'aquests referents, que tenen sempre un pes simbòlic en la trama o en la formació literària de l'escriptor (narrador o personatge), perquè m'apartaria del meu camí de recerca, però sí que constato que les lectures són una altra forma de coneixement del propi paisatge que s'afegeix a l'experiència directa del naixement i la vida.

El que sí que m'interessa recalcar és que el pas pel món urbà fa que, quan els protagonistes tornen, tinguin tot un món analític, cultural i artístic dins, afegit al del contacte de la terra de naixement i de tornada. Per tant, tenen el distanciament, tan físic com també experiencial i íntim, i tenen el contacte i lligam. O no tenen ben bé ni una cosa

ni l'altra, i tenen només la recerca, perquè malgrat tot, tornen. Sigui com sigui, el distanciament i l'acostament es combinen en la tornada. Ho veurem.

Cal subratllar que no estic definint aquests dos llocs de la tornada en termes de ciutat i camp, ni d'entorn urbanitzat i no urbanitzat, impur i pur. Això és important: dic paisatges urbans i paisatges no-urbans, centres i perifèries si es vol. Tal com he mostrat en la conceptualització del paisatge,<sup>48</sup> es tracta d'un moviment entre paisatges urbans i paisatges no-urbans, entre centres o nodes i perifèria d'un sistema únic i global. Entre llocs diferents que de fet es toquen –s'acaronen i s'esgarrapen, amb Serés (192). Ens situem en la nova ruralitat, unint tradició i canvi, natura i urbanitat, terra i tall, casa i desfeta.

#### 5.4. VIATGE DE PROXIMITAT, VIATGE INVERS

Concretant el moviment descrit, recupero la tornada, especial, de *Dies de frontera*. Vicenç Pagès explica que, inicialment, el títol de la novel·la havia de fer referència no pas a la frontera sinó de fet, al trànsit, tal com passa en els títols de diverses de les parts, intercalades, que es titulen així, «En trànsit». A l'entrevista va dir: «El títol és un engany, no? Perquè dóna molta importància a la frontera però en realitat és més trànsit que frontera. [...] *Trànsit* m'agradava perquè vol dir moltes coses. També és un moment de canvi interior, un trànsit. Estàs en trànsit» (X) i anirà definint-lo com a transformació, transició o procés. Aquí m'interessa reprendre aquesta tornada perquè, per la seva especificitat, precisament, permet aprofundir i enriquir els significats de totes les tornades del corpus.

El que fa la Teresa a *Dies de frontera* és, de fet, un viatge de proximitat: no és tant, en aquest cas, la necessitat de tornar a casa, sinó la de moure's i de conèixer un lloc nou, la que es narra; no és, tampoc, el moviment entre dos paisatges viscuts, el que hi ha (un de naixement i infantesa, l'altre de formació), sinó el desplaçament entre el lloc conegut i el desconegut, que, en la línia del que he dit més amunt, és més inquietant per ser desconegut i proper. Ara bé, com en tot viatge, sí que hi ha també el moment de la tornada a casa i, en aquest cas, ja he explicat com es narra precisament i des de dins.

---

<sup>48</sup> N'he parlat des d'un punt de vista teòric al capítol segon i tornaré a parlar-ne, fixant-me en el contingut dels textos, al capítol setè.

El viatge de proximitat de la Teresa és un cap de setmana a la zona dels Límits. Ja ho sabem, el dia que la seguim, el divendres 26 de juliol de 2013, a les 15.37 (23), se'n va a la frontera desconeguda que té al costat de casa perquè perd el mitja distància, agafa el regional, hi coneix en Cosme i arriba amb ell a Portbou:

Mitja hora després, quan el tren es queda aturat, la Teresa descobreix que han arribat a Portbou. De sobte li ve molta calor. Absorbida per la conversa d'en Cosme, per la mirada d'en Cosme, pels gestos d'en Cosme, no s'ha adonat que el tren parava a Sant Jordi Desvalls, a Camallera, a Sant Miquel de Fluvià, a Vilamalla, a Figueres, a Vilajuïga, a Llançà, a Colera. En baixa enlluernada, com si s'acabés de despertar. (Pagès, 2014: 35)

La Teresa fa un viatge –que també la remou «com si s'acabés de despertar»– a un lloc proper i identificat, però totalment desconegut per a ella. Ella «no ha visitat mai la fortalesa de Bellaguarda» (262) i, com la majoria de gent de la zona, es troba en un territori desconegut si va a la frontera que té, a tot estirar, a vint minuts de casa: «Pels figuerencs, el Portús és un angle mort, un bon lloc per passar desapercbut a vint minuts de la Rambla» (259). Així, ens situem més que mai en un paisatge proper i desconegut alhora, llunyà i familiar, estrany –en una frontera-llindar, com veurem més endavant. Això és el que assenyalo quan parlo de viatge de proximitat: un viatge a un lloc sempre proper i en certa mesura propi i conegut, però alhora a un paisatge llunyà, diferent, estrany, nou i inquietant. Des d'aquest punt de vista, i tal com ens assenyalava el moviment de la Teresa, crec que podem anomenar viatges de proximitat totes les tornades dels llibres del corpus. I més encara si tenim present que tots els protagonistes han mostrat, des de l'inici, la voluntat no pas de quedar-se a casa, sinó d'estar-hi una temporada, com en un viatge.<sup>49</sup>

Reprenc el terme de viatge de proximitat de l'estudi de Filippo Zanghi titulat *Zone Indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*. Zanghi hi determina que el viatge contemporani, el d'un món on les distàncies canvien de valor i les relacions entre els centres i les perifèries també, pot tenir un recorregut molt curt i proporcionar igualment l'experiència del desplaçament i la diferència – a vegades, fins i tot més que si el viatge es fa entre dues metròpolis físicament allunyades. Així, Zanghi conclou: «Quoique nous ayons affaire à des voyages de proximité, j'ai décidé de

---

<sup>49</sup> Exceptuant el protagonista de *L'horitzó*, que sembla dir que no té pensat marxar del poble sinó potser tornar-hi a viure i, sobretot, que s'enyorava i estava fart de Barcelona: «has d'admetre que tots aquests anys has enyorat què seria viure a la Sénia» (11). Per això, quan el seu lloc també es fongui fent impossible l'arribada, el seu final serà un dels més angoixants.



prendre le projet viatique au sérieux» (Zanghi, 2014: 217); prendre-se'l seriosament és ric i revelador per a ell i per a aquest treball també. A més, la seva idea entronca plenament amb el plantejament geogràfic de J.B. Jackson, que parla de la necessitat de descobrir els paisatges autòctons (Jackson, 2010) i amb les expedicions, ja citades, d'alguns geògrafs americans dels setanta que es van proposar descobrir i cartografiar les ciutats dels seus estats (Nogué, 2009: 27-33).

El llibre de Zanghi se centra en la literatura francesa estrictament contemporània i, concretament, en diverses obres d'autors parisencs que es desplacen a diversos punts de la perifèria de la ciutat i la narren. Aquests desplaçaments són els viatges de proximitat de Zanghi i, les narracions, veritables relats de viatge.<sup>50</sup> Aquesta recerca i el present projecte tenen similituds bàsiques: en tots dos casos parlem de les narracions de paisatges que no havien estat literaturitzats abans o que tenien imaginaris caducs i, en tots dos casos, parlem d'un narració de la contemporaneïtat realista. Varien en dues coses: en la tipologia del paisatge i en la naturalesa del narrador-personatge que protagonitza les històries. Mentre que el filòleg francès se centra en el *problème de la ville* i en l'espai de perifèria urbana de la capital francesa, jo em centro en el problema del paisatge no-urbà i en la nova ruralitat del territori català. Mentre que els seus personatges són parisencs que es desplacen a un lloc que no és el seu, els meus es tornen a desplaçar al seu paisatge inicial, al dels seus orígens, després d'haver viscut un temps, i un altre espai, de formació. Però, malgrat aquestes diferències, el concepte de viatge de proximitat que ell utilitza, en la línia de les propostes de la geografia de la quotidianitat de Jackson i altres, encaixa perfectament amb els moviments que analitzo.

Seguint l'autor suís, puc parlar de viatge perquè, com ja he mostrat, ens trobem amb desplaçaments temporals i que tenen uns objectius de descoberta o, tractant-se de llocs coneguts, de redescoberta (217), però cal dir-ne viatges de proximitat per diversos motius. Primerament, perquè els desplaçaments no són gaire llargs, no són a gaires quilòmetres, i, en segon lloc, en el cas d'aquest estudi, també puc parlar de proximitat no només en el sentit físic sinó també per la intimitat i lligam personal amb el lloc conegut. A més, encara, si Zanghi mostra que el viatge, per ser-ho, ha de ser el lloc de la trobada amb una alteritat, és a dir, amb un altre en contacte i divers, la inclusió d'altres veus en el relat que he

---

<sup>50</sup> El corpus que analitza està format per vuit obres: François Bon, *Paysages fer* (Verdier, 2000); François Maspero, *Les passagers du Roissy-Express* (Seuil, 1990); Jacques Réda, *La Liberté des rues* (Gallimard, 1997) i *Le Citadin* (Gallimard, 1998); Jean Rolin, *Zones* (Gallimard, 1995) i *La Clôture* (POL, 2002); Denis Tillinac, *Boulevards des Maréchaux* (La Dilettante, 2000) i Philippe Vasset, *Un Livre blanc* (Fayard, 2007).

assenyalat en l'apartat anterior, per exemple, o el motiu de l'estrany (que ara veurem), en són casos clars.<sup>51</sup> El viatge és efectiu i es produeix, però essent un viatge de proximitat pren un caire de descoberta identitària i qüestiona el problema de l'obertura en la contemporaneïtat. En aquesta línia, Zanghi parla de les alteracions que té el viatger de proximitat, que no és aquell viatger estàndard que sempre ha de buscar espais nous, sinó un viatger que busca zones en blanc per crear (159) i avançar i tornar. A més, com veurem, és molt clar que aquest gir es fa des d'una ironia que no exclou pas la profunditat de sentiment ni les possibilitats de descoberta i construcció. Zanghi ho conclou així: «Quoique le voyage, comme méthode, soit ironisé, on ne se réclame pas moins de la fonction première de la narration viatique, à savoir d'une expérience d'ouverture» (159).

*Dies de frontera*, amb la Teresa, és el text que encaixa millor amb el tipus de viatge de proximitat que proposa Zanghi, hi és completament assimilable. Però tots els altres també segueixen la mateixa idea encara que viatgin a llocs coneguts. Tots els narradors saben que tornen per un temps i tots tornen amb la intenció de conèixer o descobrir coses. I tots, a més, se senten estranys a casa, com si fossin en un lloc nou. Tornant al lloc, el tornen a conèixer i es coneixen a ells, o tornen a fer-ho. Com en un viatge, tots, en un viatge de proximitat i de tornada. Viatgen a casa, a la identitat, al refugi, l'estabilitat, la memòria, la llengua, la proximitat i la permanència. Però ho troben canviat i el viatge pren el seu sentit complet en tant que descoberta, trànsit o transformació –com si es despertessin, ha dit la veu que ho sap tot de *Dies de frontera*.

Tornar doncs, és el verb d'un viatge tan especial com aquest que vaig provant d'explicar. D'un viatge invers, cap al que ja es coneix, cap a dins, cap a casa. Descobrint el punt de sortida, explorant l'inici i mirant el camí fet, desfet. Tornant. Remirant –i continuant, veurem. Alguns crítics catalans ja han descrit algunes narracions del corpus en aquests termes, com ara la de Todó: Laura Basagaña parla de «viatge invers» (2013) i Miquel Adam, d'«exili invers» o «exili boomerang» (2013). Yannick Garcia, encara, escriu:

És, per començar, narrativa de viatges. Però inversa, de recules. M'explico: els viatges que llegim solen portar-nos de la casa al món, del conegut a l'ignot. Aquí, però, Todó desfà el

---

<sup>51</sup> Zanghi encara explica com, la narrativa de viatge sorgida d'aquest tipus de desplaçament, de proximitat, ha de complir les mateixes funcions que tota la narrativa de viatge: la funció testimonial, estètica i epistèmica i, encara, en aquests casos, afegeix l'autor, una funció política. Tota aquesta recerca les mostra, totes quatre.

camí, torna dels cercles barcelonins als orígens ebrencs, fronterers, de les terres que aquests dies fa tremolar el Castor. (Garcia, 2013)

Seguint el curs de la narrativa de viatge i en relació a la seva funció epistèmica o de coneixement, no és difícil veure que també podem posar en contacte aquests relats amb el concepte de *bildungsroman* o novel·la de formació. Una formació inversa, concretament, refeta. Tornant-hi. En relació a *L'horitzó primer*, Manel Ollé diu que el text podria ser vist com a «novel·la de reiniciació» perquè «descriu el ritu de pas del retorn insospitat al poble» (Ollé, 2013: 63). Per tant, es pot parlar de novel·les de reconstrucció o reaprenentatge lligat al lloc propi. Les paraules de Jordi Marrugat, que no fan pas referència concreta als autors citats però sí a autors catalans de narrativa de l'actualitat, ho corroboren: «L'esquema del que en termes molt generals podem considerar novel·la d'aprenentatge ha esdevingut un lloc comú per a diversos narradors catalans» (Marrugat, 2009: 123).

## 5.5. ESTRANYS

La tornada marca una estructura narrativa i alhora dos mons en el personatge, o dos pols de percepció: la distància i la pertinença, l'allunyament i l'acostament. Tots els protagonistes són part del lloc que ara tornen a mirar, en són fills, hi tenen la família, la sang, les arrels, la infància, el creixement, les bases. Però alhora n'han marxat, han vist altres mons, han canviat, s'han omplert d'altres vides i opcions. Són híbrids, ambivalents, d'aquí i d'allà alhora, dins i fora, terrers i desterrats, arrelats i deslliurats, per bé i per mal. Al llindar. Que ho expliquin millor que jo els mateixos protagonistes.

A *Primavera* hi ha un capítol molt precís per il·lustrar aquesta hibridació identitària i paisatgística dels personatges, «Emigrant» (102-118). A la seva entrevista, Marta Rojals va confirmar el pes d'aquest episodi quan em va explicar que, en el procés d'escriptura «tenia una idea d'alguns punts pels quals volia passar (per exemple: la teoria del capítol “Emigrant” era un d'aquests punts)» (XXIX). Per a ella, doncs, també hi havia alguna cosa central en aquestes pàgines. Vegem-ho. Quan l'Èlia conversa amb en Bernat, el primer amor de joventut, irresolt i retrobat, li diu:

Ara estic com en terra de ningú, per dir-ho així. Que pels d'aquí sóc de Barcelona i pels de Barcelona sóc de Lleida o de cap allà, que a partir d'un punt tot ho veuen igual, i potser sense adonar-me'n estic buscant los meus orígens en un poble equivocat, com mirant de recuperar tot allò que tenia al poble però sense... (Rojals, 2011: 112)

Tornar al poble és veure que un es troba en terra de ningú, essent una mica de dos llocs, i ni d'aquí ni d'allà del tot. Així, afegint-se a la crisi que havia portat a tots els personatges a tornar a casa, buscant un paisatge que fos recollida, reorientació i identitat, trobem uns individus que, un cop tornen, se senten més descol·locats, com en terra de ningú. I l'Èlia és, encara, una de les protagonistes que hi troba una mica de refugi o suport, almenys de moment. Referint-se al seu excompany i a ella mateixa, continua:

vui dir que ell només hi veu un lloc tranquil on reposar la vista al verd i a les muntanyes, mentre que jo lo que hi busco és una altra cosa, i ara mentre parlo me n'adono... És una cosa que ja hai tingut a les mans i que en un moment donat la vai deixar escapar. Una cosa que tenia quan vivia aquí i anàvem amunt i avall, déu, déu, i et senties que pertanyies *a un lloc*. Tenies un sentiment de *pertinença*, saps? Encara que només sigui per la manera de parlar, perquè el parlar també és una manera de veure el món, diuen, no? (Rojals, 2011: 111)

Tornar al poble és un intent de recuperar un lloc bàsic, tant per a l'Èlia com en bona mesura per a tots els altres personatges, que tots busquen tornar a situar les coses o tornar-se a situar ells mateixos. La protagonista de cal Pedró ho deixa claríssim:

que jo considero que és molt parcial, que la jo de veritat s'explique molt des d'aquí, també, saps? Allà m'hai intentat fer a mi mateixa *per omissió*, i hi ha coses que no es poden ometre, i més les de quan te comences a fer com a persona, perquè són aquestes *bases* que dius. (Rojals, 2011: 113)

L'Èlia, tot i saber-se en terra de ningú i parlar ja en termes d'hibridació i parcialitat, encara s'emmiralla en un paisatge que sent que li pot fer de base i refugi, sigui per les característiques del lloc –un poble de la Ribera d'Ebre, un lloc molt més preservat que d'altres dels del corpus en un pla físic i social– sigui per les característiques de la seva mirada –encara una mica innocent o idealitzada, a aquestes alçades de la narració. Però ja comença a descobrir que de fet, és una emigrant, ho diu el títol del capítol, i que té les bases en un lloc i que n'ha marxat. Les arrels són en un paisatge, i les branques i les fulles en un altre. I no pot triar, ho és tot o res. Ho comença a descobrir i encara ho descobrirà una mica més, cap al final. De moment, en Bernat ja li diu clarament:

a tu el que et passa és que ets una emigrant i encara no te n'has adonat. En tens els símptomes, com mumpare, creu-me el que et dic. [...] Ei, que per ser emigrant no cal anar a viure a l'altra punta del planeta, es pot ser emigrant de moltes coses, de realitats, de sentiments, de la llengua, també. Perquè cadascú té la llengua que té, i se'n pot sentir allunyat encara que et trobis a deu quilòmetres, i la pots enyorar encara que et trobis a tres hores de tren. (Rojals, 2011: 112-113)

L'Èlia se sorprèn de veure's descrita així, però ha d'acabar admetent que «potser sí que [és] una emigrant sense saber-ho» (113), tot i ser tan a prop del seu paisatge, n'és de fet ben lluny. Els protagonistes dels altres llibres experimenten aquesta mateixa sensació d'emigració de proximitat o estranyesa –tot i que, tenint en compte el que cada un vol explicar en el seu text, alguns ho experimenten i expliquen d'una manera més fonda i dràstica que d'altres.

El narrador de Serés té un passatge amb tesis molt similars a la darrera; de fet, el llibre n'està ple i molts es concentren al relat «Tot el que sé de mi i dels altres explicat abans d'oblidar-ho»<sup>52</sup>. Mentre el narrador-protagonista camina, parla amb gent i fa fotos, es poden llegir aquests sentits d'estranyesa i distàncies:

Sóc un estrany, de vegades només cal desplaçar-se uns mil·límetres del centre per caure als antípodes. Ningú no em farà cap foto, aquí no hi ha res. Ja he dit que no hi ha el recurs del paisatge bell. Tampoc no hi ha l'èpica del reporter que se'n va a un altre país i després pot contar tot el que li ha passat, perquè Alcarràs, Torres de Segre o Aitona són tan a la vora que passen desapercebuts, són en un mapa invisible: situats però inexistents, com les coses que hi passen. (Serés, 2014: 57-58)

Si recuperem la metàfora de la xarxa territorial global que hem vist al capítol segon, segons la qual els paisatges s'ordenen en nodes centrals i en zones al marge o perifèriques, forats la idea de moure's del centre i caure als antípodes es fa precisa i gràfica: un home es troba en un node, en un centre o nus urbà i es manté dret, en el sistema; si fa un petit moviment al costat, mig pas, cau, al costat i al buit i als antípodes d'aquesta perifèria, alienada i subsidiària, utilitzada i necessària. Tots els personatges del corpus estan en aquest mig pas. La proximitat física entre els dos paisatges no exclou el sentiment de desplaçament i estranyesa: evidentment, esborra alguns efectes dels més radicals entre els desplaçats de recorregut llarg, però per altra banda en remarca de més profunds, íntims, existencials i fiblants, a vegades, d'una manera invisible, com diu Serés, però certa. L'autor ho continua escrivint, bell i dur:

Aquí sóc un estrany per a tothom, i la sensació és per això encara més estranya perquè, malgrat tot, la meva familiaritat amb aquests encontorns és total, i aquesta proximitat em

---

<sup>52</sup> Fora del text, a la seva entrevista, Serés diu, en relació a això: «Aquesta fal·làcia de poder ser de tot arreu... [...] No ets tant d'allà com els d'allà, no t'oblidis d'això. Tu encara ho tens però ja no ets tant d'allà, perquè el dret d'estar també es guanya, amb un temps, i és clar, l'estranyesa hi és. No ets tan bo com per ser molt de molts llocs, la teva identitat no és tan bona per dir «Vaig a Olot i sóc d'allà, vaig allà i sóc d'allà», tot no, tot no.» (XLVI) La identitat és fragmentària i per tant pot ser de difícil encaix i percepció, i pot tenir esclatxes. Això és l'estrany.

dóna una confiança en mi mateix i en el lloc que de vegades penso que no me n'he mogut. Reconec com es desfà la terra sota els peus quan baixo els marges, l'olor de la terra humida d'horta, els matisos del sol per dins dels conreus... Casa meva, com si Torres, Seròs, Mequinensa o Corbins fossin extensions de Saidí. (Serés, 2014: 59)

Afegeix, davant tota la misèria que veu a la seva frontera, on hi ha desplaçats i emigrants, també, de països llunyans que malviuen eternament oblidats entre runes i plàstics: «porto aquestes deixalles dins meu i tant de bo no desapareguin mai» (73), o «No he sabut gestionar la distància que separa l'home de l'interior del paisatge» (57). Però és que no n'hi ha, de distància, entre l'home i el paisatge. Ja sabem que el paisatge es fa com un horitzó davant nostre, que només creix en el nostre clar de bosc, mentre mirem i avancem. I ells, tots els personatges, hi són dins, però perduts, inquietos. Tenen la proximitat i la distància alhora. Estranys al llindar de casa seva. L'individu torna i es mira casa seva des del llindar de la porta, ni dins ni fora. I per sempre més. Però esperem.

Els altres textos del corpus també parlen en aquesta direcció. El narrador d'Adrià Pujol s'assimila a un «exiliat» i fins i tot a un extraterrestre en un capítol en forma de sonet («Sonet de l'extraterrestre», 143) i, és clar, es proclama pària des del subtítol de la seva obra *–Paria d'un pària–*, i en paga tribut (o paria) amb aquest text. En les primeres línies del «Prefaci», explica:

Aquests són els papers d'un pària, però en una accepció menys crua de la paraula. Són d'un pària, vet-ho aquí, en el sentit d'un «desarrelat voluntari», un «desterrat voluntariós», àdhuc en el sentit d'aquell que se sent un «desheretat en trànsit» –si es vol afinar. (Pujol, 2011: 11)

El Jo de *L'horitzó primer*, com si el seu desdoblament no fos prou mostra de l'estranyesa i l'ambivalència de la pròpia identitat, escriu «que poca gent marxa del lloc on viu per voluntat pròpia» (43) i que hi ha qui se sent com en un «exili forçós» (43) encara que només sigui separant-se uns quilòmetres de casa seva per anar a estudiar o treballar. Perquè els llocs i les distàncies han canviat de valor i, així, el sentiment de pertinença i encaix o el de desarrelament, també han mutat: és més a prop Barcelona de Madrid, per exemple, que de la Sènia; i tampoc hi ha la mateixa distància de Barcelona a la Sènia que de la Sènia a Barcelona:

Una altra falsa simetria és aquella que fa suposar que hi ha el mateix nombre de quilòmetres d'aquí a Barcelona que de Barcelona cap aquí. Una altra il·lusió, per molt que quan lligàvem gossos amb llonganisses algú pogués vantar-se d'anar a fer un cafè a Barcelona i tornar. Venir des del cap i casal és una gesta feta de dificultats, bona part de les quals et serien inconcebibles si no sabessis també com d'inefables són els obstacles que s'aixequen dins

l'esperit a l'hora de travessar la Diagonal per la part alta, o anar al barri de la Mina; itineraris físicament possibles que hom realitza amb un vague malestar, una inquietant dificultat. (Todó, 2013: 13-14)

Fins i tot, està més acostada la capital catalana a altres ciutats europees que als pobles del territori català, perquè els llocs ara s'organitza segons un altre sistema territorial, global, ja ho hem vist.

També hi ha, vora la carretera, l'edifici abandonat d'una estació de tren, una relíquia d'aquella època en la qual el ferrocarril no necessàriament passava de llarg (avui dia, en canvi, la geografia es fa difusa, inestable, i la Sènia ja és més lluny de Barcelona que Madrid, igual que en aquell acudit del llaurador cervero convençut que la lluna és més a prop que Tarragona perquè ¿tu, Tarragona, la veus?). (Todó, 2013: 14-15)

Així, l'estranyesa es troba a pocs quilòmetres de casa, i a casa mateix. Quan el narrador-protagonista de *L'horitzó*, que durant tant de temps tenia com a única paraula possible per a la Sènia «anar-se'n» (12), torni amb ganes d'una metamorfosi, haurà de descriure també «aquesta sensació de foranitat» (87).

En Patrick de *Ball de bastons* se sent igual, és clar, ell que s'està a la casa de la seva mare i de tots els seus avantpassats, un lloc que ha estimat i amb el qual se sent lligat però on no ha viscut mai. Se sent com «algú que s'inventa uns orígens per no adonar-se que sí perd identitat, algú que fa veure que s'enyora per no adonar-se que tot es va esfumant, indefectiblement» (102), i es desfoga radicalment així:

*Tothom és un immigrant il·legal. Ningú, ni els immigrants que tenen els papers en regla, ni els forasters amb visat de turista, ni els forasters amb vista d'investigador, ni els ciutadans naturalitzats, ni els treballadors convidats, ni els ciutadans que han viscut al país on viuen, ni els refugiats, no saben que també son immigrants il·legals. Tard o d'hora tothom s'adona del seu estatus clandestí i ningú ja no pot mentir més als altres sobre la seva condició.* (Illas, 2014: 108)

La figura de l'estrany és un motiu literari que engloba tots els protagonistes. A *Dies de frontera* no s'utilitza cap terme explícit per descriure els protagonistes com a estranys però també en trobem indicis. Des de Figueres, en Pau prova d'homenatjar Agullana, el poble dels seus avis, amb un tesi sobre segones residències a l'Albera i alternatives de desenvolupament rural que no s'atreveix a acabar (101). I ara, a més, intuïtiu, no s'atreveix tampoc a tornar a aquest lloc: «Però l'estiu del 2012 el foc va cremar els boscos d'Agullana i ell no hi ha tornat» (102). Per la seva banda, la Teresa es troba descol·locada al paisatge de la frontera: «Però què és això?», no para de repetir-se-li (123-124). En el

seu trànsit, ja he dit que no se sent ella mateixa («No sóc jo», 270) i també afegeixo que ella se sent «Fora de lloc, però no pas malament. Potser és el trànsit cap a la nova Teresa.» (127)

A *Marina*, com a *Dies de frontera*, el protagonista tampoc expressa explícitament l'estranyesa, però se'n poden veure senyals en el comportament de l'individu, que no es reconeix: «Em veia al mirall publicitari de darrere la barra. Un home de quaranta anys sense afaitar amb la cara inesperadament tensa després de tants de mesos de jeure» (33), diu. O encara més aquí:

I de cop vaig sentir-me un buit a dintre, vaig notar que em faltava una víscera, vaig descobrir un forat que no podia omplir amb tota la beguda del món. S'havia assegut a la barra amb nosaltres<sup>53</sup> un Frankenstein cosit amb trossos d'ella, d'ell i de mi. (Sala, 2010: 36)

La seva estranyesa té forma de monstre, de por, de buit, que, tot i que no s'emmiralli tant en el paisatge, sí que hi troba el lloc d'una violència, un perill i una força que el bufetejaren un altre cop a la vida.

Em sembla que el concepte de la inquietant estranyesa de Freud fa estona que ressona en aquests paràgrafs: els protagonistes senten clares mostres d'*Unheimlich*, la inquietud terrible o l'estranyesa sinistre que es pot despertar en tot allò familiar. Freud va encunyar aquest terme el 1919, després de la primera guerra mundial, «provant de pensar aquella dramàtica commoció que ho va canviar tot» (Antich, 2016) per explicar una sensació comuna a moltes situacions humanes, inquietants en diverses maneres. A vegades mirem un objecte, una persona o un lloc perfectament conegut i de sobte el trobem completament estrany, i com més el mirem, més. No el coneixem, no és nostre. La sensació és terrible, sinistre, i malgrat tot, prou habitual. Evidentment, si això es dona en una situació de canvi radical com la de la postguerra en què va néixer el concepte, l'estranyesa encara és més inquietant. En les obres, la sensació de «foranitat» dels protagonistes es pot relacionar amb el concepte freudià i, potser, el moment de canvi sistèmic o de gir de civilització amb què es pot definir aquest canvi de segle, fan de l'estranyesa de la quotidianitat una inquietud encara més densa.

---

<sup>53</sup> La frase s'emmarca en una conversa de bar entre el narrador, Toni, i un vell conegut, l'Oriol, que també és l'ex-marit de la noieta que va ser el primer amor d'en Toni. Per això, el «nosaltres» fa referència a en Toni i l'Oriol, i quan diu «ella» es refereix a la noieta, ara dona, l'Imma Carenar. «Frankenstein» és l'estrany.



## 5.6. AL LLINDAR

L'estrany esdevé una manera de definir la tipologia de tots els protagonistes; ha de quedar més clar que aquesta estranyesa no sorgeix pas de la no-pertinença al lloc, sinó de la hibridació, de la dualitat i la mescla, del moviment entre dos mons o dues percepcions que s'integren en el personatge, a vegades complementant-se i a vegades xocant, excloent-se; són de una mica de tots dos llocs, o de cap del tot. Es torna a dibuixar una línia que és i no és alhora, com la de l'horitzó que ha definit el concepte de paisatge.

Abans de continuar, no em puc estar de fer una remarca: he parlat de la relació entre el món urbà i del pas per la cultura que s'hi relaciona, però d'aquí no es pot inferir de cap manera que, sense la urbanitat, no hi hauria cultura, coneixement o saviesa possible. La paraula cultura té un sentit molt ampli i trobo inculte i humanament limitat relacionar la cultura de la terra amb la incultura. De fet, el que mostren els moviments d'aquests personatges és, entre altres coses, que n'hi ha dues (com a mínim), de cultures humanes, dues cultures en el sentit de dues maneres de relacionar-se amb el món i de conèixer la realitat: una cultura sorgida del contacte i la proximitat, de la vivència, i més arran de terra, més acostada, lligada, metafòricament parlant; una altra de construïda, com aixecada sobre la terra, feta de reflexió, distanciament, alliberada. Una és la pell, l'altre el text; la terra, la torre. Són dues mirades, totes dues són riques i cap és completa. La cultura de la terra i del contacte, senzilla i misteriosa, oblidada en molts paisatges, es posa en valor en molts aspectes d'aquestes narracions. Per exemple, el pare de l'Èlia és un pagès silenciós, que només calla i treballa, però podem intuir que veu molt més que les terres.<sup>54</sup> A *L'horitzó*, el narrador es pregunta:

Perquè en aquest món de *drag queens* [...] ¿què se n'ha fet, del coneixement dels Ports que tenia Florencio?<sup>55</sup> Aquestes barrancs i avencs, aquestes moles i cingles on grimpen les cabres i furguen els senglars, on tu no duraries ni una setmana però que ell veia plens de signes, d'indicis, de vida, ¿què són ara, més que un erm entotsolat, un full en blanc? (Todó, 2013: 128)

---

<sup>54</sup> Penso que es pot llegir aquest personatge així, perfectament, tal com ho mostren el capítol «Èlia, són les set», on el pare diu diversos cops frases com «ja ho sé jo» i similars.

<sup>55</sup> Florencio és el sobrenom de Teresa Pla Maseguer (1917-2004), que des del naixement va ser definida ni com a dona ni com a home. Nascuda a Vallibona (els Ports), els seus pares li van donar el nom de Teresa, més endavant es va unir als maquis i es va fer dir Florencio. També se li va anomenar Teresot, Terror del Caro o Durruti i va ser molt coneguda com a la Pastora. Així, aquest personatge dels Ports, que ara potser categoritzaríem com a hermafrodita, es posa en relleu i contrast amb la cultura *drag queen* dels nostres dies.

Les opcions i reflexions lingüístiques dels textos, que es comentaran en un altre capítol, també són mostres clares d'uns paisatges on existeix i es remarca aquesta cultura.

Però els personatges que m'ocupen sí que s'han mogut i s'han format en dos mons, dos paisatges o dues percepcions. Així, el que això implica és que aquests personatges, estranys, ho siguin precisament perquè es troben meitat en un lloc, meitat en un altre i integren en ells tant un paisatge com un altre, amb tota la riquesa i les problemàtiques que això implica. Van néixer i créixer al paisatge on ara tornen; allà s'hi han fet les seves bases –com deia l'Èlia més amunt–, allà hi ha les seves primeres formes i formacions, i la seva pell i les seves paraules han quedat marcades, per bé i per mal, per aquell lloc. A més, marxant-ne, l'han pogut veure des de lluny, han vist contrastos i semblances, llibertats i lligams d'una manera segurament molt clara i, alhora, han viscut un altre paisatge que també els ha definit. Tenen pell i text, ells, contacte i distància. Estan definits i impregnats tant pel paisatge urbà com pel no-urbà i per tant, amb un peu a un lloc i l'altre a l'altre, dins i fora, poden mirar diferent.

És aquesta dualitat, rica i conflictiva, en la relació amb el propi lloc la que fa que ara, quan hi tornen, el relat sigui més ple i complex. No llegim les narracions d'uns personatges que no han pogut sortir mai del seu tros i que l'expliquen amb molt de coneixement, arrelament i tota la profunditat però sense tanta amplitud, potser amb recels, patiments, tragèdies i dolors, potser amb orgull incondicional. Tampoc sentim les veus de nouvinguts que expliquen com és el paisatge nou que ara troben, potser amb judicis i superioritats, amb desconeixement, o amb idealisme i bucolisme. Llegim les veus profundes i trencades d'algú que és i no és, i que malgrat tot mira. Una veu ni millor ni pitjor, diferent, altra. Una veu que mira i explica coses, amb cruesa i bellesa. La posició d'aquests estranys, així, és privilegiada alhora que inquietant. Ja ha aparegut més amunt: es troben al llindar de casa, amb la porta oberta. On són, dins o fora? A tots dos llocs, enlloc. Però ho veuen tot i ho expliquen.<sup>56</sup>

És per això que tots els personatges s'autoanomenen estranys, o clandestí, emigrant i pària, tal com he revisat més amunt. Per això, també, Isidre Ferré escriu, sobre *Escafarlata*, que el narrador, entre Barcelona i l'Empordà, es troba en la «situació privilegiada de mitjancer entre mons diversos» (Ferré, 2012). També ho suggereix un

---

<sup>56</sup> Aquesta posició dual es relaciona amb la utilització d'un to determinat, present en tots o gairebé tots els textos, que és el de la ironia o l'adhesió incompleta. Com que aquí analitzo estrictament l'estructura de la tornada, reservo aquest aspecte per al capítol següent.

moment com aquest, de *Dies de frontera*, en què els protagonistes hi són, al seu paisatge, però no hi són, i hi són més, o enlloc:

Un moment de reflexió, sisplau. Tothom travessa la frontera, però ningú s'hi atura. A la via romana, tan sols se sent el vent que fustiga les fulles d'un pi damunt les ruïnes. En contrast amb el bullici dels carrers comercials del Portús, a uns centenars de metres, al Teresa i en Cosme no han trobat ningú als voltants de la fortalesa del segle XVII, ni al cementiri napoleònic, ni al camí romà. Al coll de Panissars, per on van travessar els Pirineus els elefants d'Hanníbal, les legions de Roma, les hordes visigòtiques, les bandes sarraïnes i els soldats de França, ells dos semblen els últims habitants de la terra. (Pagès, 2014: 264)

Fins i tot, es pot veure aquesta qualitat de diferència i estranyesa entre els altres també en aquesta imatge, tot i que es relaciona més amb l'amor i la sostracció del desig que no pas amb la relació amb el paisatge:

Quan mirem avall, la parella encara es manté abraçada mentre els vianants passen pel costat, com les aigües d'un riu esquiven una roca (Pagès, 2014: 6)

o en aquesta altra:

Si en comptes d'un llibre això fos una pel·lícula, ara s'acceleraria el moviment dels vianants que porten caixes de licor, paperines plenes de samarretes i gots amb el toro imprès, mentre que els gestos de la Teresa i en Cosme s'alentirien, i el contrast entre les velocitats suggeriria que ells són com una illa indiferent a les onades. (Pagès, 2014: 275)

La Teresa i en Cosme, viatgers de proximitat a la frontera, són comparats a un roca, a una illa, als últims habitants de la terra. Són viatgers, amants, aturats, estadants i estranys en un territori que tothom passa, que ningú mira: el dels llindars. Però ells sí. Com tots els altres estranys del corpus, uns estranys que ho són, ara ho sabem, per la seva posició dual, no pas forana del tot, ni interna per complet, sinó per l'estranyesa de la dualitat tocant-se i barrejant-se. I ho diuen més clar que mai frases com aquesta, de *Ball de bastons*:

*Jo seria l'altre; l'altre que ja ha arribat però que no acaba d'arribar mai [...] l'altre que no és de casa ni és estranger; l'altre que no és amic ni és enemic; l'altre que hi és però no hi és* (Illas, 2014: 17)

## **5.7. ACABAMENTS, DESAPARICIONS, CONTINUACIONS**

Se situen en llindar, miren llindar, són llindars. Des d'aquesta posició, poden tornar, els narradors o protagonistes? No del tot, no per sempre, no al mateix lloc. Des de l'inici dels

seu viatge invers saben, tots, que aquest s'acabarà, que l'estada serà temporal i arribarà al final. Però passaran més coses. Mirem els finals, doncs.

Durant els mesos a la Vall d'en Bas, en Patrick rep una trucada: la mare li diu que el mas ja ha estat venut, a una empresa que hi construirà un hotel rural per la seva cadena europea (114-115). Ell n'ha de marxar el més aviat possible, abans de l'acordat amb la família, passat l'estiu: «Vaig quedar abatut com si m'haguessin estomacat. Tot s'alterava una altra vegada. Em vaig estirar al llit i vaig plorar de ràbia. [...] Només importava l'individu. La lògica del mercat s'havia inserit dins de les famílies» (115). Se'n va i s'emporta amb ell el desig i la culpa de l'adulteri –sobretot la culpa, sembla. I també marxa amb ell el bastó, aquell bastó que havia fet l'avi i que, quan en Patrick l'agafa, tota la terra tremola. La Vall també és, d'alguna manera que ja veurem, amb ell: «M'havia incorporat com si fos una roca o un arbre més» (165), però queda enrere i travessada, ara, pel túnel de Bracons. El viatge s'ha acabat, i en les darreres pàgines, llegim:

Amb els ulls irritats vaig contemplar la Vall per última vegada a través dels vidres del cotxe. El blat de moro havia crescut molt. En alguns camps ja l'havien segat. Vaig mirar el coll de Bracons. Vaig mirar la vall assolellada de Joanetes per on passarien el túnel i la carretera polèmics. Els incomptables matisos de verd als boscos, els marrons de les masies, els blancs estridents de les fàbriques, els caquis i els ocres vulgars de les urbanitzacions se'm barrejaven a la mirada. El cap em donava mil voltes i tenia un roc a l'estómac. Les mans em tremolaven. Érem a l'agost, però estava glaçat. (Illas, 2014: 164)

Així els passa a tots els altres protagonistes: tots tornen només un temps, sense poder-se quedar al lloc, perquè es troben en un viatge i perquè així, no tornen, de fet, al mateix lloc. El lloc ha canviat, és un altre, és estrany.

La tornada dels protagonistes de *Dies de frontera*, que és especial perquè ja sabem que el viatge té un enfocament diferent, també mostra un cert tall. A la tornada de la Teresa per la frontera, llegim, per acabar: «No has decidit res, però has arribat.» (315). En la situació de la parella, llegim la incertesa de la seva tornada: «La Teresa va arribar a casa, va trucar a la Lola, va quedar amb la Vero, va regar el Bri. Ara bé: ¿es va reconciliar amb en Pau? La resposta no és senzilla. Narrem fets molt recents» (319-320): abandonem literalment els protagonistes brindant «en un moment d'esperança», «en aquesta foto fixa» (320) en què el viatge també s'acaba.

La tornada d'Adrià Pujol de fet són tornades, múltiples i recurrents, però per tant parcials i momentànies. Sempre va tornant a l'Empordà però sense quedar-s'hi, durant

caps de setmanes o vacances, esporàdicament, amb un peu aquí i l'altre allà i agafant l'autopista els diumenges cap al tard per tornar a Barcelona (113-114). Ja ho hem vist, ara té «segona residència al [seu] país de naixement, sempre amb la seva aquiescència, i amb l'anar fent. Hi [puja] els caps de setmana, Nadal i Setmana Santa, i durant l'estiu» (65). De fet, doncs, l'època de l'Empordà, la de ser-hi i tenir-lo plenament i en molts sentits, s'ha acabat, i els darrers capítols es fan ja lluny, des de Barcelona. Les tres darreres frases dels tres darrers capítols són simbòliques en aquest sentit. A l'avantpenúltim capítol («Autotest psicotècnic d'un adoelscent») s'acaba l'autoanàlisi així: «Una mofeta que ara, des de l'Eixample barceloní, recordo amb els ulls molls i la bufeta constreta» (176). Al penúltim, parla dels dies dels indignats de Barcelona i tanca:

Indignades i indignats,  
s'acaben els subterfugis.  
Ja no hi ha refugis  
on buidar-vos els pixats,  
del ventre. (Pujol, 2011: 178)

I a l'últim capítol, o al «Postfaci», escriu que «l'autor se sent alleugerit, renovat, acabat d'overnissar» (180) i que, de fet, comença a somniar en la continuació d'aquestes memòries literàries «que versarà sobre la seva estada a Ciutat» (180).<sup>57</sup>

Al llibre de Rojals, l'Èlia també acaba marxant del poble. Des del principi, quan la trama familiar i amorosa encara no s'havia destapat, ja intuïa que potser estava buscant en un «poble equivocat» (112) i penso que aquest fil de contingut podria haver estat ric de desenvolupar en tot el llibre, potser li hagués donat més consistència de fons. Però s'acaba prioritant la trama amorosa i familiar i per tant potser es desdibuixen, sense arribar pas a excloure's, alguns dels sentits inicials de la tornada de l'Èlia (els de mirada paisatgística i identitària queden, potser, una mica diluïts a part final del llibre). Quan la protagonista marxa és, sobretot, perquè ha descobert un secret familiar torbador. S'allunyarà, i potser per sempre, del pare, de cal Pedró i de la terra. L'últim capítol de la segona part (i l'última, abans del brevíssim «Etcètera» que fa d'epíleg) es titula «Milions de quilòmetres» i hi llegim:

Ja no fumo al Corral, ni hi fumaré mai més. Sóc a la finestra de l'aigüera, i l'aigüera és el cendrer, i tinc un Marlboro entre els dits que sostenen una tassa. La pell no sent el frec del cartonet de til·la, que penja d'un fil. Com el meu alè. (Rojals, 2011: 353)

---

<sup>57</sup> Una continuació que serà efectivament real: *Picadura de Barcelona* (Edicions Sidillà, 2014).

I encara:

A l'estiu no tornaré per pintar. Les rodetes de la bossa piquen, clenc, clenc, clenc, per totes les escales.

I he tancat la porta de cal Pedró, i he deixat la clau a la bústia, que és sempre oberta, i he engegat un motor. (Rojals, 2011: 357)

El secret compartit entre el pare i la tieta, ara descobert, ha fet separar l'Èlia del que li quedava de casa seva: dels familiars, del lloc, de la terra. Ara, només pot estimar el poble des de la distància, i se'l mira així a l'«Etcètera», amb aquesta frase que fa de final al llibre: «I trec el mòbil, que a l'avió només em serveix d'mp3, em poso els auriculars i apujo el volum. Quan torno a tindre el serrell al policarbonat, ja no es veu el sotabosc de fulles de roure» (363).

Al protagonista de *Marina* també li passa el mateix: després de la tornada, fugida, evasió, recuperació o tractament de xoc que fa al seu poble, marxa cap a casa, s'acaba el viatge. S'ho treu tot de dins i torna a Barcelona:

Vaig tancar-me al lavabo i vaig masturbar-me com un desesperat pensant en la Gabri que dormia a l'altre costat de paret. Em treia de dintre els últims dies, expulsava la Gabri del cos, la Carenar, l'Oriol i el meu poble. [...]

–Torno aquest vespre. (Sala, 2010: 138-139)

Se'n va, i continua, després de tornar. Les tornades de Francesc Serés a *La pell* també han estat un va i ve intermitent des de l'inici. Però al final del llibre, fins i tot el temps i la veu d'aquestes tornades s'acaba. La penúltima crònica des de la frontera –que, de fet, gairebé considero l'última, ja que el darrer text és molt més breu que tots els altres i té un caràcter que permet llegir-lo com a epíleg– acaba així:

Aparco el cotxe al magatzem. Al paller on viva en Majeed hi ha el paleta que l'ha llogat i que guarda les eines i estris. Ens saludem i parlem de coses sense importància, i jo també tanco la porta.

Quan ja sóc una mica lluny de la porta, torno a assegurar-me que estigui ben tancada. (Serés, 2014: 305)

Que estigui ben tancada. No s'acaba pas un escrit com *La pell de la frontera* tancant la porta perquè sí, innocentment. Es tanca un món, tot un paisatge. Tampoc em sembla innocent el darrer text-epíleg. Es titula «La fi del món tal com l'havíem conegut» i, juntament amb l'anterior, és un dels que té la data d'escriptura més recent.<sup>58</sup> A més, està

---

<sup>58</sup> Cada capítol porta, sota el títol, un any: la data de quan va ser escrit. Totes situades entre el 2003 i el 2013. Parlaré millor d'aquesta disposició textual al següent capítol, «Materials».

plantejat gairebé totalment per una panoràmica des de dalt del campanar de la Seu Vella de Lleida, és a dir, el narrador ja no camina pels llocs fent aparèixer el paisatge, sinó que ha sortit de dins del paisatge; si al principi ha dit que no havia sabut gestionar la distància que separa l'home del paisatge (57), ara s'ha acabat el viatge. I ara, quan troba algú allà, ja no hi ha més històries: «Em miren. Callen. Els dic adéu.» (308) I fi.

L'acabament de *L'horitzó primer* és un dels més angoixants del corpus. Al llarg del llibre hi apareixen tot de personatges històrics de les terres de la Sénia que ja exemplifiquen la impossibilitat del retorn ple:

Ramon Solé va tornar buscant una curació en el vent que ara rebat la persiana, però només va trobar un amor impossible. Cabrera, la Pastora, Joaquín Prades, no van tornar mai. Marià Lluch va enfonsar-se en l'horror que va intuir Rafael Ballester. Potser mai no es torna enlloc.» (Todó, 2013: 179-180)

Si els personatges que han construït el relat del paisatge de *L'horitzó* no tornen, tampoc acaba de tornar el narrador-protagonista. En aquest final del Jo i el Tu ni tan sols sabem què passa, és com si només desaparegués tot, una tornada tallada, un viatge desfet, perdut. Ara, l'Escrivent, pensant en el futur, en possibles feines i en llibres, s'adona que de fet més enllà dels boscos de pins de la Sénia hi ha Trieste, que de fet l'horitzó que sempre ha vist des de la finestra pertany al municipi veí, que el seu poble no se situa fàcilment als mapes i que de fet el seu lloc és una ficció o res. Em sembla que val la pena transcriure el final complet:

L'última llum del dia va amarant de calitges sedoses la vall del Sénia. De xiquet, et preguntaves què hi havia més enllà dels turons, més enllà dels boscos de pins, de la fageda. Ara, gairebé en veu alta, respons Trieste, i ràpidament decideixes que t'és igual que no siguis allà: l'estàtua de Colom del port de Barcelona tampoc assenyala cap a Amèrica. ¿De què vols treballar? De tot, de no res. Per escriure no et paguen, perquè ja no hi ha ningú que pagui per llegir, esperant que obtindrà el mateix pel preu d'observar una pantalla; hom se sent més còmode buscant col·laboradors poc exigents, amateurs que malgirben alguna cosa que els sembli literària durant les hores lliures esgarrades a la feina que els alimenta. Als lectors, si n'hi ha, sembla que no els importi. Però fa deu anys ja era així, cal admetre-ho, l'agreuament és només un lliscament cap a la mediocritat, cap als textos plens de faltes per estalviar-se un corrector, cap a la inconsistència de tot plegat. Ja ningú escolta, limitant-se a esperar el moment que parli ell. [...]

Tornes cap a l'ordinador, obres un altre cop el currículum que li vas enviar a Ricard, comproves de nou la data de l'última vegada que et va escriure. Revises el currículum. Vas posar que havies nascut a la Sénia, tot i que estrictament parlant vas nàixer a Tortosa, a l'hospital; et van dur cap aquí tan ràpidament que, a la pràctica, has nascut aquí, una mena

de canvi que tots els de la teva edat feu i que no té més importància. De fet, bona part de l'horitzó que veus per la finestra pertany al terme de Rossell. I a Facebook, el lloc que, si intentes dir que vius aquí és «La Cenia, Comunidad Valenciana», «La Sènia, Oran, Algèria», o «Sènia, Koulikoro, Mali». Allà mateix veus que Ricard acaba de penjar un article sobre els comptes a Suïssa del president de la Generalitat. Cliques «M'agrada» per indicar que hi ets; com si tinguessis por que no se'n recordi de tu. Oran, Koulikoro, Mali. Si avui dia el que no és a la xarxa no existeix, potser aquest poble no existeix, potser és una ficció. Apagues el cigarret. A Facebook, algú comenta alguna cosa, Ricard respon. Tornes a la safata d'entrada. Res. Rere l'ordinador, amanits, tens els tretze grossos volums de l'últim curset que vas fer. Actualitzes. Res. Actualitzes. Res. Tornes a obrir el mail del tipus de la revista, te'l mires amb atenció. Tornes a la safata d'entrada. Res. Actualitzes. Res. Actualitzes.

Res. (Todó, 2013: 180-181)

I amb aquesta paraula s'acaba el primer horitzó: amb res. Enmig de tanta angoixa i inconsistència, una lectura atenta també mostra unes petites pistes de continuïtat: un quadern de notes que ara es mira acabat i amb més amor que mai i el mail de l'individu que du una revista i que li «diu de col·laborar-hi» (179).<sup>59</sup> Mentrestant, però, el paisatge i el lloc de la narració es fonen.

Tots els viatges s'acaben. Ja ho sabem, des dels inicis dels temps, i vull comparar els finals dels personatges amb el final del gran viatge a casa de la història de la literatura, el de *L'Odissea*. En el relat d'Homer, Ulisses torna a Ítaca, després d'una guerra i anys, dècades, de navegar pel Mediterrani, superant innumerables i fantàstiques peripècies. No poder-hi arribar –és a dir, no poder tornar– és una maledicció que plana durant tot el relat, en l'arxiconegut episodi de les sirenes (Homer, 2001: 200-204), quan Calipso i Circe despleguen els seus encants (99 i 176) i en molts altres moments, com ara quan uns dels homes d'Ulisses han de ser arrossegats per força a la nau, perquè els han donat fruits de lotus per menjar i, engolint-los, han oblidat la seva pàtria (147-148), o quan uns companys d'Ulisses deslleials i desconfiats deslliguen el sac que el viatger s'emportava d'Èol i, enlloc de trobar-hi les riqueses que hi suposaven, hi troben els vents que els havien

---

<sup>59</sup> Recordo que *L'horitzó primer* té la seva primera versió en un conjunt de relats que es van publicar a *L'Avenç*, després que Josep M. Muñoz es posés en contacte amb Joan Todó, que havia marxat de Barcelona. L'autor, a més, el va acabar d'escriure en una residència d'escriptors a Croàcia, amb Trieste molt a prop: «Va passar que, en aquella època, l'Associació d'Escriptors de Croàcia va emprendre una iniciativa d'intercanvi: ells convidaven un escriptor català a passar un mes a Croàcia, en una residència, i després un escriptor croat passava un mes a Barcelona. I em van convidar a estar un mes a Croàcia, en una residència a Rijeka, treballant en un projecte. O sigui que em vaig endur els textos que estaven sortint a *L'Avenç* (ja estaven gairebé tots escrits) i durant aquell mes vaig intentar extreure'n una novel·la [...] va quedar alguna cosa d'Europa de l'Est, crec [...] També hi ha la proximitat de Trieste; allà vaig llegir i sentir dir moltes coses sobre Claudio Magris.» (LXIII-LXIV)



d'inflar les veles fins a casa, i els perden, descontrolats i inútils, fent la pàtria tan propera un altre cop llunyana (164).

Després de tot, però, l'heroi pot arribar a casa, a Ítaca. Li costa molt, i quan arriba encara haurà de ser Atenea qui li faci adonar d'on és (221, 225) i s'haurà d'enfrontar amb fines estratègies i força als pretendents de la seva esposa, per recuperar el seu lloc. Però tot se supera i efectivament hi torna i hi arriba. Ítaca sempre és la dolça pàtria, sempre arrelada de la mateixa manera i al mateix lloc. La primera nit que Ulisses i la fidel Penèlope poden passar junts després de tants anys, l'heroi ha d'assegurar-se que el llit que ell mateix havia construït segueix al mateix lloc, un llit fet sobre un tronc d'olivera i per tant arrelat a la terra mateixa. Parla Ulisses:

Dins el recinte creixia un oliu de fulla estirada  
alt i esponerós, cepat com una columna.  
Doncs a l'entorn hi vaig fer la cambra, fins a enllestir-la,  
tota amb cantals espessos i ben sostrada per sobre  
i vaig posar-hi uns batents reforçats, que cloïen ben justos.  
Fou llavors que vaig tondre l'oliu de la fulla estirada  
i, ja tallat, vaig polir d'arrel la soca amb el bronze,  
bé i amb un gran art, i vaig adreçar-la a llinyola,  
convertint-la en un petge, i vaig tot clavillar-ho a barrina.  
I, començant per aquest, vaig muntar-hi el llit i, en tenir-lo  
llest, vaig anar-lo incrustant de plata i d'or i de vori. (Homer, 2001: 369)

Tenir aquesta «marca secreta» al llit matrimonial serveix a marit i muller per tornar-se a reconèixer i per assegurar la fidelitat de l'esposa; però també, tal com diu Barbara Cassin, filòloga i filòsofa francesa, el llit del senyor d'Ítaca arrelat a terra assenyala l'arrelament o simbiosi entre casa i terra, entre les persones d'Ítaca i el territori que les sosté: la identitat, el poder, el ser, el sentit de tot, neix i se sosté necessàriament en el territori, creixent de les arrels d'una olivera. I tot hi continua estable, en el llit, després de molts anys de viatge.

Malgrat l'odissea, doncs, Ulisses torna a casa seva, arrelada sempre. L'heroi clàssic pot tornar a casa, els nostres protagonistes del segle XXI, emigrants, pàries, altres al llindar, no. Per ells, tornar a casa és arribar a un lloc nou, propi i proper però desconegut i estrany. El viatge a casa els porta tant al fons d'ells mateixos com a tot un altre món. La casa és nova, diferent. Fins i tot és un lloc que desapareix: rellegiu el final de Todó, el paisatge s'esfuma, es converteix en ficció, res, un mapa desfet, inexistent. Es pot intuir el

mateix en el «poble equivocacat» de l'Èlia. I li passa una cosa semblant a la Vall d'en Patrick, que es clou i esdevé misteriosa i irrevelable (165). El paisatge de tornada, la terra, serà només el tremolor del bastó. La casa, el lloc, s'han tocat però no hi són. Alhora. No es pot tornar, no; però malgrat tot tornen, fan el gest i tornen, però arriben a un paisatge nou. El lloc de sempre, un lloc nou, ara. Un lloc trencat i una força.

Tornar, doncs. No és arribar i no és recular, retrocedir, refer i pessigar una casa, una infància o un lloc passat amb els dits. És remirar. Tornar és remirar. Reveure, reviure. Mirar més, veure coses diferents, i continuar, amb tot. Tornar és girar, avançar, revisar i continuar, amb tot: estranys i oberts, amb duresa i bellesa, amor i desfeta. És un tremolor. Tornar és una inquietud.<sup>60</sup>

## 5.8. ÍTAQUES

Els protagonistes de les narracions han tornat al seu paisatge originari però han arribat a un lloc nou: ells no poden tornar, no al mateix lloc. Ara bé, això, que és un motiu de la literatura universal poc present en la narrativa catalana que ara s'encarna en els paisatges de la nova ruralitat, no és pas un motiu narratiu nou en la història literària universal. Els versos de Kavafis, poeta d'inicis del segle XX, ho recorden, i potser ja eren al fons de tot aquest capítol des de l'inici:

Ítaca t'ha donat el bell viatge.  
Sense ella, no l'hauries pas emprès.  
Res més no té que et pugui ja donar.  
  
I no t'ha estafat pas, si et sembla pobra.  
Savi com t'has tornat, amb tant de món,  
Ja hauràs comprès què volen dir les Ítaques. (Ferraté, 1987 : 69)

Aquí, no sé si ja hem comprès què volen dir les ítaques, i en tot cas continuarem buscant quina forma tenen en els paisatges de la inquietud. Per al poeta, Ítaca només pot trobar-se en l'arribada final de la mort, per tant no és enlloc i és un lloc on tendir, o el

---

<sup>60</sup> Per a les limitacions i impossibilitats del retorn, aconsello la lectura del capítol «Retorn» de Josep Maria Esquirol (2015). El filòsof hi escriu, per exemple: «Això no obstant, el retorn a casa té alguna cosa d'impossible. Primer, perquè la casa és un somni (mai ha estat així de perfecta) i, segon, perquè l'experiència nihilista no se supera. La seva ombra ja no ens abandonarà mai més» (41). Igualment, és interessant la lectura del capítol novè de *La invenció de l'espai* (2013), on Enric Bou analitza algunes experiències d'exili en la literatura. Es titula «"Mitja vida condormida". Viatge i exili», en honor als versos de *Corrandes de l'exili* de Pere Quart, i s'hi recullen frases tan colpidores com la que Max Aub va tenir davant la premsa en el seu retorn a l'Espanya franquista: «No he vuelto, he venido» (274).

viatge, o concretament la força i el fons del viatge i del viure de cadascú. A diferència del que passa en la poesia, en els textos dels narradors que estem analitzant sí que es concreta la tornada en un lloc –i situable en un mapa del present– que podria ser la seva Ítaca particular, però ells tampoc la troben, concretament. Ja ho he dit, el lloc és nou i ha desaparegut d’una manera, crec, encara més real i inquietant que en la poesia de principis del xx. En un altre moment convuls de canvi de segle, en l’entre-segles en què escriu Kavafis, la consciència del no-retorn és existent i amb molt de pes.<sup>61</sup>

Fins i tot, diu Barbara Cassin, pensadora francesa que ja he citat, ni el mateix Ulisses va poder tornar del tot, tampoc, a la seva dolça Ítaca. En un assaig sobre la nostàlgia i la recerca de la identitat titulat *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Cassin ressalta el fet que, un cop ha arribat a Ítaca i ha recuperat el seu lloc –muller, llit, tron, pare i fill–, l’heroi només pot descansar-hi unes nits, perquè després ha de continuar viatjant. Així ho volen els deus, aquest és el destí que li imposa Posidó, tal com Tirèsias li ha dit a l’Hades i ara ell explica a Penèlope:

Ara el teu cor no tindrà alegria, com no me n’alegro  
jo mateix; car va dir-me que anés per viles i viles  
de moridors, portant a les mans un rem manejable,  
fins que arribi als pobles que no coneixen el mar  
[...]

Doncs, el dia que es creui amb mi un vianant que em preguntí  
on vaig amb la ventadora damunt l’esplèndida espatlla,  
he de plantar llavors el rem a terra i, tot d’una  
que a Posidó Senyor hauré fet sacrificis perfectes  
[...]

he de tornar al casal i oferir hecatombes sagrades. (Homer, 2001: 371-372)

Ulisses, quan arriba a Ítaca, ha de tornar-ne a marxar, amb un rem a l’espatlla. No es pot quedar a casa, el viatger ha de continuar el viatge. Només tornarà –diu, però no ho sabem del cert perquè *L’Odissea* s’acaba i això ja no ho llegim– quan arribi a pobles tan allunyats de l’illa que no coneguïn ni la mar ni el rem. Només llavors podrà retornar a al seu casal i descansar-hi. Així, si bé el lloc i la pàtria continuen estables, cosa que no passa pas en les narracions del corpus, el viatger ha de continuar necessàriament viatjant. Ni el

---

<sup>61</sup> Aquí es podrien seguir encara fils importantíssims que parlen del final d’una civilització, a més coincidint amb els paisatges dels paradisos perduts de la infància. Em refereixo, per exemple, als que sorgeixen de les lectures de Walter Benjamin (*Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*) o Giorgio Agamben (*Infancia e historia*). Ara, malauradament, no puc prendre’ls.

primer viatge a casa de tots els temps té, doncs, una possibilitat de retorn perfectament completa o clara (Cassin, 2013: 48-58).<sup>62</sup>

Els personatges del corpus que presento segueixen una línia de tornada sense retorn satisfactori, més propera a la que assenyala l'Ítaca de Kavafis; Ulisses troba, encara que sigui temporalment, el seu lloc, en canvi ells no poden arribar-hi i tornen a un paisatge diferent, un llinar, un poble equivocat<sup>63</sup>. Un dels autors, Joan Todó, explicita aquestes relacions en la seva entrevista:

És el teu poble, on vas nàixer i créixer, però ja no ho és. [...] De fet, darrere del primer capítol (que es correspon prou exactament amb el primer relat de *L'Avenç*) hi ha la idea del retorn homèric, de l'odissea cap a Ítaca, amb tota la càrrega que hi ha posat Cavafis (de fet, per a Cavafis, cal fer el viatge ben llarg, cal trigar molt a arribar a Ítaca, perquè arribar a Ítaca és morir). Hi ha un joc amb això. (LIX)

I continua, el mateix Todó, en una altra entrevista, aquest cop a *Núvol*:

jo no crec que avui dia una personalitat pugui correspondre al disseny tancat, coherent, que implicava la lectura clàssica del mite odisseic [...] No crec que avui dia siguem així: som tots plurals, creuats per l'alteritat, per una suma de vivències que no formen un relat coherent, i això mateix significa que, com en aquella pel·lícula de Nicholas Ray, ja no podem tornar a casa. (Basagaña, 2013)

El *topos* del no-retorn –o el *lloc* del no-retorn, mai millor dit– ha estat present potser en tota la tradició occidental i almenys, segur, en la contemporaneïtat dels segles XIX i XX. Hi ha encara un text de Claudio Magris en què l'escriptor de Trieste compara el retorn d'un personatge de Novalis amb els retorns, posteriors, de Kafka i Musil. Amb el primer autor, el personatge torna i «todo torna, todo cuadra: en las inmensas particularidades de lo múltiple el espíritu se reencuentra siempre a si mismo» (Magris, 1998: 72). Però amb els segons i per sempre, diu Magris, ja no es pot tornar a cap lloc ni idea unitària i estable:

La odisea de este hombre nuevo [...] cuyos héroes actúan en una odisea rectilínea sin fin y sin retorno, en una continua pregunta y experimentación del mundo, que continuamente los convierte en otros y diversos de sí mismos. [...] [Este hombre] se mueve siempre hacia nuevas constelaciones e interpretaciones del ser, se lanza y se proyecta hacia delante mutando su fisonomía y su naturaleza, sin dejar hijos ni herederos a sus espaldas. (Magris, 1998: 73-74)

---

<sup>62</sup> Cassin continuarà preguntant-se què és la nostàlgia, què és aquest sentiment que ens fa buscar incansablement la casa i on trobem, finalment, la identitat. S'ho pregunta en cada una de les parts o textos del seu assaig, analitzant el relat d'Ulisses i també la figura d'Eneas i el pensament de Hannah Arendt.

<sup>63</sup> Aquesta expressió és deutora del text de Marta Rojals (112). S'escola en altres punts del text, hi apareix: quan això passa sempre és en referència a les paraules de l'autora.

Ara, en les primeres dècades del segle XXI, es reprèn la mateixa idea, però donant-li una càrrega suplementària i diversa de sentits i formes perquè s'arrela a l'estricta contemporaneïtat i fa parlar a un dels seus paisatges, el no-urbà. Així, la mateixa línia s'estira i pren sentits fiblants, inquietants, en molts sentits que encara anirem veient. Perquè ara els llits no arrelen enlloc, es munten per peces iguals a tot el món. Perquè ara els paisatges canvien a un ritme accelerat, més ràpid que el de les vides que acullen, o que permeten; els paisatges es compren i es venen; les cases es lloguen; les identitats es globalitzen; la terra es domina, s'esclavitza; les persones tenen molts llocs o no en tenen cap. Tornar i remirar, per tant, esdevé una decisió plena i un gest valent, amb tot el que això comporta.

## 6. MATERIALS

Vist el subjecte de la narració i vist el seu gest de tornada, cal començar a omplir-los, ara. Ho faré aquí, en aquest capítol, des d'una perspectiva més pròpia de l'anàlisi literària fixant-me en la tipologia dels materials, en la seva disposició i en el seu plantejament; i ho continuaré fent en la tercera i darrera part de la recerca, concretant-los més específicament en aspectes del paisatge. Així, aquest capítol és de fet un tancament de l'anàlisi dels elements narratius d'aquesta segona part i una obertura cap a la descripció i interpretació dels continguts del paisatge de la tercera; precisaré i ordenaré el que he anat comentant fins aquí i iniciaré comentaris que s'hauran de completar a la tercera part. El capítol es troba a cavall de les dues parts, doncs, i potser ja és un entre.

### 6.1. FRAGMENTACIONS I MESCLA

L'únic text possible en aquesta tornada a un lloc desfet, nou i llindar és un text fragmentari on els trossos de tot es barregen, es mesclen i es freguen. Paisatge i text tenen la mateixa forma. Aquest tipus de text fragmentat és el que, en diversos graus i resultats, s'escrui en totes les obres del corpus. Abans de fer una anàlisi més sistemàtica, vull remarcar alguns passatges (dos d'especialment significatius entre tot el corpus) que em sembla que no poden passar desapercebuts, com ara el del narrador de *Todó*, ja vist, quan se sap profundament múltiple i canviant:

Potser és una simplificació comptar que n'ets un quan en realitat pots ser dues, tres, mil persones. [...] Va haver-hi un temps que eres un altre, hi haurà un dia que seràs un tercer, seràs tu mateix, ja no seràs jo, jo ja només seré ell, allò, quelcom indefinit, com si la mort ens travessés, més quotidiana que no et penses. [...] Cap de les cèl·lules del teu cos no dura més de deu anys, però somnieu que sou una sola entitat, una persona. (*Todó*, 2013: 175)

O el del narrador de *Serés* quan, dins la casa familiar que guarda totes les ombres i vides del seu arbre genealògic, se li trenca el marbre que era el taulell de la botiga antiga, potser el mateix marbre que surt al títol de la immensa trilogia amb què *Serés* es va donar a conèixer (*De fems i de marbres*, 2003):

El que més sobta d'una casa buida és el ressò, sobretot si se't trenca una peça de marbre. El veig caure. Cau pla des de la paret i quasi el puc veure a càmera lenta. Em puc imaginar la trencadissa, l'escombria per recollir-ho tot, el sac ple de bocins. Tinc temps de pensar que hauré de posar un sac dins l'altre perquè els cantells l'esguerraran... I aleshores l'estrèpit

marca la fi dels fotogrames que van passant, que van a parar a tots els racons de la planta baixa. Era una part del taulell i ara en tinc moltes. (Serés, 2014: 268)

Un marbre ple de mans i temps que ara es fa trossos, i cau amb soroll sec i també a poc a poc, amb una certa bellesa i tot. Els fotogrames de totes les històries de la casa, estan trencats i escampats per terra. Tal com passa en aquests passatges, simbòlics i d'una gran força lírica, la fragmentació i l'eclecticisme que pot acompanyar-la afecten (gairebé) la totalitat de les narracions, tant en l'estructura i materials, com en la veu narrativa i, en definitiva, en el text i el paisatge. Hi ha formes diverses de fer-ho, per això, anirà apareixent en aquest apartat una llista que prova d'ordenar, precisar i proposar una caracterització per a cada obra.<sup>64</sup> Mostro les tornades fetes trossos; l'estructura trencada i la llum també.

*Dies de frontera* és un dels textos més fragmentaris (si no *el* més fragmentari) del corpus, i hi apareix també molt clarament una hibridació dels materials narratius, que no només són ficticials. Després d'una escena germinal i solta –la del petó a la frontera entre la Teresa i en Cosme, la seva aventura–, el llibre de Pagès Jordà s'obre amb aquesta frase:

En els pròxims capítols mirarem d'esbrinar com és que aquesta parella s'està besant en els primers paràgrafs. No tenim pressa. Per fer-nos càrrec de les circumstàncies ens hem de remuntar a l'any 1977. (Pagès, 2014: 9)

A partir de llavors, la novel·la es fa a partir de talls en la linealitat cronològica, retrocessos, salts, girs i canvis de ritme. I no només es talla el temps, sinó també, com deia, el discurs de ficció: hi ha capítols narratius i descriptius però també hi ha digressions teòriques integrades en la narració (com «Fonemes en comú» o «Tipus de silencis»); llistes que caracteritzen els personatges (com «Les omissions d'en Pau»); textos que són explicacions de paraules, tècniques narratives o metàfores lingüístiques (com «Tampis» o «Auf der Schwelle»); captures de pantalla d'un xat de WhatsApp («Els WhatsApps de la Lola (1)»), o parts d'un perfil de Facebook («L'amiga molt amiga (Facebook)»); fragments de la tesi d'en Pau (com «Brevíssima història dels Límits (de la tesi d'en Pau)») i apunts històrics (com «Dos fugitius»); i tot, a més de nombrosíssimes citacions de música, cinema i altres mitjans audiovisuals a l'encapçalament de cada una de les parts o

---

<sup>64</sup> Recordo, però, que l'objectiu d'aquesta recerca no és pas el de caracteritzar i interpretar cap text en concret, sinó un fet literari i cultural en general. Per tant, aquesta llista, que crec necessària, no podrà fer-se gaire extensa però complirà la seva funció: mostrar els funcionaments literaris comuns i molts aspectes compartits, així com les diferències, de manera ordenada i el més explícita possible.

enmig dels fets. Des del petó a la frontera del 2013, els lectors van a l'època en què es van conèixer els pares de la Teresa el 1977 i a tot arreu on vulgui la veu narrativa, divina i bromista, que fa explotar el text i el fa córrer fluid i lliure, a trossos, davant dels nostres ulls. Cada fragment divers, fa un capítol. Al final, en l'edició que utilitzo, l'obra consta de 320 pàgines repartides en un total de 119 capítols, ordenats en set parts, cosa que vol dir que pocs textos ocupen més de tres pàgines i que la majoria en tenen només una. Ens trobem amb una novel·la de ficció que toca la realitat i que utilitza tots els materials textuais que aquesta li proporciona per crear el seu relat.

Un text com aquest, que explica una història d'amor a la frontera catalanofrancesa del 2013, ha d'estar necessàriament format per petites parts diverses, perquè aquesta és, penso, la manera d'acostar-se més a la creació de la seva contemporaneïtat, del seu temps, de la seva vida i sobretot del seu paisatge, no-urbà i més fragmentat i híbrid que mai a la frontera dels Pirineus. Aquesta manera de fer literatura, però, és visible ja en tota l'obra de Vicenç Pagès. El crític Manel Ollé (2014a) recorda que els trets formals descrits a *Dies de frontera*, propis de la novel·la postmoderna,<sup>65</sup> ja havien estat intensament explorats per l'autor en novel·les com *El món d'Horaci* (1995, reescrita i reeditada el 2017), *La felicitat no és completa* (2003) o *Els jugadors de whist* (2009), així com també, utilitzats per altres autors –Ollé cita, per exemple l'ús de «la digressió assagística de Nicholson Baker» o «l'ús de la llista de Perec» (Ollé, 2014a: 57). Així mateix, Màrius Serra ha explicat que, seguint aquesta trajectòria, *Dies de frontera* sembla la versió més extrema i depurada d'aquesta cerca narrativa (Nopca, 2014) i, pel cas que ens ocupa, paisatgístic, la més rica.

Tal com diu l'autor en una entrevista amb Xavier Aliaga, el que hi ha en aquesta narració i sobretot en aquesta forma fragmentària i híbrida és, sens dubte, la certesa de la manca de certeses i per tant de la inversemblança i infertilitat d'un relat que les promogui: «És una mica el mite que nosaltres podem saber què passa en el món. I és clar, jo ara tinc els meus dubtes», diu Pagès Jordà. Més endavant, conclou: «Ja som al segle XXI i jo no puc fer veure que sóc Tolstoi. I el lector tampoc és el del segle XIX» (Aliaga, 2014). Aquest plantejament es troba, sens dubte, en l'obra de Pagès Jordà, i en gran mesura, també en la de la resta dels narradors.

---

<sup>65</sup> En l'apartat següent mostraré de quina manera entenc i utilitzo aquest terme. Crec que és més efectiu veure com treballa cada obra en concret abans de plantejar el marc teòric i genèric en el qual es poden inscriure.



Un altre dels textos més fragmentaris i híbrids és el d'Adrià Pujol. A *Escafarlata* llegim una veu autoficcional que escriu les seves memòries entre poesies, apunts antropològics i jocs i tensions lingüístiques. Així, el llibre de memòries íntimes i impressions crítiques de l'Empordà que en resulta té 181 pàgines i està dividit en 100 textos o fragments –98 capítols, el prefaci i el postfaci– que van des dels més purament narratius («El complot dels amics» o «Màfia de claveguera», per exemple) a d'altres que semblarien apunts assagístics (com «Bibelotatge paisatgístic») i d'altres de crítica antropològica i irònica (com «Madò cullereta», «Vengui-s'ho, senyor» o «Indiferència fins que crema»), algunes descripcions subjectivades («Els límits» o «Cadaqués»), molts que tenen forma de poesia («Cal·ligrama potiner amb silueta del meu poble», «Autopista capaltard», «Goja de les Gavarres amb becaina gruixuda», etcètera) i moltíssims on el joc lingüístic i irònic té una presència central, més forta i estructural que en tota la resta de textos («Primavera sense possibilitats primaverals», «La immigració dels monosíl·labs» o «Oficis empordanesos»).

Amb Pujol, igual que ha passat, en certa mesura, amb l'obra de Pagès Jordà i com passarà, sens dubte, amb Francesc Serés i molts dels altres autors, vull parlar de la hibridació de materials i del conseqüent joc entre ficció i no-ficció. En diversos graus (gairebé) totes les obres del corpus, no són només obres fragmentàries, sinó diverses, híbrides, eclèctiques a cavall entre les lleixes de ficció i les d'assaig o documental. S'ha anat veient: els textos toquen tant la creació com l'autobiografia i he hagut de definir aquests gèneres més com una gradació que com una diferència; la majoria de narracions del corpus han de ser llegides alhora com a novel·les i com a memòries o dietaris, o com a textos que inclouen l'assaig, la reflexió i la teoria, el document i el reportatge. Isidre Ferré ho diu així, a propòsit d'*Escafarlata*:

No es tracta, però, d'un llibre de memòries a l'ús, perquè l'autor sap que els llibres de memòries lineals són una farsa. La memòria no és com una cinta de gravació –resulta una metàfora anacrònica ja...–, sinó un bagul –un mundu, en deien a casa– on es desen més o menys desordenats els records. Un dietari de memòries és per definició un gènere literari diferent del relat històric: un dietari comporta un cert grau de violència necessària [...] és, doncs, un dietari sorneguer, una mena de joc de l'autor amb si mateix, barreja de quadern d'observacions d'un antropòleg curiós i llibreta de poeta perplex. (Ferré, 2012)

De ficció a no-ficció, doncs, els llibres proven de representar l'experiència de la vida, entre una subjectivitat i un món, i la hibridació és total en la major part del corpus, si no en la totalitat. No hi ha més categorització que la del retall i la barreja, i la de l'efecte

de naturalitat, de vida conscient i sincera, d'experiència real i memòria viscuda. El text, com el paisatge, és fictici i factual i es fa d'objectes i mirades, de veritat i formes. La tria és la d'un art literari ampli, com el que el crític Claudio Guillén, citat per Xavier Pla, va definir com a «cauces de la literatura, en apariència no imaginària para penetrar y poseer la complejidad –inmensa, inacabable, alucinante– de la experiencia vivida» (Pla, 1997: 21).

*La pell de la frontera* també és una narració fragmentària i híbrida. La narració de Francesc Serés està composta per catorze històries que es mouen entre el reportatge periodístic i la veu autobiogràfica, entre la narració ficcionalitzada i el document testimonial, entre la crònica i una clara voluntat literària. A més, s'hi inclouen imatges, fotografies en blanc i negre fetes pel propi autor durant les exploracions i converses pel territori, que s'integren en les pàgines i, fins i tot, al centre del volum, hi trobem un relat, «Petit manual d'interiorisme i d'arquitectura efímera» que de fet està compost, completament a partir d'aquestes imatges: són crues, quotidianes i properes i encara més crues, i fan com de resposta a la «faramalla teòrica» (Serés, 2014: 74) que sovint se'ns posa a tots a sobre. A més, encara, cada un dels relats té una data –entre parèntesi i just després del títol– que assenyala l'any en què es va escriure (o començar a escriure) cada text. Les dates van des del 2003 al 2013, deu anys fins arribar just a l'any abans de la publicació del llibre. Per tant, el projecte ha estat compost durant tot aquest lapsus temporal, fent del tall i el fragment i el retorn la seva pròpia natura.

La fragmentació i la hibridació vistes fins ara, però, produeixen en aquests textos (que són els tres de més trencadís) un relat unitari. Ens equivocariem si penséssim que la coherència i la unitat desapareixen en una obra feta de trossos, en un conjunt de fragments. La hibridació i la fragmentació són noves formes per a un tot, un relat o un paisatge que només així és versemblant per a la contemporaneïtat. Ho han vist així molts crítics. Manel Ollé, en relació a *La Pell*, escriu: «Serés aconsegueix integrar en un sol gest el retrat i el relat, el testimoni i la ficció, l'interès substantiu del reportatge i la cristal·lització formal del conte» creant «una subtil i productiva tensió formal entre les parts i el tot» (2014b: 60), com ja havia fet en altres obres, per exemple a *Una llengua de plom* (2002). Isidre Ferré (2012), escriu que «L'heterodòxia formal té alguna cosa de sinceritat», en la narració d'Adrià Pujol, i Marrugat, per a l'obra de Vicenç Pagès, explica:

Pagès va buscar el que podria qualificar-se de classicisme postmodern: l'adaptació d'una idea clàssica del gènere [de la novel·la] –basada en la versemblança, el realisme, la lògica, el

desenvolupament lineal del temps, la causalitat, la construcció psicològica de caràcters, etc.– a la postmodernitat –un temps de totalitats i coherències impossibles, psicologies fragmentades, confusió de realitat i ficció, etc. Per fer-ho, les seves novel·les esdevenen petits relats en què petits fragments narrats per diferents veus i tècniques narratives configuren un tot unitari. (Marrugat, 2014: 116)

Si es pot parlar efectivament de classicisme postmodern<sup>66</sup> en Pagès Jordà, si tot això es pot dir per a les tres novel·les més fragmentades de totes les del corpus, també es pot dir, és clar, per a les altres narracions, que són entretallades i híbrides també, però en menors i diversos graus. Com vivim, ara, en aquest món? Com ens hi relacionem? Com el mostrem, com el pensem i recreem? El tros, la mescla, la variació, el contrast i la barreja de múltiples i canviants parts i veus sembla la forma més adequada i fèrtil per a un món, uns individus i uns contactes entre tots ells igualment fragmentaris, híbrids i mòbils. I, a més, és molt més adequada per a la recreació formal i textual de paisatges com els no-urbans, híbrids, fragmentaris i inestables per definició.

Trobo excel·lent, en aquest sentit, l'expressió d'Esteve Plantada que tornaré a citar de seguida: en aquests textos hi regna la «precisa dispersió» (2014: 7). La unitat es fa a través d'una precisió d'encaixos, del contacte i superposició de les parts, dels lligams i retorns; la coherència i el relat es creen a través de la tensió i el tacte de totes les capes dels *jo* narratiu obert a altres veus; la història té sentit perquè s'hi convoquen tots els materials a l'abast i moltíssimes mirades. I tot es frega, s'acaronen i s'esgarrapa i fa relat. Som en el lloc i el temps, el paisatge, dels retalls diversos que es toquen i exploten en sentits i contrasentits, i els textos ho saben i s'acosten a aquesta forma de fer per narrar, pensar i donar forma o crear una percepció del món i de l'individu molt diferent a la moderna i clàssica: descarnada, ferida, crítica, agudament sensible, trencada, dolorosa, però també oberta, desplegada, arrapada a la terra, i ho mostraré, encara humana, més humana.

Continuo amb el repàs de la fragmentació i mescla de cada obra, amb la llista. *Ball de bastons* és un text escrit en una sola tirada, és a dir, sense capítols ni parts, i amb tots els fragments, molt presents, incrustats en la mateixa línia narrativa. La novel·la d'Edgar Illas podria dir-se també dietari íntim, o carta sense sobre, o ficció d'assaig i confessió, provant d'explicar aquesta novel·la de ficció i reflexió sobre desig, traïció i teoria del paisatge. S'hi combinen dues tipografies –que s'han anat veient en els passatges citats–

---

<sup>66</sup> Al llibre de Marrugat (2014) hi ha tot un capítol dedicat a l'escriptor que es titula, precisament «Vicenç Pagès Jordà o el classicisme postmodern» (116-127).

en rodona tenim els fragments pròpiament argumentals, i en cursiva l'acció s'atura i la veu d'en Patrick, en una dimensió diversa, més íntima i també més universal, per profunda, escriu notes diverses sobre el lloc, la globalització, la identitat, la llengua i literatura o les pulsions vitals i tel·lúriques. El text juga amb la ficció i l'assaig o la teoria amb un equilibri valuós i precís, traient un discurs travat i ple des d'aquesta fragmentació i mescla. Ho explica clarament l'autor mateix:

m'agradava la hibridació de l'escriptura narrativa i l'assagística. [...] sento que el model d'obra que ha dominat el segle XX des de les avantguardes i que procurava no incloure reflexió ni didacticisme, ja no és satisfactori i que ara tot tipus d'hibridacions són benvingudes. M'agrada pensar que aquests fragments continuen models alternatius com el brechtia, en què l'acció es combina amb conscienciació, reflexió i intervenció. [...] Sí, la paraula «teoria» ho descriu perfectament, perquè és pura hibridació: no és estrictament ni filosofia, ni ficció, ni autobiografia, ni història, i alhora mescla tots aquests discursos (V)

Pel que fa a *L'horitzó primer*, de Joan Todó, la fragmentació fonamental és la de la veu narrativa: «Jo sóc l'Escrivent. Tu, el protagonista» (9), comença. I a partir de llavors, com he dit, cada una d'aquestes veus desenvolupa una relació diversa amb el paisatge: una des de la invisibilitat hi aporta la reflexió, la sensació i sentiment i el gir irònic; l'altra, tota l'estona en recepció de la seva veu invisible, actua, escolta, decideix o es perd. En aquest sentit, la major impressió de pèrdua es troba al final, penso, com he dit, en cerques i actualitzacions literals, informàtiques, i metafòriques que només arriben a un «Res» (181). Aquest truncament es podria considerar també una altra forma de la fragmentació, encara que ja molt més utilitzada tradicionalment que les altres, internes i híbrides.

Els capítols de *L'horitzó* tenen prou semblança entre si tant pel que fa a l'extensió com a la tipologia textual –recordem que els textos estaven inicialment construïts a base dels relats apareguts en successius números de *L'Avenç*, durant el 2012, a la secció «Relats» i sota el nom de *Lo melic del món*– però internament tampoc són purs i s'hi llegeix una veu que, si bé no es pot anomenar autoficcional, sí que forma part de la narrativa de l'experiència, ja comentada, i s'expressa amb materials entre la ficció i la no-ficció. És una novel·la en forma de monòleg interior, un dietari íntim i d'exploració, una crònica interior i local on es barreja present i passat, realitat i miratges, lirisme, document i història. Molts crítics han escrit en la mateixa línia i, per exemple, Esteve Plantada, a la revista *Caràcters*, n'ha dit assaig, crònica, llibre de viatges, nota biogràfica, compendi d'història local, «reportatge sorneguer» i «llibre paisatgístic» de «precisa dispersió» (2014: 7).

Les dues novel·les que queden per repassar, *Marina* i *Primavera, estiu, etcètera* són les menys fragmentàries i menys híbrides. Tot i que no deixen de fer propostes contemporànies, la seva proximitat al terme clàssic de novel·la és més ajustada: tenen unitat en la veu narrativa, però totes dues la proposen personal i especial en els termes que explicaré tot seguit, i tenen un desenvolupament causal i de fets força ajustat a l'ordre cronològic, però també es recorre a *flashbacks* i *flashforwards*, a buits temporals i a girs.

*Marina* és una novel·la en el sentit clàssic del terme si ens fixem en la unitat textual (d'argument, veu i materials) i en el desenvolupament o ordre dels fets. La narració de Sala comença amb un personatge que arriba a un apartament de la Costa Brava, ens explica que ha estat (o està) immers en uns llargs mesos de depressió profunda (per tant, ja planteja un primer *flashback*) i veiem que és aquí fugint-ne o encarant-la. Posats en antecedents, reprèn l'escena de l'arribada a l'apartament i continua el seu viatge al seu poble natal en dues grans parts: la primera, «Imma Carenar» és la relacionada amb el passat i és una mena de baixada als inferns en què el personatge explora el final de la seva depressió, en els seus orígens paisatgístics, en la violència dels barrancs i en la carn i el desig; a la segona, «Molins del cel», tot en l'argument explota i, sense allunyar-se de les tensions irracionals, és potser la part del futur, la llibertat o alliberació en el paisatge i la continuació, la llum i la vida. L'ordre dels fets hi predomina i els girs temporals hi són, però controlats.

Ara bé, també hi ha algunes opcions narratives, potser petites o fines en una primera lectura però remarcables, que fan que la novel·la quedi emmarcada en la contemporaneïtat i la postmodernitat. La tria de la veu narrativa, autoficcional, és molt poc pròpia dels preceptes del XIX –i molt definitòria de la literatura postmoderna– i és precisament la que s'utilitza en aquesta novel·la que, així, posa en joc mecanismes de fricció entre la ficció i la no-ficció. A més, es juga amb alguns buits narratius que voldria mencionar ja que es col·loquen, penso, en moments molt precisos i pensats.

Quan ja ha passat tota la trama de persecució i tensió violenta, en Toni es troba a soles amb la jove Gabri en una situació eròtica i sensual en què plana, a més, el record d'una altra escena, anterior, també de proximitat física i irresolta. Ara, amb la Gabri mig adormint-se al llit, en Toni es tanca al lavabo, excitat de tot, i explica:

Vaig tancar-me al lavabo i vaig masturbar-me com un desesperat pensant en la Gabri que dormia a l'altre costat de paret. Em treia de dintre els últims dies, expulsava la Gabri del cos, la Carenar, l'Oriol i el meu poble.

Tan desficiat estava que primer no vaig sentir els copets a la porta. Després sí. Aquesta vegada no m'hi vaig negar.» (Sala, 2010: 138)

La frase va seguida d'un espai en blanc el sentit del qual el lector haurà d'interpretar o recrear, perquè el text hi desapareix. Igualment, les paraules finals, el tancament de la novel·la, diuen només «Ja no calia» (141). Una final més que acabat i tancat, mostrat i tancat, buit. Just abans, en Toni ha dit que torna a Barcelona i, ja al cotxe, s'atura a l'hípica on havia fet un conegut per demanar-li que vigili i protegeixi la fràgil i fins llavors idealitzada Imma Carenar. Però en Toni també intueix que ara ja no caldrà, i sabem que efectivament té raó, que no caldrà: l'Oriol, l'exmarit i assetjador, ja ha tingut tota la seva dosi de risc, ara? Ha marxat? Ha mort? El narrador només diu «Ja no calia». I ja està. Penso que aquests buits, talls en el desenvolupament, juntament amb la tipologia de la veu narrativa, destaroten en certa mesura la idea perfecta d'estabilitat, unitat i tancament que seria més pertinent a la visió clàssica del gènere novel·lístic. Diria que s'hi troba un equilibri tens i precís entre la tradició i la contemporaneïtat, doncs.<sup>67</sup>

*Primavera, estiu, etcètera* actua també des de la idea clàssica de novel·la de ficció, però amb mostres clares d'una sensibilitat i expressió contemporània. Sense entrar en l'autoficció, una lectura mínimament informada pot veure que el text de Rojals juga amb la narrativa de ficció i la narrativa de l'experiència, com he explicat. Estructuralment, hi ha un plantejament ben sòlid: dues parts, la «Tardor» i l'«Hivern», que narren el retorn de l'Èlia al poble (o retorns, ja que tal com planteja l'autora de fet s'hi poden veure dues estades diferents i separades), i una tercera part titulada «Etcètera», molt més breu, que llegeixo gairebé com a epíleg: l'Èlia ha acabat el seu viatge i se'n va del poble, sembla que per sempre. Els capítols de cada part són retalls de l'experiència de l'Èlia al poble i tots són els materials comuns dins el marc clàssic de la novel·la: narració, descripció i diàleg, però no pas materials no-ficcional. Així, la reflexió o teorització que hi pugui haver, i que hi ha en algun capítol com ara «Emigrant», queda integrada dins l'argument de ficció.

Penso però que la desestabilització del terme de novel·la establert per la tradició, i per tant l'acostament a la fragmentació i mescla, hi és present però no trencadora i que es produeix en l'ús del diàleg i els va-i-ve temporals. Pel que fa al diàleg, no és només que

---

<sup>67</sup> En relació a Toni Sala i precisament en *Marina*, Vicenç Pagès Jordà exposa, a la seva entrevista, el mèrit d'aquest equilibri: «Ell s'ho pren seriosament, ha llegit la tira, ha fet els deures. I ell no és trencador, però tampoc és repetidor, sinó que fa una cosa més difícil que és intentar anar una mica més enllà.» (XIV)

s'hi inclogui aquesta mostra d'oralitat, és que la narració està composta en una gran part a base de diàlegs i hi ha capítols que ho són gairebé per complet (com «Emigrant» o «Etic So-ola»). Així, malgrat l'Èlia i la seva veu narrativa, el relat i el paisatge s'obren es formen també amb sonora polifonia oral. Pel que fa al temps, Rojals té un gran domini en trencar i enllaçar el seu ordre, amb moviments gairebé instantanis i imperceptibles, tal com mostra per exemple el capítol «Milions de quilòmetres», estructurat a partir de moviments com aquest:

El rellotge boig fa un altre tomb i de l'estació de tren torna endavant i arriba a la una del migdia del quatre de gener d'aquest any, en un sofà d'un menjador on el silenci és absolut. I encara fa un gir d'una hora cap enrere i és Lisboa, en una taula assolellada d'ordinador.  
(Rojals, 2011: 357)

També deixa alguns buits no narrats i precisos entre els capítols finals de la novel·la, com per exemple, quan acaba de veure el seu pare, de matinada, a la finestra de l'habitació de la tieta: «Perquè el maluc ni tan sols és el de ma tieta. És de mon pare. Estat de xoc.», i després d'un blanc, «Corro cap a casa, enfilo les escales com una ventada» i després «L'estómac se'm contrau en dos espasmes i regurgito bilis al cobrellit» i després un capítol de «Evasió pura» (350-352). Es desfà la linealitat cronològica i es desdibuixa la preponderància de la veu narrativa única, fent en definitiva una narració contemporània que es mou àgil i viva a les mans de qui llegeix. Tots els textos s'amaren, com aquest, d'una sensació de lectura viscuda.

## **6.2. POSTMODERNITAT I NOVEL·LA**

Els trets narratius descrits fins aquí en relació al narrador, l'estructura i la tipologia dels materials textuais i totes les seves fragmentacions i hibridacions, són aspectes propis de la postmodernitat, l'àmplia estètica que es destil·la dels nostres dies, de l'època històrica i el marc cultural que coneixem com a postmodernisme. Així doncs, utilitzo la primera paraula, femenina, per definir una estètica que de fet és un camp de joc de formes i recursos vast, immens i amplíssim, i utilitzo la segona paraula, masculina, per fer referència al marc temporal i historicosocial.

Seguint teòrics del tan anomenat postmodernisme com el crític marxista Frederic Jameson (1934) o el sociòleg Zygmunt Bauman (1925-2017), es pot definir el terme com a tall en la tradició social i cultural marcat per la fi dels grans relats de la modernitat (Jameson, 1991: 9-10) –el racionalisme i la veritat única, la lògica de la seguretat i poder

estable dels estats nació, el patriarcat i el supremacisme occidental i blanc, entre altres— i sobretot i paral·lelament, pel desenvolupament d'una fase del capitalisme, la més avançada, pura i (potser) la més extrema. Jameson escriu: «[el postmodernismo] se trata, en todos los niveles, de una fase del capitalismo *más pura* que cualquiera de los momentos precedentes» (1991: 14). Per tant, l'entenc com una evolució dràstica o revelació d'uns relats i formes socials i culturals, els de la modernitat, que arriben a la fi, es trenquen i mostren buits, falles i enganys.

Igualment, és perfectament conegut, per a definir la realitat social del postmodernisme, el terme de modernitat o societat líquida, del pensador polonès Zygmunt Bauman: al·ludeix a un sistema o estructura social que es mostra radicalment canviant, intrínsecament variable, i no dominable per l'escala i el temps individual. Concretament, Bauman defineix la modernitat líquida a través de cinc línies diverses (2007: 9-12). En primer lloc, l'explica en les formes socials —estructures, institucions, patrons de comportament i relació—, que no conserven la seva definició durant un període llarg de temps i per tant impossibiliten les estratègies de relació i els projectes que s'hi puguin establir. En segon lloc, assenyala la separació entre el poder i la política, un espai en què les forces del mercat troben un terreny de joc immillorable per al seu desenvolupament, amb grans càrregues d'influència social i política que no tenen perquè tenir com a objectiu la millora del benestar de la població. En tercer lloc, com a conseqüència, l'Estat-nació perd el seu poder d'atracció, i els lligams tradicionals, tant els socials com els individuals, perden força (en positiu i en negatiu, és clar). En quart lloc, Bauman parla de l'individu que, dins aquesta liquiditat, té extremadament difícil el seu desenvolupament, maduració o progrés de les trajectòries vitals, sotmeses no només a la flexibilitat, sinó també a l'acceleració, la promptitud, la total disponibilitat i, diria jo, un imperi de l'*actualisme*. En cinquè lloc, i finalment, ens situem en un temps on la responsabilitat de respondre o sotmetre's a un sistema volàtil i d'abast molt general o global, recau gairebé sempre en l'individu, que alhora i paradoxalment no disposa de (gaires) estratègies per transcendir efectivament el seu espai d'acció sense ser submergit pel líquid. Tot això, lluny de la solidesa de la realitat moderna, i també lluny de la solidesa i l'estabilitat dels seus discursos i certeses, crea la consciència d'un món i d'un relat líquid, petit, fet de veritats, històries i imatges (només) fragmentàries, absolutament desfetes i mòbils que s'escolen si s'intenten aguantar quietes en unes mans o en qualsevol marc.



El geògraf Joan Nogué, fent menció especial als efectes territorials (i doncs paisatgístics) caracteritza encara aquesta etapa de la següent manera:

Assistim llavors a una reestructuració excepcional del sistema capitalista a escala mundial i entrem en una nova etapa, denominada postfordista [que es podria assimilar al capitalisme avançat de Jameson], caracteritzada per l'acumulació flexible, el canvi tecnològic, l'automatització, la recerca de nous productes i de nous mercats, la relocalització industrial, la mobilitat geogràfica, la fugacitat i el caràcter efímer de les modes i dels gustos, la flexibilitat laboral, la menor presència de l'Estat i la internacionalització accelerada dels processos econòmics (Nogué, 2010a: 24)

Per tant, el postmodernisme és una època en què, per una banda, les estructures socials, els poders i els discursos, cauen i es fragmenten, i per altra, una època en què progressa un sistema economicosocial mundial, el del capitalisme avançat, que creix més abassegador i omnipresent que mai (més encara sense la resistència de les últimes grans utopies, simbolitzada sovint en la caiguda del Mur de Berlín el 1989) amb poders homogenis, abstractes i globals. El que semblen dues tendències contradictòries –la fragmentació de poders efectius i de poders discursius i mentals, per una banda, i l'homogeneïtzació del poder econòmic i les pautes socials, per l'altra– són de fet l'anvers i el revers de la mateixa línia de força i no s'exclouen pas sinó que es complementen i cooperen.

En aquest espai temporal del postmodernisme, Jameson entén la cultura, en tots els seus gèneres i diverses estètiques, com un element integrant i fonamental del sistema; és a dir, entén la postmodernitat no pas com una única i determinada opció artística, sinó com una pauta o concepció de la cultura, i les arts, que engloba totes les estètiques i discursos en el funcionament del sistema capitalista avançat o postmodern (1991: 16). En aquesta fase històrica, la producció estètica s'ha integrat en la producció de mercaderies en general per poder continuar amb el creixement de mercat inherent del capitalisme fins a aquestes fases avançades (18). Així, la cultura i l'art han quedat absorbits per un sistema de mercat global i han perdut l'autonomia que en èpoques més inicials del capitalisme s'havia propiciat o resguardat (106-107); en l'actualitat, «no resulta exagerado decir que, en nuestra vida social, ya todo [...] se ha convertido en cultura de un modo original» (106-107). Dins aquest sistema, l'autor estatunidenc parla de la «cultura de la imagen o del simulacro y de la transformación de lo “real” en una colección de

pseudoacontecimientos» (107) fent referència a l'aprimament de la cultura feta imatge, superfície o espectacle i al pas de tot discurs pel mercat, la cultura de masses i la ficció.<sup>68</sup>

Segons el crític, el període postmodern comença entre els anys 50 i els 60 (Jameson, 1991: 11), i sovint s'acorda la data del Maig del 68 com a marca d'inici, fa ja mig segle. Per al cas català, segueixo els plantejaments de Jordi Marrugat (2014) i penso que aquest és un camí obert per Quim Monzó unes dècades després.<sup>69</sup> En concret, Marrugat assenyala títols com a obres postmodernes *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976) i sobretot *–Uf, va dir ell* (1979) i, per tant, cal entendre que fins ben avançada la dècada dels 70 o principis dels 80 no es pot parlar amb tanta propietat, en la història de la literatura catalana, de postmodernitat. És cert que el mateix text de Marrugat estableix uns precedents que, de fet, poden confondre una mica. Tot i les diferències abismals i dramàtiques de la realitat franquista i encara tancada de la Catalunya i l'Espanya dels 60 –sobretot si les relacionem amb la societat francesa o americana de la mateixa època, de les quals parteixen la major part de premisses postmodernes, com ara les de Jameson–, és cert que en aquesta dècada d'alliberacions es comencen a detectar canvis culturals popis de la postmodernitat també en la cultura catalana. Marrugat cita paraules d'Alexandre Cirici per parlar d'una generació de joves dels anys 60 que

s'incorporen a la vida activa al moment del *boom* de la societat de consum, de la revolució sexual, dels moviments joves de Berkeley, d'Amsterdam i d'Estrasburg, i els arriben els reflexos del món hippy, de l'hedonisme de Marcuse i de la primacia dels mitjans de McLuhan. Descobreixen la cultura de l'oci i digereixen el marxisme i el freudisme. Els Beatles han estat essencials al començament del període, per allò que representaven [...] de voluntat de viure un temps postmodern, àdhuc contra-modern, enfront de la pedanteria i el purisme funcionals, i contra la cotilla que el racionalisme semblava posar a la jove facultat creadora. (Marrugat, 2014: 9-10)

Així, s'entén que, com és natural, existeix un procés de moviment cultural i social previ a la concreció de les formes literàries postmodernes, en aquest cas amb l'exemple

---

<sup>68</sup> En aquest sentit, vull fer presents unes paraules de l'entrevista de Todó, que diuen: «També penso que tot és perquè, cada cop més, el capitalisme és una pura ficció, s'alimenta bàsicament de ficcions: els personatges de l'últim capítol ja no tenen una fàbrica de mobles, sinó una sala de cinema que després es transforma en una discoteca. Tot és cada vegada més immaterial.» (LXIV) Les obres del corpus mostren de diverses maneres i amb diverses intencions, tal com vaig comentant, aquesta nova posició de la cultura i la literatura en la nostra època.

<sup>69</sup> En aquest sentit, remeto al volum de Marrugat (2014), al capítol «El camí obert per Quim Monzó en la història de la narrativa catalana» (15-70).

paradigmàtic de la literatura de Monzó –precedit d’altres autors, com Biel Mesquida, Terenci Moix o Josep Palacios.

Crec, a més, que l’especificitat política i social de la Catalunya i l’Espanya d’aquells moments, situen les propostes postmodernes catalanes en un marc diferent del dels altres països. Mentre en uns es travessava ja la frontera de la modernitat, a Catalunya, a finals del franquisme i en les primeres dècades d’un sistema democràtic fràgil, les propostes artístiques es mouen entre l’obertura, el trencament cultural i la modernització i universalitat, per una banda, i la represa o diàleg i revisió de la cultura i la tradició anteriors, per l’altra –llegint i manllevant els fils estesos pel modernisme i el noucentisme, per exemple, però també per la literatura de postguerra, tots reprimits i ofegant-se. La depuració estilística i lingüística, l’obertura dels referents, la temàtica urbana i la força de fina dissecció social de Monzó, que ja he comentat en capítols anteriors, toquen la literatura catalana de ple i hi marquen un tall cert, postmodern. Però conviu amb propostes com les de Jesús Moncada, més propera a la tradició, si es vol dir així, i en la mateixa obra monzoniana s’hi pot llegir, per exemple, el fil de la ironia que ja havia travessat l’obra de molts autors catalans, com Calders o Trabal. En la literatura posterior, i en la dels autors que analitzo, és difícil no entreveure un seguiment tant d’aquest tall renovador com de la tradició prèvia. Només citaré dos exemples. La prosa de Toni Sala es mou entre la postmodernitat més trencada en la mirada cap al paisatge i en la tria de la veu narrativa, per una banda, i la riquesa i sensorialitat de la llengua, que recorda la de Català i sobretot Ruyra, per l’altra. Llegiu, per exemple:

Aquí un roure garfia les roques, amb el tronc i les branques estesos per sobre el pedrís. La clariana xuclava l’última llum del dia. Al peu d’un parell d’esglaons hi havia la cova de la font de Monticalvari, amb el broc sec. La cortina de mosques amb prou feina el deixava veure. El verdet s’havia assecat i les parets s’havien tornat negres. La cova feia de comuna.  
(Sala, 2010: 59)

Ho mostraré millor a la tercera part. El llibre d’Adrià Pujol és postmodern en el caràcter autoficcional de la veu narrativa i en la hibridació textual, per exemple, però també té remarcats tocs planians en la tria d’alguns elements paisatgístics, en el to i en els girs o recursos lingüístics –llegiu per exemple «De visita», on Pujol escriu: «La quarta teoria, al capdavant, és que el pagès té un sentit lateral de l’estètica, únic, inimitable. El jove de can Bo duia una samarreta promocional –d’un xampú–, pantalons curs demacrats, que potser eren blaus, i el record d’unes espadnyes» (148).

Es poden marcar tendències estètiques generals per a les diverses propostes artístiques, passant així del marc del postmodernisme a l'àmplia postmodernitat. Amplíssima i sovint polifacètica, des del punt de vista estètic, tal com es percep en les definicions del diccionaris generals –«Actitud artística, al principi arquitectònica, que posa en qüestió la línia dogmàtica de la modernitat consolidada durant el segle XXa través de camins diversos»– i tal com escriu, entre molts altres, l'escriptor i crític estatunidenc John Barth (1930):

El mateix terme –com el de *postimpressionisme*– és matusser i lleument epigònic, i suggereix més aviat la idea d'un clímax frustrat, d'una cosa que succeeix sense fermesa a una altra que li resulta difícil de superar, que no pas una nova direcció vigorosa o interessant en el vell art d'explicar històries [...] en alguns aspectes, aquest programa és una extensió del programa del *modernism* i, en altres aspectes, n'és una reacció en contra. El terme *postmodernism* suggereix clarament tots dos [aspectes] (Barth, 1983: 281-282)

De manera molt general, doncs, es pot parlar de l'estètica postmoderna com aquella en què regna el qüestionament de tots els preceptes i formes de la literatura moderna i on, per tant, i seguint les anàlisis de Marrugat (2014), hi trobem: fragmentació del text, de l'ordre cronològic i de les veus; preponderància de la veu del *jo* i de les seves formes desconstruïdes; hibridació de materials textuais i mescla de referents anant des de la cultura més elevada a la cultura pop i de masses, ús recurrent de reflexions metaliteràries i metalingüístiques; transgressió i pastitx en el lèxic i en la normativa ortogràfica o sintàctica i un enfocament habitualment fet des de la ironia, l'humor i la paròdia, entre altres. Tots aquests aspectes (que s'han vist i es veuran en les diverses obres del corpus) trenquen la innocència i solidesa del text –del seu món i de la seva lectura– i igualment, en graus i formes diversos, l'omplen de consciència i de distanciaments que fan de respir, de riota arrugada i sàvia o de clova mínima. Desconstruir i construir.

En aquesta escena, la novel·la, com a màxim exponent de les narracions que proven de retratar, representar o recrear la realitat, ha de canviar necessàriament i ho fa en les obres del corpus, en la concreció de la llista presentada, amb fragmentacions múltiples i contactes entre els textos de ficció i els de no-ficció. La novel·la clàssica, el gènere propi del realisme burgès del XIX, ja no pot expressar la societat líquida del XXI, ni pensar-la, ni donar-li cap forma:

el gènere novel·lístic s'actualitza per representar una realitat que, com la postmoderna, ha esdevingut infinita, canviant i inestable, sense consciència d'unitat pel que fa al món i al subjecte. La vella unitat realista del gènere –assolida a través d'un narrador únic, un

desenvolupament lineal i lògic d'accions, un model de llengua coherent— es trenca de manera molt visible per presentar una altra mena d'unitat. (Marrugat, 2014: 119)

Així, un dels autors del corpus, Joan Todó, explica sobre el seu llibre:

n'hem dit «novel·la» per un motiu molt concret (que és que dins «novel·la» hi cap tot), però la seva noció deu més a la noció postestructuralista de «text» a la idea d'escriure com un verb intransitiu (o reflexiu, «escriure's») que no pas a una noció diguem-ne convencional de «novel·la», a un model narratiu molt esquematitzat i prefixat, amb marqueses que surten a les cinc, que a mi personalment no m'interessa (Basagaña, 2013)

Voldria dir que aquesta idea de l'escriure com a verb intransitiu és la que més propera es fa del plantejament tècnic de la major part d'obres del corpus, fins i tot proposaria entendre'l en infinitiu, com un acte que es fa i es refà a cada moment i que permet concrecions com les reflexives (escriure el *jo*) i obertures cap a la llibertat de formes i límits. Per al corpus, doncs, parlo de novel·la en aquest sentit ampli i obert tant en *L'horitzó primer*, com en *Ball de bastons*. Sens dubte, també per als casos de *Dies de frontera*, *Primavera*, *estiu*, etcètera i *Marina* —tot i la fragmentarietat i hibridació de la primera, el diàleg i el *jo* de la segona i el caràcter autoficcional de la tercera. Em pregunto, a més, si, havent vist la voluntat creativa de *La pell* i *Escafarlata* i sempre en el marc d'una novel·la entesa com a text, no es podria parlar també d'aquestes dues narracions com a *novel·les autobiogràfiques*.

Abans de tancar aquest apartat, convé fer explícites dues remarques, que han anat apareixent de fons en molts dels aspectes que he comentat i comentaré. Primera: la postmodernitat és un tall en les formes i forces culturals, sí, però no és pas del tot una completa novetat ni un oblit absolut de la tradició —potser és un séc fort i esquerdat. Algunes de les formes, estructures o veus que utilitzen els nous relats postmoderns sovint ja existien, en la literatura anteriors, tot i no ser mai les dominants. He parlat dels contactes entre l'obra de Toni Sala i les de Ruyra o Català, i entre la de Pujol i Pla. En l'obra d'aquest darrer escriptor empordanès, Josep Pla, hi trobem mostres de la hibridació de gèneres que ens sembla tan específica de la postmodernitat, i ho mostren per exemple *Coses vistes*, del 1925, o el mateix *El quadern gris*, de 1982. Català i Ruyra, per la seva banda, es fixen en personatges marginats de la comunitat, que surten del grup i discurs central i, doncs, no formen part de les grans històries i són «altres», els que també busquen ara els artistes de la postmodernitat. Penso en narracions com *Drames rurals*, escrit per Víctor Català el 1902 o en el text «Jacobé», comentat en un capítol anterior i publicat el 1903 dins *Marines i boscatges*.

Penso que es pot parlar, doncs, en diversos casos, de l'apropiació d'alguns aspectes o fils de la tradició que, en la postmodernitat, es prenen com a centrals i s'estiren i es porten fins a l'extrem per narrar i crear un món nou i un individu nou. Alguns crítics escriuen i fan observacions en el mateix sentit. Manel Ollé fa notar que de fet, «des de sempre la novel·la ha estat un gènere mestís, empeltat de formats i recursos diversos» (2014: 56) i ens fa ser conscients que, de fet, al llarg de la modernitat, ja hi ha hagut diverses opcions de desestabilització del format convencional del gènere.<sup>70</sup> També escriu en aquesta línia Gérard Genette en un text titulat «Frontières du récit», dins *Figures II* (1969). El teòric francès hi assenyala el trencament de les fronteres de la narració ja des d'inicis del segle XX fent referència tant a la literatura francesa com a l'europea i occidental:

L'évolution de la littérature et de la connaissance littéraire depuis un demi-siècle aura eu, entre autres heureuses conséquences, celle d'attirer notre attention, tout le contraire, sur l'aspect singulier, artificiel et problématique de l'acte narratif [...] [La littérature moderne] s'est voulue et s'est faite en son fond même interrogation, ébranlement, contestation du propos narratif. (Genette, 1969 : 49)

Genette parla de la narrativa des de principis del XX com a interrogació, sacseig i contestació del mateix caràcter, plantejament i objectiu narratiu, i partint d'una sensació d'artificialitat en els plantejaments anteriors. Per tant, el tall social i històric dels postmodernisme situat entre els 60 i els 80 és cert, però no és absolutament sobtat i trencador, sinó que moltes de les formes que la literatura pren a partir de llavors són rescats, afinaments, radicalitzacions, estafets, reivindicacions o depuracions de formes preexistents però no dominants i de processos culturals que portaven dècades, almenys, tremolant.

Com a exemple, en un altre punt del mateix text Genette pren *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust, i del 1908:

si la *Recherche du temps perdu* est ressentie par tous comme n'étant plus tout à fait un roman, comme l'œuvre qui, à son niveau, clôt l'histoire du genre (des genres) et inaugure, avec quelques autres, l'espace de la littérature moderne, elle le doit évidemment [...] à cette

---

<sup>70</sup> De fet, al *Diccionari de termes literaris* de Margarida Aritzeta, la novel·la hi apareix definida de manera àmplia i amb frases com ara aquesta: «És un gènere de definició complexa perquè va néixer i es va desenvolupar al marge de la preceptiva i de l'anomenada literatura culta, per la qual cosa es va diversificar des del principi, va admetre tota mena de possibilitats i recursos discursius i s'ha posat en crisi ella mateixa com a gènere contínuament» (1996: 132).

invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours (Genette, 1972 : 265)

Dins la tradició catalana, aquestes paraules de Xavier Pla mostren el mateix a propòsit de l'obra (evidentment, no pas postmoderna) de Josep Pla, a qui es pot atribuir un verb escriure en intransitiu, o infinitiu, que és el mateix que reivindicava Todó fa un moment, i segurament el mateix que tenen en el fons, en general, la major part d'escriptors (almenys) actuals:

com a escriptor, Josep Pla no acostuma a preocupar-se mai, en general, per inscriure el seu text en un gènere literari definit ni li interessa crear un veritable narrador autònom. La seva única inquietud deriva de la voluntat primera d'explicar una història, d'escriure. El veritable problema d'escriptura que sembla haver preocupat Josep Pla és el del poder d'il·lusió del relat, perquè és plenament conscient que el que fa existir realment un text és la credibilitat, el caràcter de versemblança que un lector li pot atribuir. (Pla, 1997: 383)

Ja de molt antic, doncs, podem parlar d'hibridacions i de narradors que juguen amb les capes de la seva veu. En el tall del postmodernisme, la postmodernitat es revolta i trenca i desfà, quedant-se també amb alguns trossos i estirant els seus fils. Així, en el séc que planteja no ens obliga, de fet, a etiquetar els autors i les obres en més o menys postmoderns, sinó que ens permet tenir una lectura que els enfoca des d'aquesta òptica.

La segona remarca té a veure amb el to, o amb l'amplitud de la proposta estètica en el postmodernisme. Hi poden haver, sens dubte, diferents modes i posicions diverses des de les quals plantejar la postmodernitat i expressar-s'hi, des de les més descarnades i crues, potser més pròpies de les dècades dels 70 i 80 i de la literatura de Monzó, fins a les que, penso, denoten una certa voluntat de rebuscar i reomplir el fons de tota la fragmentació postmoderna, o de reencarnar el text. A banda, és clar, de les propostes de joc no tant productiu com recreatiu amb els mateixos materials postmoderns, i de les que opten per seguir altres plantejaments i estètiques, potser més clàssics o estàndards. Un cop realitat i novel·la estan fragmentats, mesclats i líquids, es pot actuar de formes diverses, es pot escriure amb mirades, intencions i tons diversos: potser que cremi tot i que es vegin agudament les cendres; potser que es sàpiguen trobar esquerdisos d'alguna cosa i que saltin guspises de també de sentits. Sobre això, n'aniré parlant en les següent pàgines i sobretot a la tercera part i les conclusions.

### 6.3. REALISME

Les obres del corpus se situen en la contemporaneïtat per les formes de la postmodernitat vistes fins ara, però també pels continguts, materials o paisatges –físics, humans i existencials– triats, narrats i (re)creats. Això és el que començaré a mostrar tot seguit i al llarg de la tercera part: el grau de contacte, observació i fricció de les narracions del corpus amb la realitat contemporània és altíssim, complet i creatiu. Es tracta sens cap mena de dubte de narracions realistes però caldrà delimitar bé aquest terme, matisable, com totes les categoritzacions de l'actualitat postmoderna i del paisatge fetes al llarg d'aquestes pàgines.

Totes les obres del corpus estan publicades entre el 2010 i el 2014 i se situen molt explícitament entre els fets i les dates d'aquests anys o els immediatament anteriors. Per tant, el primer component del realisme és, evidentment, la inscripció en el present. Així per exemple, com he dit, els diversos textos de l'obra de Serés estan datats amb anys que van del 2003 al 2013 i, a més, dins els relats, hi trobem encara moltes altres referències temporals que ens situen en la realitat present. Es parla molt especialment de les persones que arriben a Saidí i al camp de Lleida i la Franja per diversos corrents migratoris des de fa dècades, i de situacions com les de l'estiu del 2001 en què un grup d'immigrants va estar acampat a la Plaça Catalunya de Barcelona (65), i també es fa referència a altres fets, com ara al procés independentista (306-308).

Si això no és del tot remarcable en un llibre que ja sabem que combina la narració autobiogràfica amb el reportatge periodístic, sí que ho és, molt més, per a tota la resta: en tots els llibres del corpus, les datacions i referències a fets i moments del present són explícites –o implícites, algunes, però igualment molt clares. *Dies de frontera*, per exemple, ens situa, des de la primera pàgina i molt concretament al 27 de juliol del 2013. Som divendres i durant aquest cap de setmana la Teresa té la seva aventura transitòria a la frontera. Un any abans, el 2012, hi havia hagut el gran incendi de la Jonquera, i evidentment també hi apareix, mencionat i descrit, quan els personatges pensen en Agullana (102) o caminen pel voral de la nacional (289). Pagès Jordà diu: «Em va molestar molt per molts motius, però per la novel·la era una metàfora molt òbvia, aquesta de l'incendi» (IX). Es tracta d'una novel·la, i segurament de la més ficcional, però d'una novel·la de ficció realista, ancorada a la realitat. El cas de l'incendi, que hi ha d'aparèixer tot i les molèsties (i amb bons resultats literaris), és ben eloqüent, però a més, com he dit, la narració s'omple de dates i de referències als mitjans de comunicació i audiovisuals,



fent un ambient i discurs plenament actual: hi apareix el Facebook, el WhatsApp i un gran nombre de músics i pel·lícules dels darrers anys, com ara Mazoni o Wagner Pa & Brazuca Matraca.

Entre l'obra de Serés i la de Vicenç Pagès, la resta es comporten de la mateixa manera. Algunes inclouen datacions i referències temporals concretes, d'altres creen ambients clarament contemporanis i actuals i la majoria combinen tots dos procediments. A *Escafarlata* s'hi llegeixen referències a la Barcelona dels indignats del 2011 (177) o a mercats medievals propis dels estius empordanesos de les darreres dècades, entre altres. Hi apareixen també músics i poetes actuals (com Josep Pedrals, a la pàgina 11, o Sanjosex a la 19), girs lingüístics propis dels nostres dies –alguns que poden sonar fins i tot estridents o innecessaris, penso, com aquí: «L'ecònom de Santa Coloma de Fitor [...] era encorbat, del pal d'El Nom de la Rosa (48)»– i retrats d'hàbits de moda (com «D.O.»). En la resta, el present i la realitat també són el marc, clar i definit. *Ball de bastons* se situa a la Garrotxa marcada per la polèmica sobre la construcció del túnel de Bracons, que es va inaugurar el 2009. *L'horitzó* està recorregut per referències a la crisi econòmica del 2008 i molts comentaris a les seves conseqüències posteriors. A *Primavera* s'hi noten els efectes de la crisi econòmica (173, 176, 182) i s'hi busca cobertura amb insistència (9, 16, 30). Per la seva banda, *Marina* és segurament la menys explícita, pel que fa a la situació temporal, però s'hi evoca igualment, i clarament, el paisatge del present. La narració està plena d'urbanitzacions buides i s'hi recrea la costa turística de l'actualitat –tal com diu l'autor: «Jo és una mica el món que volia que entrés en el *Marina*, el món del turisme, que és un tema que no està gaire tocat» (XLIII).

Des del present, i en coherència amb la voluntat realista, hi ha retrocessos temporals en tots els textos (a la infància dels protagonistes, a la postguerra franquista, etcètera), però d'això en parlaré més en la tercera part. Sigui com sigui, la situació temporal en el present no és l'única marca de realisme, també ho són les localitzacions: els paisatges són reals i mostrats concretament, ho sabem des del principi i de fet aquesta opció literària i paisatgística és un dels punts en què es fonamenta aquesta tesi.

A *L'horitzó* el narrador parla de la Sénia de seguida, i hi fa mencions explícites des de les primeres pàgines («Vista des del cel, la Sénia deu ser com un gat abocat a l'ampit d'una finestra»), llegim, per exemple, a la pàgina 19). També cita textualment les terres de l'Ebre (a la pàgina 10, per exemple), Barcelona (11, 13), el País Valencià (18) i nombrosos i recurrents topònims geogràfics com ara els Ports, el Maestrat, el Tossal del

Rei, el Mas de Barberans, la Galera, el Godall o el Rossell, entre altres. Les altres narracions actuen igual. *Primavera* assenyala Tarragona i Móra d'Ebre (255) o Salou, Lleida, la Nuclear d'Ascó i Flix (21) entre altres; però, en canvi, no apareix cap nom concret per al poble on hi ha cal Pedró, una opció literària que comentaré més endavant. A *La pell* s'hi llegeixen històries de Saidí i el Sudanell (11), d'Alcarràs (300), de Lleida (306), de Fraga (124) i dels Monegres (139) i fins i tot es troba, en les primeres pàgines del volum, un mapa concret i acostat de la zona. Hi ha dos capítols que surten d'aquest espai geogràfic: un se situa en un institut d'Olot («Gent que gira al voltant del sol», 246) i l'altre a una residència d'escriptors americana («Avions que entren per la finestra», 31); tant un com l'altra contribueixen a la comprensió dels moviments del narrador i del seu plantejament literari. A l'altra punta del país, *Dies de frontera* parla de Portbou, Figueres i Perpinyà (5-6), d'Agullana (101), de la Jonquera i els Límits (120, 257 o 281), el castell de Bellguarda (262) i el Museu Memorial de l'Exili (280). *Ball de bastons* emmarca Catalunya (9) i es mou per la Garrotxa (10), Sant Privat d'en Bas i la Vall d'en Bas (11, 17, 28), el Puigsacalm (10) i el túnel de Bracons (28). *Escafarlata* parla de Begur (17, 19), la Bisbal d'Empordà, Torroella de Montgrí o Tamariu (19) o, per exemple, de la cala d'Illa Roja (134), els Àngels (109) i una propera Barcelona (113). *Marina*, finalment, escriu sobre Sant Feliu (15, 16), S'Agaró (9, 22), Sant Pol (45), les Gavarres, l'Ardenya o Cadiretes (16, 104).

Aquesta localització realista i explícita és bàsica per a aquesta tesi, però ho és més encara el fet que, tal com vaig mostrant, el paisatge es tematitzi. Perquè aquests llocs no es comporten només com a decorats de l'acció, fons aliens, sinó que són el camp on s'encara, es forma, es desplega i es desenvolupa el *jo*; són les bases de les estructures de tornada i són els destins inquiets dels viatges, en definitiva.

El realisme és una voluntat literària que no només es fa present en els textos, sinó que també és expressada per molts dels autors en diverses situacions. Pagès Jordà, l'autor d'un dels textos que es poden situar en l'extrem més ficcional, diu, per exemple: «Jo volia que això tingués un decorat real» (X) i pensa, també, que si no hagués treballat a la Jonquera «no se [li hagués] acudit» (X) prendre aquest lloc narratiu. De fet, fins i tot es planteja si la feina de l'escriptor no és potser explicar el que hi ha *de debò* —«Perquè la feina potser és explicar el que hi ha» (XIII), diu. A l'altra punta, la menys ficcional, Serés explica: «Jo començo pel final, que és dir, “com faré intel·ligible la realitat que tinc allà a algú que no la coneix?”» (XLVII). Fins i tot, fent al·lusió al mètode de treball

fonamentat en trobades, entrevistes i converses amb gent *real*, mostra la seva veritable ànsia de realisme: «A mi el pòquer m'importa molt poc. Però ens ajuntem els vuit que hi ha allà i allà surt de tot, allò és màgic! Jo ho necessito, m'encanta. I m'encanta parlar amb les cambres d'aquí, amb el personal d'aquí, m'encanta veure tot el teatrí que és tota la gent que passa per aquest hotel. Jo ho necessito, necessito aquesta sang, la necessito. La sang, la sang, aquesta vida!» (LIV) Encara, en una entrevista amb Xavier Cortadellas, l'autor de Saidí és claríssim: «Anar a un polígon industrial, parlar amb un paleta... m'és molt enriquidor perquè és un món possible. Parlaves de la realitat. Doncs bé, no te'n pots allunyar, de la realitat.» (Cortadellas, 2010: 20). Bé, però, quina és aquesta realitat de la qual els autors no allunyen les seves representacions literàries? Més enllà de les dates i els noms, quin és el seu realisme? El terme és complex.

El realisme és un moviment literari i artístic sorgit el primer terç del segle XIX en el qual les obres artístiques i literàries tenen com a objectiu la representació fidel i exacta de la vida i els costums contemporanis, sovint amb una intenció didàctica, moralista i reformista, a la qual ja tornaré més endavant.<sup>71</sup> Així, tot i que aquesta definició és ben clara a primera vista, de seguida es fa evident que el terme i valors de l'exactitud no són -valgui la redundància- ni exactes, ni estables, ni universals. L'objecte d'interès del realisme -la realitat o l'experiència de la realitat- és ampli, variable i profund en ell mateix; a més, i en un segon pas, també cal tenir en compte que malgrat la voluntat de les obres artístiques i literàries realistes d'actuar com un reflex fidel de la realitat, gairebé una còpia, aquestes són en essència subjectives i funcionen com a translació. És a dir, sempre són fruit d'una mirada que, tot i voler ser realista, serà també personal i construirà, per tant, no *la* realitat sinó *una* realitat. A més, en la translació, han de traspasar el mode quotidià de contacte amb la realitat a un llenguatge artístic determinat en què regnaran els recursos formals, poètics, estilístics i de creació de sentit -és a dir, un llenguatge creatiu i aliè a una suposada realitat externa i experimentada de manera directa i pura, que no tindria mirada ni mots.

Així, el que em sembla més adequat per parlar de realisme és pensar que qualsevol obra artística o literària d'aquesta estètica prendrà la temporalitat, les localitzacions o la

---

<sup>71</sup> Per a la literatura, alguns dels grans autors del realisme són Honoré de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1880) o Émile Zola (1840-1902) -a qui de fet es classifica com a escriptor naturalista, tendència derivada i *extrema* del realisme- i, per a la literatura catalana, el cas més clar és el de Narcís Oller (1846-1930).

factualitat del seu present –tal com hem vist que succeeix en les obres del corpus– com a punt de partida amb la voluntat d’explorar, respectar i mostrar els sentits que hi troba la seva mirada. En aquest camí, sense trair la intenció d’adhesió i expressió de la realitat coneguda o experimentada, i trobant-nos en el territori de l’art, es plantejaran tots els procediments formals, poètics i expressius necessaris per fer sentit, per crear una obra compartible o una mirada a la qual hi pugui entrar, veure i comprendre més gent.

En paraules de l’escriptor i crític Borja Bagunyà,<sup>72</sup> el realisme fa referència senzillament a «una sensibilitat que tendeix a prioritzar l’observació per sobre de la fabulació i que prefereix la notació etnogràfica a l’especulació metafísica, sense caure en el quadre de costums, terriblement maltractat, ni en una forma menor de l’activitat literària» (2017: 65). Repassant el *Diccionari de termes literaris* d’Aritzeta, encara, llegim: «Manera d’escriure que vol fer la impressió de registrar o reflectir fidelment una forma real de vida», i encara continua, puntualitzant: «A vegades, el terme s’aplica al mètode literari basat en una descripció acurada i detallada (versemblança) i també a una actitud més general que rebutja la idealització i l’escapisme» (164). El realisme, doncs, vol fer la impressió de realitat. Hem de pensar més en una mirada –o sensibilitat i consciència– que vol fer un determinat efecte –impressió–, i que té, per tant, intenció i decisió.

El realisme del corpus no es guia ni per tipificacions costumistes, ni per superfícies objectuals ni per cap altra forma de pragmatisme o materialitat simple. És fondo i ampli. Tampoc té cap voluntat de trair el verisme d’una experiència de la realitat ni de menysprear la materialitat del món, sinó ben al contrari, d’impregnar-se i deixar-se travessar. Expressar, fer parlar, un lloc conegut, vist. El realisme del corpus es mou entre un compromís clar cap a la realitat i la voluntat essencial, i no pas oposada, de crear. Tal com deia el crític i polític Francesco de Sanctis (1817-1883), citat per Xavier Pla (1997: 218): «Chi non ha la forza di uccidere la realtà non ha la forza di crearla.» Tot seguit parlaré tant de la batalla, assassinat si cal, amb la realitat, i de la força creativa que hi va lligada.

---

<sup>72</sup> El crític català les escriu en relació al costumisme, branca del realisme, però em semblen pertinents també en aquest altre context.

#### 6.4. COMPROMÍS

La visió realista centrada en el paisatge, el compromís amb el paisatge contemporani i la no idealització dels seus llocs és a la base d'aquesta recerca i del nou ruralisme del qual parlo. El paisatge de la ruralitat catalana actual es torna a narrar, als llibres del corpus, i es fa amb aquesta voluntat d'encarar la realitat, malgrat tot: es narra el món extern i es narren les relacions que l'individu, més sensible i atent que mai en els ulls d'un escriptor o artista, té amb aquesta realitat, a través del paisatge. Ja sabem, ho he mostrat al primer capítol, tot el que diu el paisatge. Des de la natura, a l'antropologia i les recerques existencials. Des de la materialitat, els fets i les tendències, a les impressions, sentiments i pensaments. En tot aquesta amplitud, hi ha un nou ruralisme català literari present en les narracions del corpus.

Es torna a narrar el paisatge rural, no-urbà, doncs. En aquest gest, es poden marcar dos grups en el corpus, tal com ja he dit des de la presentació: els autors que parteixen de paisatges literàriament verges (Todó, Rojals, Serés i Pagès<sup>73</sup>), i els que parteixen de territoris de gran tradició narrativa, però anquilosada (Sala, Pujol i Illas). Tot i la diversitat dels punts de partida i marcs de referència, però, crec que es pot llegir un fons comú en totes les narracions i així ho he interpretat des de l'inici: en totes les obres s'hi pot veure una mateixa necessitat de narrar des del present la realitat paisatgística amb la qual es relacionen. Les entenc com a parts del mateix fenomen, doncs, i penso sens dubte que permeten la cohesió i alhora la riquesa i força del corpus. S'esdevé el mateix en l'interès específic del realisme de cada obra: mentre que en unes té preeminència el factor social (per exemple, a *La pell de la frontera*), en d'altres sobresurt l'aspecte humà i íntim, biogràfic o generacional (per exemple, a *Primavera, estiu, etcètera*). Però en tots els casos es fa referència, com ja he dit, a tots dos àmbits i en algunes obres (com per exemple a *L'horitzó primer*) es fa difícil determinar un punt d'enfoc principal. En la tercera part, disseccionant els diversos continguts, es veuran correctament aquestes especificitats. En qualsevol cas, i tot i les diversitats que entenc com a riqueses, és clar, l'interès pel realisme, la contemporaneïtat, les seves veritats i les seves formes, és indubtable en totes les obres del corpus. S'hi llegeixen nous paisatges i formen part, totes, d'una mateixa

---

<sup>73</sup> Tal com ja he dit a l'inici, situo el llibre de Vicenç Pagès Jordà, que se situa a la frontera de la Jonquera, en el grup que narra paisatges literalment nous, verges, perquè, tot i tractar-se d'una part del mitificadíssim Empordà, aquesta zona té una entitat diversa i no apareix gairebé gens en les representacions tradicionals del paisatge empordanès.

tendència de regeneració literària, paisatgística i de mirada, realista, fortament unitària i alhora diversa.

La presència de dates, fets i altres referents temporals, així com de topònims reals, ja denota un fort lligam amb la realitat; les formes de la veu narrativa i l'estructura de la tornada, també. Però caldrà esperar a la tercera part d'aquesta recerca per poder veure de manera convenientment pausada i concreta com s'omplen els diversos aspectes dels paisatges realistes narrats. De moment, n'estiro comentaris de caràcter general, començant per la voluntat explícita d'alguns dels autors de narrar de nou paisatges antics o paisatges verges.

Vicenç Pagès Jordà és molt clar a l'hora d'explicar per què narra una història d'amor a la Jonquera: per tot el que es troba en aquest espai, estrany, convuls, tan antiromàntic, intens i al marge; i sobretot, diu, tria aquest lloc perquè no estava narrat, era nou:

per mi la Jonquera és un lloc molt estrany i molt poc literaturitzat, [...] aquí tenim una frontera que estèticament és molt diferent de la resta del país i no s'ha escrit pràcticament res. [...] Com que no hi ha res fet, et mous amb molta desimboltura, i a mi em va anar molt bé, això. (VIII)

Per la seva banda, Serés exposa, igual de precís:

Trobes un espai que et diuen «És així», i tu dius «Home, és així en part, però jo el veig d'una altra manera, i si em situo en un altre lloc, és absolutament diferent». Per tant, és un tòpic, i és un *topos*, també, però el que fas és situar la teva visió sobre l'espai, el temps, el país i el que el conforma i crear uns relats que intenten ser nous, ser diferents. [...] Els tòpics es reelaboren. [...] Quina part té, aquest tòpic que ens ha arribat d'una determinada idea de Catalunya? Bé, hi ha una part que és certa, i hi ha una part que tu el que has de fer és confrontar-t'hi. (XLV)

I encara rebla: «Tu crees un sentit allà on no n'hi havia, jo penso que aquesta és la part interessant de la cosa» (XLVIII). En una altra vessant d'aquesta confrontació amb la realitat, Sala parla d'encarar-se a les immaterialitats del paisatge i d'un mateix, allò que espanta i que s'amaga:

En general en la literatura em sembla que és una peça essencial que sigui valent. [...] Encara que sigui amb tu mateix, cadascú té les seves pors, no? [...] O sigui, la violència humana a mi em fa por. Per exemple a *Marina* hi ha molta violència continguda. [...] Potser és irracional, però existeix. Hi ha una part que no coneixes i que fa por. (XXXV)

Adrià Pujol també parla de narrar nou. Esbossa motius de tipologia diversa per a explicar la seva tria personal de narració del paisatge: des d'un punt de vista literari i creatiu, parla de la necessitat que poden tenir els escriptors de construir una trajectòria personal, pròpia («projecte número u: enderrocar» XIX), i des d'un punt de vista sociològic, reflexiona si no és potser que, « com en tot moment de canvi social o físic, la literatura bona que es fa en aquell moment no pot representar una altra cosa» (XX). Conclou: «L'únic que hem fet nosaltres és, en comptes de mirar-lo amb els ulls que ens han precedit, sense rebutjar-los del tot, ens l'hem tornat a mirar» (XVI).

Les narracions de llocs nous dels altres tres autors (Todó, Illas i Rojals) també són clares. Todó ja ha expressat en un altre punt la voluntat de fer una crònica del seu poble i de provar d'explicar-hi els canvis socials actuals –en el seu cas, sobretot, els intensificats per la crisi econòmica (LVI). Illas explica que el seu punt de partida és de fet la figura d'un carnisser conegut, real, i que amb la seva història vol representar el paisatge no-urbà contemporani, encara terra, però ja tant una mercaderia global (II). Rojals afirma igualment la seva voluntat de representar el paisatge real i, sobretot, la relació contemporània amb els llocs (XXVII).

Hi ha, doncs, la voluntat de narrar un lloc nou, es busquen referents paisatgístics nous per motius literaris i creatius que permeten llegir no només noves veus narratives i noves propostes literàries, sinó també, paral·lelament, nous paisatges. Permeten eixamplar els referents paisatgístics, les representacions i els imaginaris del paisatge i, doncs, mostren, fan, llocs culturals, antropològics, emocionals i existencials nous. Com he dit, aquesta tendència de retorn narratiu al territori ha estat detectada i expressada, durant el temps d'aquesta recerca, també per crítics com Abel Cutillas (2017) i Edgar Illas (2015).

Seguint, penso amb tota seguretat que es pot llegir en aquest nou ruralisme un gest polític, un compromís polític radical, de base. Parlo de política des d'un punt de vista ampli de la paraula, el que la defineix com un conjunt d'activitats teòriques i pràctiques que s'ocupen de regular les relacions entre membres d'una comunitat o entre diferents comunitats, i per tant de compromís no pas en sentit restrictivament ideològic o partidista sinó fonamental, de pensament i ordre social, humà i cultural, de civilització. El mot *política* ve de la paraula grega *polis*, o ciutat-estat, i no em sembla gens esbiaixat rescatar aquests sentits en un context on la ruralitat no és un paisatge afirmat en ell mateix sinó que s'ha de definir com a un lloc no-urbà. Penso que fer parlar els «ciutadans» de fora de

la ciutat, els habitants de la ruralitat i dels paisatges altres, és ric i cada vegada més necessari per promoure una altra comprensió i desenvolupament territorial i una altra imatge o idea de civilització, ni retrògrada, ni tancada, ni dualista, ni superficial. Penso que, si la dicotomia entre ciutat i camp ha desaparegut, no ho ha fet aprofitant bé la mescla, i cal definir i llegir millor què poden dir ara el camp, les muntanyes, les fronteres, les valls, les costes i els boscos. Trencades i canviades, encara tenen veu. Potser fa mal mirar-la, però és vital. Per tant, la tria paisatgística d'aquests escriptors, que proposen mapes diversos i narren paisatges altres des d'un punt de vista nou i realista, vol mostrar un gest polític en tant que es planteja i proposa l'expressió de paisatges oblidats o maltractats, de paisatges que són culturals, emocionals, antropològics, existencials i naturals, sensitius i vitals; llocs que no s'estan fent per habitar i ser, ni a partir d'una visió fonamentalment política sinó econòmica, exclouent, inhumana, acultural i no sostenible.

Parlo de gest polític, doncs, en un sentit humà de consciència i compromís cap a una realitat i paisatge que cal tornar a mirar, a fons. No puc pas dir, i no ho dic, que aquesta voluntat social sigui la base principal i única dels plantejaments creatius dels autors, i potser en alguns casos ni tan sols hi és present. Però sí que puc dir que en les seves creacions s'hi pot llegir aquesta mirada de compromís amb un realisme humà, present, de coratge i agudesa, i creativa, que permet parlar-ne en el termes que en parlo, trobant-hi una tendència paisatgística i literària nova i una consciència política o un compromís fonamental cap al món i la vida.

Ho entenc així en el fons de totes les propostes narratives del corpus, però alguns dels autors, a més, han fet explícita aquesta necessitat, sentida fins i tot com a personal, i lligada sempre a la voluntat literària. Com si una part important de la narrativa catalana actual es trobés amb la necessitat d'unir creació i art poètic amb visió i pensament social, perquè no són pas contradictòries ni incompatibles. «Jo crec que si ens confesséssim tots, tots pretenem fer un servei social [...] [i] missional, com deixar constància, una missió salvífica» (XXVI), diu Adrià Pujol, molt clar. Francesc Serés, diu, a la seva entrevista: «Això de servir potser és un paraula arriscada, però sí, en el fons sí. [...] Jo sí que reclamo aquesta idea» (XLVII) i, el mateix autor, en una altra entrevista, ressalta l'evidència d'un «punt de vista polític i ideològic» en els seus llibres (Bussé, 2008: 36). Igualment, Todó, escriu: «[Gonzalo Torné] va veure<sup>74</sup> perfectament una de les meues intencions, que era

---

<sup>74</sup> Es refereix a l'article de Gonzalo Torné, «Creptiar catalán», *Letras libres* (14 juny 2016), consultable a <http://www.lettraslibres.com/mexico-espana/creptiar-catalan>



parlar d'Espanya en conjunt. És a dir, la Sènia al llibre és un microcosmos a través del qual explico una sèrie de fets històrics (que, en general, com que el poble és perifèric, són més aviat ressons de fets històrics) que van dibuixant un perfil d'Espanya, un país que no ha tingut Il·lustració (en majúscules), que ben just si ha tingut democràcia, on tot allò que fa la civilització europea ha passat de llarg [...] Després intentes racionalitzar què ha passat, reflexiones com hem arribat fins aquí. El llibre seria la meua resposta a tot això, doncs» (LXI). En una altra entrevista, també Todó, parla de les diverses maneres d'entendre la literatura, i remarca la literatura com a forma digna d'incomodar:

Tanmateix, sospito que molts estem d'acord que la funció més digna d'aquesta activitat és incomodar, remoure els prejudicis. M'horroritza una cosa que vaig llegir ahir, que certes empreses fan servir la cultura per tenir els treballadors feliços, per endolcir l'explotació, vaja. Per alienar. Es tractaria del contrari. (Basagaña, 2013)

Illas també ha dit, en el mateix sentit de fons: «La meua intenció és narrar un món no-urbà que ja no és rural o tradicional, però que encara pot representar alguna cosa com una força tel·lúrica que crea un límit que resisteix l'imperialisme del diner i la comunicació» (IV).

La meua lectura de consciència i de compromís amb la realitat, i per tant política i social, es pot ampliar amb les paraules d'alguns crítics i teòrics de la literatura que, des de diversos àmbits, han escrit en aquesta sentit. L'assaig de Zanghi (2014) ja esmentat en el darrer capítol, parla de noves narracions de la perifèria parisenca actual com a narracions de viatges de proximitat i conclou, entre altres, que a través seu es pot parlar precisament d'una funció política. Escriu:

[D'abord] Il faut comprendre, ici, qu'en s'appropriant symboliquement les périphéries urbaines, dans et par le paysage les écrivains les réintègrent, plus ou moins, dans la cité. [...] La seconde manière de comprendre *la fonction politique du récit de voyage* concerne ce que Jacques Rancière a nommé le « partage du sensible ». Là, il faut comprendre que en s'appropriant symboliquement des périphéries urbaines, dans et par le paysage, les écrivains y redistribuent le pouvoir. (Zanghi, 2014 : 224-226)<sup>75</sup>

Subscric, per a les narracions del corpus, aquesta reintegració, no tant en la ciutat, diria jo, sinó en la cultura política i la comunitat, en el territori i civilització, tal com he explicat més amunt. I subscric totalment el *partage du sensible*, el repartiment o compartició d'allò sensible –del que sovint he anomenat mirada, potser, una sensibilitat i

---

<sup>75</sup> Les cursives són de l'autor.

una consciència profunda i oberta— que es pot dur a terme, amb nous paisatges, en els narracions catalanes.

També hi ha qui parla, en l'actualitat, d'una narrativa contranostàlgica, que ve a ser una narrativa del compromís agut, sincer, humà amb una realitat que es transforma. Sembla clar que el pas del segle XX al XXI és un d'aquests moments liminars en què canvia l'any, el segle, el mil·lenni i també els esquemes conceptuals de la societat: «el inicio del siglo XXI viene a ser un interesante punto de inflexión que modifica tanto el paradigma de la realidad como el de la novela» (Álvarez-Blanco, 2011: 21) i, per tant, més que moltes altres ocasions, aquest espai entre-segles pot ser una moment d'inflexió i d'afinament de les capacitats d'observació, reflexió i imaginació dels autors, o pot no ser-ho.

Així, com es comporten els creadors davant d'un final? S'ho pregunta el crític literari anglès Frank Kermode a *El sentido de un final*, i indica dues actituds pròpies de la condició humana en general, la de complementarietat i la transicionalista. I, partint de Kermode, s'ho continua preguntant, més proper al cas que ens ocupa, Palmar Álvarez-Blanco dins el volum col·lectiu *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)* on, seguint Kermode, defineix una narrativa nostàlgica i una narrativa contranostàlgica.<sup>76</sup> Si la primera busca seguir completant l'ordre establert amb un efecte de continuïtat o concordança i amb un espai recognoscible, la segona no duplica el model anterior sinó que assenyala la transició, el canvi. Diu Álvarez-Blanco que la narrativa contranostàlgica busca integrar-nos en la llengua franca de la realitat, i que ho fa establint-hi un pensament dialèctic, partint de la lucidesa i utilitzant la metaficció, la ironia, l'humor, el joc i l'experimentació per descrear en el procés de recreació (2011: 24). El mateix autor adverteix de l'error que suposaria pensar en aquest moviment a la contra com un impuls nou en el segle XXI i exclusivament postmodern; en canvi, l'explica des de la perspectiva d'una pulsio humana i creativa inherent en alguns processos de vida, cultura i escriptura (25). Mirar un final, doncs, pot significar moure's en una continuïtat i en una concordança, encara que sigui una aparença, o pot significar, en canvi, buscar nous relats, encara que siguin precaris. Álvarez-Blanco proposa que, en aquest entre-segles, ens fixem en aquesta darrera tendència literària, i penso que és el que es pot fer a través de les obres

---

<sup>76</sup> Álvarez-Blanco no relaciona, com tampoc ho faig jo, la narrativa nostàlgica amb el *best-seller* o les ficcions de consum massiu i la contranostàlgica amb la bona literatura o la literatura per a una minoria. Tal com molt bé diu, cal sospitar de generalitzacions i falses dicotomies (2011: 26-27).

del corpus. De fet, a l'entrevista que es recull als annexos, Adrià Pujol assenyala per a ell i per a tots els altres narradors una certa crisi de la mirada o desengany finisecular i mil·lenarista que porta a «aquesta manera tan catalana i tan francòfona de deixar constància del canvi» en la qual, a més, «evidentment el paisatge hi té una importància central» (XXVI).<sup>77</sup>

Seguint la mateixa línia contranostàlgica, Joan Ramon Resina parla, tal com ja he dit, d'una realitat rural moderna a «The Modern Rural» i, doncs, d'un nou ruralisme que realista i no-nostàlgic, sinó crítica i creativa. Ho explica, per exemple, així: «a new ruralism can only refer to a critical form of disenchantment, or better yet detachment, that challenges modernity's epistemic superiority and culture's alleged dependence on city's tempo and intensity of exchanges» (2012: 15). Penso que és el que es pot veure en les obres del corpus. El realisme i l'experiència del paisatge, conjugats amb la creació literària, donen un nou mapa, present, afinat i intens.

Encara, Edgar Illas, com a teòric de la literatura centrat en les teories del paisatge sobretot en la globalització, fa una darrera observació:

En termes generals, potser es pot dir que si en l'època de la postmodernitat (els anys vuitanta i noranta) la literatura de l'estereotip, la metaficció, la ironia, la deconstrucció, etc., corresponia al moment anomenat de la «fi de la història», és a dir, l'etapa en què semblava que la globalització ja només seria un desplegament progressiu del capitalisme i democràcia, actualment, en canvi, hi ha un retorn al realisme per explicar tots els obstacles i les crisis abismals (socials, polítiques, culturals, ecològiques) que comporta la globalització. (III-IV)

No dic que el retorn al realisme i el retorn al lloc que hi incloc siguin una proposta que s'aparti de la postmodernitat ni del postmodernisme –no ho entenc així, i en qualsevol cas penso que no tindríem prou distància per poder determinar-ho. Sí que penso que és una deriva, una opció, en la línia d'Illas, rica, creativa, activa, per assenyalar els talls més enllà del buit, de la fredor o de l'estrafet distant amb què creaven algunes formes de la primera postmodernitat o també de les de l'actualitat. Ens trobem en la mateixa època i marc, però el món no es va acabar, finalment, el 2000, i la globalització que ha mencionat Illas continua avançant, mostrant moltes cares i moltes de desfigurades. I cal mirar-ho i

---

<sup>77</sup> Pujol, recordant paraules de Vicenç Pagès, relaciona aquesta manera d'observar la realitat amb *L'Avenç*, i diu: «En Vicenç parla de la generació de *L'Avenç* perquè *L'Avenç* sempre ha sigut la base d'operacions o l'escola des de la qual han sortit els observadors més aguts. Tan aviat fent costumisme, pintoresquisme... això és el de menys. Però tots els que hem passat per allà, curiosament, hem repetit un model de la primera generació de *L'Avenç*» (XXVI). Dels autors del corpus, han publicat conjunts de relats a *L'Avenç* Vicenç Pagès, Adrià Pujol, Joan Todó i Marta Rojals. A més, l'autor begurenc opina que encara que Sala i Serés no hi hagin escrit, també es troben en la mateixa posició (XXVI).

crear-hi. Continuar. Tornar, tornar-hi. Les narracions catalanes del paisatge de principis del segle XXI continuen mirant aquest seu temps i l'encarnen en els seus llocs, mostrant desfetes i fent, omplint, mirant més.

Per a les obres del corpus, doncs, Xavier Pla ha parlat de la «qualitat subversiva» (2008: 12) dels textos de Serés, per exemple, i ha escrit sobre la participació en la realitat d'una part de la literatura catalana actual, en la qual hi inclou alguns dels noms analitzats aquí (Sala, Pagès i Serés), veient-hi un «acte de recomposició, i, per tant, d'acció» (2018: 8).<sup>78</sup> Per la seva banda, un altre crític, Manel Ollé, en relació a Vicenç Pagès i *Dies de frontera*, escriu aquestes paraules, extrapolables a la resta d'obres:

Qui no es pugui estar de posar etiquetes parlarà de postmodern, metaficcional, però dins d'aquest sac l'hauríem de posar a la banda dels postmoderns que no tiren cap a una reutilització merament recreativa dels recursos, sinó dels que en fan un ús crític i friccional, heurístic, orientat a produir espurnes en la fricció entre les ficcions de la guerra dels somnis. (Ollé, 2014a: 57)

Crec que les propostes creatives que prenen el realisme com a punt de partida, com aquestes que analitzo, continuen assenyalant amb consciència buits i talls i crec que tenen el compromís i la valentia de seguir mirant malgrat tot, estimant, buscant bellesa i vida en els seus paisatges, llocs, persones, temps i mons. Aquestes representacions paisatgístiques, arrapades a la realitat canviant i nova, són propostes de coratge; són miralls de doble direcció, trencats, barrejats, profunds, aguts i hàbils que ens posen davant un paisatge inquiet i un *jo* desfet però tots vius i fonamentals; cal seguir mirant, millor, més. Hi ha observació, crítica. Hi ha voluntat de dir el que fa por, d'assenyalar el que fa mal, de mostrar el que no agrada veure, d'aclarir, de regenerar. Hi ha atreviment, recerca, desmitificació, desidealització. Aire. No hi ha nostàlgia, hi ha consciència, amor i coratge. Hi ha esgarrapades als ulls, a l'ànima –de qui narra, de qui llegeix, de qui mira– i amb tot, i per tot, mirada, paraula, creació.

## 6.5. CREACIÓ

Sense renunciar al compromís realista, ni a les intencions i lectures polítiques, les obres del corpus són obres literàries creatives. Primer de tot, llegirem algunes paraules dels

---

<sup>78</sup> En el text de Pla, aquestes idees connecten amb les d'una literatura oberta que repara el món, del francès Alexandre Gefen, o amb el manifest titulat *Reality Hunger*, del nord-americà David Shields, per a unes formes que capturin la complexitat de la vida en la literatura.

autors en relació a la idea de creació, després reprendré la idea de realisme en combinació amb aquesta de subjectivitat i fabulació poètica, i al final, apuntaré els diversos aspectes creatius que hem vist o que veurem en la tercera part.

Dels autors només en posaré alguns exemples, els més significatius, de boca de qui s'inscriu més clarament en els gèneres periodístics i històrics. Serés, que ha parlat de compromís amb la veritat i de punt de vista polític, pot dir sense trair-se que també s'acull al pacte literari i creatiu: «que ho faci literatura, també» (XLVII). O encara, en una altra entrevista, pot dir-ho així: «Pensar que es pot escriure sense modificar la realitat és una il·lusió» (Cortadellas, 2010: 16), tot afegint una al·lusió a aquelles imatges del Far West americà en què els trens avancen alhora i només portant rails. Perquè escriure realista, amb coratge, també pot ser crear i arribar a llocs nous. Todó, que tal com ell mateix ha explicat, fa una crònica personal dels ressos històrics de l'Espanya contemporània en la Sènia, o del món en un paisatge i en un *jo*, també diu: «M'interessa utilitzar elements reals, però aquests no són l'objectiu, sinó el mitjà» (LVII). No és en la realitat o el realisme absolut, que s'expressa, sinó *amb* la realitat i *a través* seu. Tant és així, que en la seva novel·la fins i tot hi sorgeixen espectres, aparicions que només el narrador veu, que li parlen i transiten pel poble mostrant altres dimensions de la realitat. És boig, és el paisatge? És un *jo* trencat i obert que explora i mira un horitzó.

Per tant, penso que les obres realistes dels autors del corpus basculen entre dos pols literaris i artístics –un cop més, m'imagino una línia que no divideix, sinó que posa distanciament alhora que contacte. Xavier Pla explica aquesta basculació en l'obra de Josep Pla:

El pensament literari de Josep Pla bascula entre dues grans concepcions: aquella que tendeix a concebre la literatura com a imitació de la realitat, com un *analogon* passiu del món exterior, la *natura naturata*, i aquella que posa en relleu el caràcter creatiu, actiu, d'elaboració de l'obra literària, la que creu que la natura no pot ser imitada si no és inventant-la i creant de nou, la *natura naturans*. (Pla, 1997: 222-223)

D'alguna manera, doncs, l'escriptor de l'Empordà provava de trobar el seu equilibri entre objecte i subjecte literaris. Rebutjava la pura expressió de la subjectivitat de l'artista o el tancament exclusiu en l'originalitat personal, que entenia com a motiu de distanciament entre el món del creador i el del receptor o públic (Pla, 1997: 221). Igualment, tot i el realisme o la quotidianitat de la seva obra, rebutjava «l'excés de realitat» (255) d'un mer fotografisme, s'apassionava per l'impressionisme (258) i parlava

de passejar un mirall actiu al llarg del camí-obra literari (232).<sup>79</sup> Em sembla que hi ha diferències remarcables entre les propostes literàries de Josep Pla, per una banda, i les dels escriptors que ens ocupen, per l'altra, i em sembla que la més clara de totes és, precisament, que els darrers donen molta més força a la veu del *jo*, ja que deixen veure, i creen, capes molt més íntimes i personals dels *jo* narratius, dels personatges i dels objectes o paisatges narrats.<sup>80</sup> El que sí que penso és que se situen, com Pla, en aquest equilibri entre el realisme i la creació, buscant totes dues coses. Potser, tan Pla com els autors presents, es plantegen només separar-se no de la subjectivitat, sinó de l'artificiositat subjectiva, la desnaturalització i el tancament dels textos, i doncs, apropar-se a una exploració de la realitat, o realisme, cada com més àmplia, profunda i humana. Tal com passa, també, en les concepcions del paisatge contemporànies, les concepcions del realisme literari s'amplien des de fa segles:

En tot cas, és cert que la noció de realisme és un dels conceptes més problemàtics i que més han obsedit la poètica occidental des d'Aristòtil i Lessing (per citar només dos dels grans autors que se n'han preocupat) fins a la història i la crítica literàries de finals del segle XIX i de tot el segle XX [...] Entre els qui conceben la literatura com una inequívoca inclinació cap a l'autonomia de l'art i els qui ho fan pensant-la exclusivament en la seva capacitat de testimoniatge o de reflex de la realitat, el concepte de realisme ha hagut de sotmetre's, en les últimes dècades, a revisions successives que han tendit a abandonar les teories que el defineixen simplement com a reproducció o imitació de la realitat en favor de visions que l'acosten a nocions com les de creació o invenció de realitats mitjançant el llenguatge verbal. (Pla, 1997: 243-244)

Així, alguns autors parlen de «retòrica del realisme» (Pla, 1997: 244) i d'*effet de réel*, utilitzant el terme del crític francès Roland Barthes (1968: 88) per fer referència no pas a un realisme que es construeix segons una realitat externa al text sinó com a efecte o il·lusió de realitat que els signes creen per ells mateixos. En la mateixa línia, entenc la realitat i la seva representació aquí com una mirada que sent, és conscient i expressa d'una manera determinada la realitat que observa. I penso que és entre els fets i la mirada que es mouen els textos del corpus. Seguidament, i acabant, recullo sintèticament els elements literaris o estilístics que es posen en joc per construir el paisatge narrat, des de la realitat

---

<sup>79</sup> Sobre aquest tema, consulteu la segona part de l'assaig de Xavier Pla (1997), en concret els apartats titulats «La captació de la realitat en l'obra de Josep Pla: cap a la il·lusió de subjectivitat» i «El realisme sintètic de Josep Pla». Igualment, es pot llegir el pròleg de Josep Pla a *El carrer Estret* (1951).

<sup>80</sup> Segurament, el que dic té a veure amb la posició, to o ús de la ironia en un autor i els altres, un element que va apareixent en diverses pàgines d'aquesta anàlisi.

a la creació. Alguns ja els he desenvolupat en els apartats precedents d'aquesta segona part, d'altres apareixeran i es precisaran en la tercera part.

El primer d'aquests elements és sens cap mena de dubte la veu narrativa. Des del *jo* narratiu que es mou i torna –o des d'un narrador que maneja tots els fils de la manera que desitja fins a ficar-se també dins de la protagonista de la tornada i per tant també focalitzant el seu *jo* (em refereixo, és clar, al narrador de *Dies de frontera* i als capítols finals del llibre, amb la Teresa tornant a Figueres)– en totes les narracions llegim no pas un paisatge, una realitat, externa, inamovible i inhumana, sinó un paisatge de l'experiència i una realitat viscuda. Una combinació, doncs, de fets i objectualitats palpables, amb mirades, immaterialitats i sensibilitats. Pel que fa a la veu narrativa, i com ja he dit, també és important remarcar l'obertura que presenta, en tots els casos, cap a altres veus i també cap a altres materials que surten de la seva ficció.

Seguidament, l'altre element creatiu i literari imprescindible és l'organització i selecció dels materials o l'estructura. En aquest sentit, he parlat de les estructures de tornada que es presenten en totes les narracions i he anat mostrant el procés de selecció de materials i les seves combinacions. Afinen els arguments, expressen sentit i construeixen una continuïtat, un tot i un ordre que no es troben pas en la realitat del món exterior i natural, sinó en el seu viure-la, mirar-la i (re)crear-la.

Tal com ja m'ha anat apareixent i tal com encara s'anirà veient, els altres elements literaris i estilístics es poden concretar en, per exemple, la tria d'un lloc i un moment des d'on narrar, i, per tant, en la tria paisatgística per criteris de novetat i regeneració –literaris i paisatgístics o socioculturals. Igualment, en l'ús que es fa del lloc i l'espai de la narració, que tal com he dit és actiu, perquè el paisatge es tematitza. A més, és imprescindible encara parlar de la tria i l'ús lingüístic, en la creació literària, i de l'adopció d'un to o posició. En el nou paisatgisme literari la llengua implica el relleu i expressió del paisatge, humà, i tindrà valors tan sensitius com identitaris o antropològics i existencials. Així mateix, el to o posició des del qual la veu narrativa parla d'aquest paisatge serà vital per acostar-nos a un paisatge encara humà, encara estimat, encara bell, però trencat i oblidat i deixat. Per saber-lo i acostar-nos-hi sense caure-hi, per veure els buits sense enfonsar-nos-hi. A la tercera part, doncs, també procuraré fer notar la ironia, o adhesió incompleta, dels textos –i, concretament, el que definiria com un to de llindar, de tornar, d'inquietud– i el que es veu ara des d'aquí.

Penso que, amb tot, llegim paisatges nous, de la inquietud, esquarterats i casa nostra. Ens els posen davant els ulls, aquests textos, amb cruessa i mal, amb coratge, i amb amor i bellesa. Buscant sentits i llum. El rostre, la cara, el paisatge té arrugues, cicatrius fondes que fan més mal que mai, que sagnen i tenen pus i es podreixen amb tots nosaltres a dins. Però les cicatrius s'han de saber, mirar, tocant amb el cor i els ulls allò que tenim davant i allò que som. Només així podem viure-hi de veritat. Només així, potser, a més, una mica, les podem curar.





## **Tercera part**

### **Entre**

Fins aquí, ens hem orientat per una conceptualització del paisatge contemporània, humana, emocional i viscuda, i hem arribat al final d'una línia de representacions literàries que ens deixava en paisatges enfonsats sota pantans i oblits o en urbs postmodernes i impersonals. Després, hem trobat els relleus narratius de nous paisatges: una veu íntima i oberta que es busca, un gest de tornada, un viatge al llindar de la porta de casa, ni dins ni fora. Ara, des de la postmodernitat, el realisme i la creació, arribem a l'entre. A la representació d'un paisatge que és un i altre alhora, és i no és, ni ja ni encara, aquí i allà, una mica, res, tot. Si al llarg de tots els capítols precedents ja han anat apareixent línies que eren horitzons, llocs que eren els mateixos i altres, tornades que es feien viatge i pèrdua i continuació, ficcions reals i experiències creades, ara, aquí, arribem més que mai a un paisatge que és ell mateix entre: talls i unions, trencs i frecs, tensions i fusions, creacions i buits.

En aquesta tercera part, hem arribat als nous paisatges d'aquest principi de segle; mirem la fisonomia dels camps i les fronteres, tot el seu lloc, el temps i la llengua. Tot aquí serà entre. Viatge a paisatges desfets, i després un jo-lloc i una inquietud.



## 7. CAMPS I FRONTERES

Som als camps i a les fronteres de la Catalunya de principis del segle XXI i, tot i que des de l'inici ja ha anat quedant clar el lloc on se situa cada un dels set llibres del corpus, em sembla que cal començar aquesta tercera part recordant-los tots amb concreció. En aquest capítol, situo les diverses localitzacions i miro quins són els paisatges que s'hi troben des del punt de vista primari, físic, material; és a dir, mostro el tipus de paisatge al qual hem arribat.

Procuraré expressament que no es mescli aquest aspecte físic amb cap altre dels que s'hi imbrica en les narracions per poder anar avançant a poc a poc, per capes. En els següents capítols, aquests punts o localitzacions s'encadenaran amb tots els altres aspectes del paisatge que vull comentar, s'ompliran, es trencaran, es desfaran, es desplegaran, explotaran en molts sentits.

### 7.1. LA FRONTERA A LA JONQUERA

Avanço de nord a sud. En aquest moviment, el primer llibre que cal situar és *Dies de frontera*. La novel·la de Vicenç Pagès Jordà té diverses localitzacions. Es podria dir que Figueres és el punt de partida de la resta de llocs perquè és la ciutat on viuen la Teresa i en Pau i uneix els protagonistes, però no em sembla el paisatge més important ni per a l'argument, continguts i tesis de l'obra, ni per al seu desenvolupament formal: el present de la narració i el paisatge que fa de fil conductor a aquesta història de desig i trànsit vital és el de la frontera entre Catalunya i França a la Jonquera, i aquest és el que focalitzo per a l'anàlisi.

Des de Figueres, s'enfoca el tren que fa el recorregut entre la capital empordanesa i Girona i que porta la Teresa de casa a la feina. En el trajecte i un divendres especial, la protagonista coneix en Cosme i van tots dos al paisatge de la frontera entre Catalunya i França. Primer, arriben amb el regional a Portbou i des d'allà, de seguida, una furgoneta que els recull fent autoestop els porta fins a la Jonquera:

Passen per Garriguella, per Rabós, per Espolla. En pocs quilòmetres, masos i cellers han substituït les botigues que venien matalassos inflables i ulleres d'anar a sota aigua. Arran de carretera s'estenen les vinyes, més amunt els alzinars. Sant Climent Sescebes sembla un poble com els altres, però dalt del pal la bandera delata la base militar. Després els boscos es

fan més espessos. A Capmany, un enorme magatzem de mobles suggereix que s'acosten a un àmbit menys agrari.

Són a la zona que es va cremar l'any anterior. A partir d'aquest moment es barregen tres colors: el negre dels troncs incendiats, l'ocre de les branques socarrimades i el verd de les fulles que rebroten.

Al cap de pocs quilòmetres topen amb tres vies de comunicació que són també tres barreres: la Carretera Nacional II, l'autopista i la via de l'AVE. Si giressin cap a la dreta arribarien a Figueres, però la furgoneta tira cap a la dreta. Sota la llum del crepuscle, la carretera és ampla i transitada.

Recorren set quilòmetres de trànsit espès. A l'horitzó destaquen els cims del Pirineu; a primer terme, en els marges, els arbres cremats.

A l'entrada de la Jonquera tot el que veuen és descomunal: la rotonda i els aparcaments dissenyats per a camions de gran tonatge, els supermercats, els bordells, les estacions de servei amb indicadors de vint metres d'altura, el perfil gris i vermell del centre comercial.

En comptes de deixar-los a l'entrada del poble, el conductor de la furgoneta els abandona en un aparcament situat entre la carretera i un solar. (Pagès, 2014: 121-122)

Aquí comença el cap de setmana. El paisatge que narra Pagès Jordà és, com he dit, un paisatge nou que, tot i ser part del tan mitificat Empordà, no ha estat gairebé gens literaturitzat per la tradició catalana. En aquest lloc nou i des del present, el que els protagonistes hi troben, i tots nosaltres amb ells, és un paisatge comercial i de contrastos desconcertants i desmesurats («descomunal», diu el narrador) en el qual són abandonats i no pas acollits. Perquè a la frontera el paisatge és de pas, ple de comunicacions comercials i antipersonals, un paisatge-supermercat pensat només per atraure compradors, vendre i consumir. Així, els elements i instal·lats en aquesta àrea de servei sobreposada a la terra són diversos i sense lligam entre ells, contradictoris, absurds: el capítol en què es troben els paràgrafs anteriors es titula «Publicitat dadà» i no em sembla que hi hagi cap eslògan millor per aquest paisatge. Regnen els contrastos més xocants.

És cert que, com deia, apareixen molts altres llocs en la narració, molt propers al territori fronterer o dins mateix de la Jonquera. Per exemple, apareix Agullana, un poble petit, tranquil, amb el seu bar i els seus avis que hi juguen a cartes; o el fort de Bellaguarda i el Museu Memorial de l'Exili, llocs per a la memòria a tocar mateix de les extensions comercials. També es narra el centre de la Jonquera, que sorgeix com un municipi agradable on la vida queda lluny de les estridències grises del sector comercial o d'un barri com els Límits –vorera francesa, vorera catalana, o espanyola. Al nucli de la població, la veu narrativa escriu, analitzant comparativament aquest lloc i el de les naus que acaben de deixar enrere, a dos passos: «Definitivament, no són en un no-lloc» (Pagès,

2014: 280), i «Ara sí que són en un poble: cases baixes, una parra, jardins petits, una quotidianitat discreta, sense aparadors ni publicitat. Més amunt, el carrer s'acaba i comença la terra socarrimada» (281). Em sembla important que apareguin, aquests llocs vius, de pes, de memòria i d'habitants, perquè mostren el contrast (un més) del paisatge fronterer, que ocupa una zona difusa i complexa en ella mateixa. Però el que succeeix en aquests altres espais és això, que el carrer de seguida s'acaba i que en canvi, la narració i la descripció prenen molta més força en el paisatge desfet de la frontera, que és el paisatge més descrit, central i invasiu tant en la narració com en el territori.

A la frontera, tot està encarat al transport, les comunicacions i la venda ràpida, fàcil i a gran escala de tot tipus de productes: des de la roba dels enormes *outlets*, al tabac i l'alcohol, les joguines sexuals, les armes que no desapareixen perquè els falta només una peça o les dones. En aquest context, els contrastos resulten més xocants encara quan a tocar de tot aquest espectacle hi queden els Pirineus i el Canigó: el «monument de Déu» (Verdaguer, 1995: 223) i símbol de la catalanitat és al fons i gairebé passa per alt darrere dels cartells publicitaris. L'estiu en què la Teresa viatja a la frontera, a més, els pendents de les muntanyes tenen color de cendra i els arbres són socs cremats pel gran incendi de l'estiu anterior. La natura i el paisatge cultural tradicional són a prop, però queden tapats o es cremen. Mentrestant, tothom passa i compra, i es ven. Tot hi és de passada, superficial, oblit, desconcert i xoc. Tot i tothom aliè. Menys la Teresa, que busca aquest trànsit i, quan el cap de setmana ja s'acaba, camina i mira pel voral de la nacional. En la seva mena de sacrifici o meditació peripatètica, la veu narrativa li ha de descriure tot això:

T'arriba el sol de cara. Al final de la recta, trobes un restaurant a la dreta i una gasolinera a l'esquerra, tots dos tancats. Al pàrquing del restaurant, dues prostitutes en bikini fumen al costat d'una rulot abandonada.

[...]

Les muntanyes blaves de l'Albera es retallen contra l'horitzó com un animal cansat. Al darrere, el Canigó no mostra ni rastre de neu. En primer pla, entre els arbres cremats, un cartell adverteix: *Zona d'alt risc d'incendi*.

Enmig d'un prat ondulant, les bales de palla en forma de secció de cilindre estan disposades amb un ordre misteriós, com si alguna nau extraterrestre les hagués de visualitzar des del cel —com si un déu cansat les hagués deixat caure amb indolència.

Després de passar un camió, al fum li costa marxar. Et sents marejada. Només falta que et desmaïs, ara.

A la cuneta, hi brillen llaunes d'oli, ampolles, matrícules, revistes amb fulls enganxats.  
(Pagès: 2014: 295-297)

El paisatge de Pagès Jordà es construeix per contrastos, és antiromàntic i corrosivament irònic. Veiem el Canigó i una rulot abandonada on treballen les prostitutes, sota el crepuscle només queden les carreteres amples i sorolloses, i els cartells contra els incendis són absurds, estúpids i mesquins enmig les cendres. Així passa en tot el llibre i en el text dels capítols de la tornada que, tal com es veu en el darrer passatge transcrit, encara és més fragmentari que la resta: els paràgrafs són molt curts, se separen per un blanc i no tenen connexió articulada entre ells. Com el paisatge, el text. Tot està trencat i desfet a la frontera. Com en un relat provisional, esborrany de res on vivim.

## **7.2. SANT PRIVAT I LA VALL D'EN BAS**

És evident que un paisatge com el que acabo de mostrar crearà efectes complexos en la protagonista. Passa en aquest lloc i passa també en el de tots els altres protagonistes i narradors de paisatge. De moment, però, aturo les diverses anàlisis aquí, en la imatge dels paisatges als quals viatgem ara. Les altres capes i relacions derivades s'aniran veient en els propers capítols.

Continuant amb l'avenç nord-sud, arribem al següent paisatge, el de *Ball de bastons*. La narració d'Edgar Illas aterra des dels Estats Units a Sant Privat d'en Bas. Els primers dies de ser-hi, en Patrick explica la Vall així:

Tothom parlava del projecte del túnel de Bracons, que semblava que realment transformaria la Vall per sempre. La Vall d'en Bas és un paisatge singular. És una vall encaixonada entre muntanyes, però alhora és prou ampla per semblar un espai complet i autosuficient. [...] La Vall emergeix com un món tancat però espaiós, contingut però ben acabat. Potser per això la gent que hi viu sempre diu que té ganes de marxar-ne i alhora, sense por de contradir-se, assevera amb orgull: «Que n'estem, de bé, aquí!» El confinament de la Vall oprimeix els habitants, però els deixa respirar prou per fer-los la sensació de viure còmodes i emparats. El túnel de Bracons i tota la infraestructura d'una nova carretera es percebien com la ruptura definitiva d'aquell equilibri geogràfic. (Illas, 2014: 28-29)

Al llarg de la narració es van percebent totes aquestes contradiccions entre un paisatge que empara i que alhora oprimeix, entre un lloc acabat i harmoniós i una tensió latent i desballestadora. La tensió és, en el fons i tal com escriu ja a l'inici el mateix narrador, entre «el capitalisme financer i la terra» (10): a la Baixa Garrotxa i la Vall d'en

Bas de l'actualitat, la força de la terra i la natura s'oposen i conviuen, alhora, amb la imminent infraestructura del túnel de Bracons i les formes turístiques que exploten el paisatge com a mercaderia. El clos tancat i harmònic de la Vall serà una unitat gratada, foradada per les diverses formes del desenvolupament econòmic global. Per això, en aquesta novel·la realista i teòrica, el paisatge es mostra bell i fràgil, viu i fort però explotat i consumit, i les descripcions del lloc tenen en compte tant un aspecte com l'altre. Els masos fan d'escenaris al millor postor i el túnels deixen forats a gorgues com aquesta:

L'aigua era cristal·lina. No hi havia ni una ànima. A sobre la pedra grossa em vaig treure la camiseta i els xorts i em vaig descalçar. Em volia banyar nu i sentir la frescor de l'aigua a tot el cos. Aquella aigua no era com l'aigua de mar, que quan en surts de seguida quedes sec i ple de sal i ja tornes a tenir calor. Aquella aigua era una força mineral que se't ficava dins els ossos i estaves fresc durant tot el dia i tota la nit. (Illas, 2014: 144)

Continuant amb el contrast i tensió, al final de la seva estada, sense haver sortit de la Vall en molts mesos, en Patrick deixa el lloc trasbalsat per tot: casa dels avis mai més serà casa seva ni de ningú, el bastó el farà tremolar on sigui i el desig i la culpa de l'aventura amb la Maria el roseguen. Mentre se'n va, des del taxi, mira:

Amb els ulls irritats vaig contemplar la Vall per última vegada a través dels vidres del cotxe. El blat de moro havia crescut molt. En alguns camps ja l'havien segat. Vaig mirar el coll de Bracons. Vaig mirar la vall assolellada de Joanetes per on passarien el túnel i la carretera polèmics. Els incomptables matisos de verd als boscos, els marrons de les masies, els blancs estridents de les fàbriques, els caquis i els ocres vulgars de les urbanitzacions se'm barrejaven a la mirada. El cap em donava mil voltes i tenia un roc a l'estómac. Les mans em tremolaven. Érem a l'agost, però estava glaçat. (Illas, 2014: 164)

El paisatge de la Garrotxa no és ni harmonia ni refugi de cap ideal, és un ball de bastons que cau a poc a poc, en qualsevol moment, gairebé imperceptiblement. Les vies de comunicació també hi arriben i s'hi posen per sobre, la natura es compra tota i els habitants venen els seus llocs i temps i estimen un verd cada cop més brut, gastat, subjugat, petit, fi, fum. El paisatge que havia simbolitzat l'harmonia i una prosperitat i mirall cap a terres més europees que castellanès, ara és un bastó que tremola i es remou entre el capitalisme global i la terra foradada.

### **7.3. BEGUR I EL BAIX EMPORDÀ**

Més al sud, però encara molt al nord de Catalunya, trobem *Escafarlata d'Empordà*. El llibre d'Adrià Pujol torna a narrar aquest mite paisatgístic centrant-se específicament en



el Baix Empordà i des de Begur. Així, l'autor escriu els llocs viscuts de la seva infantesa i adolescència o els de la seva experiència d'ara, d'indígena de segona residència en un anar i venir constant entre Barcelona i la comarca. Les seves descripcions de paisatge físic solen ser breus i contundentment agudes, com quan el narrador escriu sobre els masos abandonats (35), o en aquestes dues que segueixen, per parlar de les suposades carreteres amb encant a «Bibelotatge paisatgístic» i del bosc, dins «Indiferència fins que crema»:

La carretera més bonica de l'Empordà no existeix, perquè tothora estan infestades de Porches Cayennes i d'Audis Q7, que són els cotxes dels que compren un mas per no viure-hi més enllà de quinze dies l'any. La resta de dies, les vies són patrimoni dels miquets del motocròs. (Pujol, 2011: 19)

Per norma general no tenim gaire cura del bosc. Desbrossar és pesat i car. Les subvencions són de paper de fumar. Però quan el bosc se'ns crema, la fiblada que sentim a l'ànima ens immobilitza. Llavors ens adonem de fins a quin punt el bosc és el nostre paisatge extern i la nostra vegetació interna. El foc esborra pinedes i algun alzinar. Apareixen els marges nus, els menhirs socarrimats, els ramats recremats i el desert de cendra. La migdiada, damunt l'herbei, s'ha de posposar una eternitat. I a dins nostre s'esdevé l'erm d'una tristor esmolada. (Pujol, 2011: 66)

Són significatives les descripcions dels límits de l'Empordanet (passatge que mostraré en el capítol següent) o de la muntanya del Montgrí, tots dos elements paisatgístics tradicionals i simbòlics en la representació literària de l'Empordà que Pujol reelabora a partir de la desmitificació i la ironia, i amb el focus del paisatge viscut. Si Pla va descriure el Montgrí com a centre del seu Empordà, ara Pujol el descriu així:

Les mares ens ensenyen que el Montgrí és una frontera natural i psicològica, i que de més a més és un bisbe ajagut, fossilitzat i gargantuesc. Bé. Pensat des del Baix Empordà, sembla que més enllà del Montgrí no hi hagi res, un esvoranc còsmic, buit i profund, poblat de malsons i d'erms batuts per la tramuntana. M'han avisat, això també, que els de l'Alt Empordà pensen el mateix, des de l'altra banda. (Pujol, 2011: 172)

Des de l'experiència del *jo*, el narrador, que coneix perfectament la tradició literària en la qual s'inscriu, juga amb la versió establerta de l'Empordà, se la remira i la subverteix o rebaixa a partir de la seva veu marcadament irònica. De fet, també actua així amb altres elements paisatgístics d'abast més general, de simbolisme nacional, si es vol, mítics i sacres, com el Canigó. Al primer capítol, d'entrada i ben al descobert, el narrador obre el seu itinerari pel paisatge íntim en el dia que, d'adolescent, se li va morir la mare. Els amics proven d'ajudar-lo, el porten a una discoteca de sempre on, tard, una noia prova de consolar-lo. Ell en fuig mig volent i mig no, i escriu:

Després, toques les tres de la matinada, els defraudava a tots i me n'anava a dormir. De camí, però, em maldeia els ossos perquè havia perdut una oportunitat d'or. I, per això, abans d'arribar a casa pujava al castell de Begur, a pelar-me-la encarat a nord –en línia recta, més o menys, amb el Canigó. (Pujol, 2011: 18)

No es pot pas pensar que aquesta orientació onanista sigui més o menys una casualitat: el Canigó esdevé potser la imatge d'una excitació o admiració personal, potser el lloc viscut, encarnat i fins i tot vulgaritzat i desmitificat, o en un millor sentit, dessacralitzat. De fet, segurament, el que passa és totes dues coses alhora. L'obra de Pujol, com la dels altres narradors, es mou entre l'emoció de la pertinença i l'orgull de la tradició i el joc irònic i crític que destapa, assenyala i renova sentits en el paisatge.

I així, basculant, del mite a la vulgarització, també s'ha de fixar en un Empordà que es mou entre la ruralitat i la natura que encara tenen una certa presència en el territori, i l'actualitat, amb el ridícul i l'estesa del turisme, l'urbanisme especulatiu i les modes. Als poblets bonics de la comarca, la destrossa del paisatge no deixa de ser una bèstia depredadora, sinó que fa moltes dècades que pren la forma de l'elitisme i de processos comparables als de la gentrificació rere façanes de postal. Així, apareixen cales i peixos assaltats per una bogeria de iots, pagesos que s'exposen en mercats medievals i ecològics i cases que es venen per no viure, per consumir molt i posseir res. El paisatge de l'Empordanet ha anat de l'ideal genuí a la imatge de consum i del paisatge humanitzat on fins i tot caràcter i harmonia s'integren, a la tematització pessebrista i elitista. La temporada turística és descrita com «la temporada de mal endreç» en què no es pot dormir i es perden tots els llocs entre molt de soroll (38) i el poble natal de Begur s'escriu d'aquesta manera en un «cal·ligrama potiner» que val la pena llegir fins a la lletra petita, aquesta:

Tot plegat sense manies, que us venem un decorat, on fer retornar la malvasia del totxo, de la pasta i del mercat neoliberal, que ja no ens queden metres quadrats, on alzinar els xalets dels apoderats que ho empantaneguen tot com si el poble fos un gegant excusat gegant, tothora vessant d'immundícia (Pujol, 2011: 141)

#### **7.4. SANT FELIU DE GUÍXOLS I LA COSTA BRAVA**

Encara a l'Empordà, el següent paisatge que trobem és el de *Marina*. La novel·la de Toni Sala s'instal·la a S'Agaró, en un apartament d'estiu que permet al protagonista passar uns dies a prop del seu lloc de naixement, Sant Feliu de Guíxols. A principis d'estiu, just

abans que arribi el turisme de luxe i de masses per celebrar la revetlla de Sant Joan, en Toni volta pel poble a punt d'obrir i pels seus voltants. Es fa difícil triar els exemples de descripció de paisatge, en aquest cas més que en els altres, no només perquè les descripcions són molt nombroses i miren espais molt propers però diversos, sinó també perquè són molt intenses, estan molt ben treballades, lingüísticament, rítmicament i simbòlicament i en llegir-les se'ns emporten. Quan en Toni visita una cala, la pot descriure així:

La cala de l'Ametller no té ametller. És tota de pins i d'un magma de roca i aigua. Acostant-nos-hi l'aigua es va anar tornant d'un verd mineral. Feia randes d'escuma a la vora fosca del granit ensucrat i amb vetes de color de fetge. El granit semblava un reflex quiet i apagat de les onades. La sal de l'aigua guspirejava entre xarxes de llum. Amb aquestes xarxes les onades capturaven i removien la imatge dels penya-segats.

La cala era un forat amb parets de granit, una piscina d'aigua viva i un safareig de mercuri. Era la pila baptismal que Ruyra va descriure i que jo feia llegir als alumnes. El paisatge era aquell. (Sala, 2010: 92)

Continc el comentari sobre la riquesa i sensorialitat de la llengua i sobre les referències clares a la tradició literària que es troben en aquest text de Sala, com en tota l'obra, perquè em centraré en la llengua més endavant. M'interessa mostrar la bellesa d'aquest racó de la Costa Brava, idíl·lic i salvatge –ara, encara abans de Sant Joan i de l'inici de la temporada alta– però per contraposar-lo amb totes les altres descripcions de paisatge, ben diverses, que apareixen a prop d'aquest: en les mateixes pàgines, Sala ha de parlar de la bellesa i la llum de recessos buscats, com el que s'acaba de llegir, i de la deixadesa, la brutícia i la grisor en els barrancs, les bardisses i els blocs de ciment, iguals, buits, repetits i multiplicats, i encara de la violència, el perill i els desitjos humans més fondos. Els que segueixen, són paisatges gastats, superfícies, o oblidats, o de pas i de serveis a la Costa Brava.

Caminant per un barranc, en Toni explica: «Vam seguir un corriol fals i ens vam trobar amb una altra frontera d'arbustos que no podíem saltar. Sabíem que ens acostàvem a mar perquè baixàvem, però la mar no es veia» (104), i, des de l'apartament, el paisatge que veu és aquest:

Em mirava des del balcó totes aquelles cases buides, casetes noves amb les persianes abaixades, silencioses i arraulides al voltant de la platja de Sant Pol amb el sol encès a sobre cremant per ningú. Vaig abocar-me a la barana i vaig veure més enllà del molí un tros de la piscina que s'havia estat omplint durant tota la nit, una piscina gran amb cinc carrers pintats

de color blau al fons. L'aigua arribava fins a la meitat, quieta i brillant. La mànega no rajava, omplien només de nit. (Sala, 2010: 45)

Al cotxe, en Toni condueix entre la platja i els hotels, i llegim:

Els hotels i els blocs d'apartaments dels anys seixanta sortien per sobre de les adossades recents. Els barrets blaus del Xalet de les Punxes eren una altra extravagància.

A les terrasses dels restaurants els fluorescents parpellejaven uns segons abans d'encendre's. Els clients sopaven a davant del mar, els fills corrien per la sorra de la platja fosca. Els llums d'algunes barques puntejaven l'horitzó marí.

L'Hostal de La Gavina emergia amb la petita península que tancava pel nord la platja de Sant Pol. (Sala, 2010: 62)

I veient el bressol mític de la Costa Brava, amb la Gabri agafada de la mà, la vista li baixa a les embarcacions de luxe:

Vèiem l'ermita il·luminada sobre la muntanya de Sant Elm passada la badia. Aquí el Salvament dels naufrags i allà Sant Elm patró dels mariners i salvament de les ànimes. Entremig barallant-se amb la lluna i la nit el llum intermitent del final de l'escullera.

Tota la vida feliç del passeig brillava sota nostre. Els propietaris de les embarcacions esportives, gent amb salut i diners i família, amics i amants estables que al mes de juny ja sortien a navegar amb el glamur del llop de mar de pagament, dels festivals de música estivals, dels clubs de tennis i de golf, dels restaurants per gurmets amb cellers exclusius. S'hi arribava a poc a poc, allà baix, però hi tenia coneguts perfectament inserits. Aquell món existia o en el pitjor dels casos també existia.

Les embarcacions s'esperaven allà sota com trofeus flotants. A una banda del turó el port decadent dels pescadors amb les quatre teranyines i les quatre piles de xarxes velles. A l'altra banda els passadissos nets i endreçats de les embarcacions esportives. (Sala, 2010: 129)

Entre llums, l'ermita de Sant Elm, on segons la tradició es va fer públic el nom de Costa Brava,<sup>81</sup> té ara tot això als seus peus: punts de bellesa envoltats de cases falses i com plagues, embarcacions de luxe que només són vides de pagament i un sol cremant per ningú. Un paisatge falsament admirat, abusat, que no es veu i s'aixafa consumint-lo.

## 7.5. SAIDÍ I D'ALCARRÀS A MONEGRES

Ara, avancem a la meitat sud de Catalunya, i passem de la costa a les terres de l'interior. Els paisatges que descriu Serés es despleguen des dels camps de fruita de Lleida, en

---

<sup>81</sup> Es pot trobar més informació sobre aquest episodi, així com del seu context històric i moltes altres referències bibliogràfiques sobre la qüestió, a l'article de Narcís Figueras Capdevila (2018), «Ferran Agulló i la seva obra en la creació de la marca "Costa Brava"».

municipis com Alcarràs o Sudanell, al desert de Monegres; l'extensió de *La pell* és una extensió transfronterera de paisatge personal que té com a centre Saidí, el poble de l'autor i narrador, i inclou regues, erms, secs i, sobretot, és clar, pells, persones entre Catalunya, Aragó i el món. Un dels capítols amb més descripció de paisatge i fins i tot teoria reflexiva sobre aquest concepte és «Tot el que sé de mi i dels altres explicat abans d'oblidar-ho»; està datat del 2003 i Serés hi escriu:

Des de dalt el turó de la Seu Vella es veu tot el Segrià. La vista arriba fins a les comarques veïnes, talls i retalls, esquitxos que són pobles, engrunes de llogarets, polígons i volums de naus com les peces d'un joc de construcció que un nen hagués oblidat recollir. Contrastos de sec i humit i tot el ventall cromàtic que passa d'un extrem a l'altre, etcètera. [...] Les cases i els blocs de pisos puguen pel turó i es deixen caure pendent avall, com si algú les hagués ruixat. Rodolen pel vessant fins que un altre turonet els atura i aleshores busquen la vall següent, que els porta fins al riu, fins a les carreteres i l'autovia, fins a l'autopista... (Serés, 2014: 56)

Una mica més endavant, se centra en Alcarràs:

Alcarràs creix de manera exponencial. La calor el fa bullir i s'escampa cap al nord, cap al sud, cap a l'est i cap a l'oest, cap a dalt... Sembla que el poble desplegui el seu interior sobre ell mateix i els encontorns, com si tingués continguda dins seu la forma de totes aquestes noves construccions que el voregen. Les grues d'obra fan de fites, són marques que asseguruen la nova porció de terra conquerida al camp [...]

Al camí del riu, els volums van desapareixent de mica en mica i tornen a aparèixer allà on menys t'ho esperes. El paller, la tàpia o el mas es transformen en cases aparellades o en blocs de pisos. Hi ha casalots que havien allotjat desenes d'immigrants i ara són munts de runa. Fins que no siguin solars, hi haurà gent, n'hi ha que aprofiten els buits entre les parets caigudes per aixoplugar-s'hi dessota.

També hi ha tot de cases enormes que, com a la resta dels afores, estan envoltades per parets altíssimes que amaguen jardins i finestres. (Serés, 2014: 59-60)

En aquest mateix camí del riu, entre altres escenes semblants, Serés descriu aquest campament de persones immigrants que viu, que s'està entre plàstics i regues:

Al campament del costat hi ha una vintena d'homes que xerra a la vora del foc entre llaunes, cartrons i brutícia. Fa tanta calor que l'escalfor de la foguera no es nota enlloc. N'hi ha que seuen en caixes de fruita i dos més que comparteixen un termo elèctric abonyegat i brut. Han amuntegat palots vells. Els serveixen d'armari i fins i tot de dormitoris que els poden aixoplugar si hi ha tempesta. A totes les espones de els feixes, els mateixos farcells de roba i bosses fets amb sacs de plàstic i bocins de vela. Totes les pertinences, embolicades, que no es mullin, és clar, ¿on més ho poden deixar? No hi ha enlloc més, la documentació i els diners a sobre i la roba i les bosses a les espones, entremig dels matolls. (Serés, 2014: 79-80)

En altres pobles, ha de parlar de més paisatge desconcertant, desfet i fet de deixalles, com abandonat alhora que ple, amb vida que hi viu o sobreviu o lluita. Als afores de Gimenells, hi troba «un veritable poblat, un *bidonville* dins d'una nau» (284) i a Fraga, amb una colla de joves que es reuneixen a l'aparcament d'una discoteca, hi veu el grafit immens d'un paisatge urbà ja descolorit que publicitava una discoteca. Només en pot parlar en passat, del grafit, perquè a la frontera tot és gastat, oblidat i deixat:

Parlo en passat, s'ha convertit en un trencaclosques, esquerdes, taques d'arrebossat i pedaços de pintura. [...] L'urbanisme de Fraga és bigarrat, inintel·ligible. Encara avui tota aquesta part de vora riu fa una sensació de provisionalitat absoluta, la part de darrere de les cases que puguen per la serra sembla fer el joc als edificis que van pintar a la paret, escrostonats i descolorits, bruts de la pols que el vent aixeca a l'esplanada. (Serés, 2014: 124-125)

Ara bé, malgrat tot hi ha vida. El paisatge de la frontera catalanoaragonesa és dur, aixafa i xucla, s'oblida i es rebutja, produeix i consumeix i es consumeix, es maltracta, s'abandona. És extrem però també és humà, viu, i la vida s'hi fa extrema i hi queda al descobert, lluitant –fins i tot rient, ho veurem en altres pàgines–, com si ensenyés un esquema profund i sec del que és, amb tot. Ho diuen escenes com aquesta:

El bar Casanova vessa pertot arreu, la quantitat de gent que entra i surt el fa petit. Els homes s'aturen a la barra i a les taules vora els finestrals, a les escales del costat, a la porta i a la plaça. L'Ajuntament i l'església són a tocar, però el centre neuràlgic és el bar, hivern i estiu, cada dia de l'any que passo per aquí. El camí del Riu desemboca aquí i hi deixa homes i homes.

La vida vessa pertot arreu, tot és més ple, més ràpid i intens, el vidre és més transparent que els altres vidres, conté tots els reflexos que es poden imaginar. (Serés, 2014: 102)

Les terres de la frontera catalanoaragonesa són camps comprats, explotats, i amb les promeses i futurs lluny, tant pels habitants de sempre com per les persones immigrants que hi van arribant. Terres de ningú desamparades i una pols, un vent, una boira i una calor que semblen tapar-ho i amagar-ho tot, o fer-ho fi i agut ara, afuadament humà. Enmig del paisatge de desert i regues, ara mirem les pells suades i esgarrapades d'aquests camps d'abandó.

## **7.6. UN POBLE DE LA RIBERA D'EBRE**

No gaire lluny d'aquí, hi ha el lloc de *Primavera, estiu etcètera*. El poble de la novel·la de Marta Rojals no té nom –cosa que el separa subtilment de la concreció realista i fa del seu paisatge i fets un cas més proper i universal– però el podem situar a la Ribera d'Ebre,

pels referents que dóna el text: es menciona Flix i Móra, i també Ascó, a prop, i Salou, Lleida i Tarragona, que no queden gaire lluny. Al fons, a vegades, es continua veient la serra del Montsant. Entre la invisibilitat i la concreció, es llegeixen paisatges com aquest, que es troba al final del llibre i es veu des d'un avió:

Recolzo el front a la finestreta de policarbonat i, en el moment precís, el Google Earth ja és un sotabosc de fulles de roure. Entre el trencaclosques de peces verdes i terroses, localitzo la serp negra de l'Ebre i li segueixo els capricis fins on gairebé es fa un nus: el Meandre. I ara he de mirar més amunt, i una mica cap a la dreta, i ja tinc ubicada la crosta verda del Montsant. A mig camí entre el nus i la crosta, escruto, dedueixo, intueixo, i segurament és allí, i també em sembla impossible. Però les coses que no es veuen, pel fet de no veure's, no tenen per què no existir. (Rojals, 2011: 362)

Al paisatge de l'Èlia les extensions purament descriptives no són gaire recurrents, sinó que les imatges del lloc queden molt integrades a l'experiència personal de la protagonista o al servei de l'argument. Però això no vol pas dir que la mirada cap al lloc, nou, no hi sigui, sinó que el paisatge es mira i pensa des del *jo*, vivint-lo i pensant-lo. Així, per exemple, descriu la gasolinera on va a buscar la cobertura que no té al poble, fer el cafè i potser comprar tabac. Hi ha una pel·lícula posada a la televisió:

La pel·lícula deu ser apassionant, així que m'hi assento d'esquena, cap a la meua pròpia tele: l'aparcament i la carretera, i allà lluny el castell de Flix, rematant el meandre. L'esplanada sembla molt més ampla sense els camions habituals, que fan la ruta fins a Lleida i Saragossa. Però, tot i ser festa, a dintre no hi falta el típic ludòpata enganxat a la màquina. La màquina. Mm, la màquina del tabac. (Rojals, 2011: 49)

En un altre capítol, descriu les oliveres (els olivers, escriu l'Èlia), roques presents, senyores oblidades. Ara és al camp, en un lloc ben diferent al de la gasolinera i l'esplanada que acabem de llegir i que hi és a tocar. Passaran tot el dia, i d'altres, collint olives, i mentre dina, l'Èlia ho mira tot asseguda a les terroses:

Hosti, i s'han de collir tots... I encabat encara hi ha la Solana de Baix, i l'Aulivera. M'agafa un mareig de pensar-hi. Però sigui com vulgui, cada any s'ha fet. I mira per on, tots aquests milers d'olivers també m'han vist néixer, m'han posat el plat calent a taula i encara m'han pagat la carrera (Rojals, 2011: 144)

Mon pare riu i segueix endrapant, mirant a terra. Jo, en canvi, miro cap a tot arreu, cap al mas, cap als marges, cap a una punta de roca del tros del davant on hi ha les restes d'una barraca: una paret de rames seques de pins i un bony que devia haver sigut el barracó. (Rojals, 2011: 149)

El relat de l'Èlia se centra en el procés de la noia per posar en valor el seu lloc, els seus orígens i la terra i de fet se'n pot parlar, tal com ha fet Xavier Pla, com a «novel·la d'arrelament» (2010: 12). Si de petita l'Èlia protestava per haver de fer la feina del camp i de jove va voler, desitja i necessitar marxar del poble, ara hi torna perquè hi troba tot un món de terra i paraules que l'explica. Tal com passa a tots els protagonistes, a l'Èlia també li cal tornar a mirar el seu paisatge, i explicar-lo. Però no és un món idíl·lic ni un paisatge bucòlic, sinó que tot i l'atracció de la terra, tot i cert romanticisme, fins i tot, hi ha la consciència de la duresa del camp, hi ha un paisatge quotidià, de treball i de paraules vives on tradició i modernitat, urbanitat i ruralitat, globalitat i localitat, xoquen: no hi ha cobertura enlloc, la gent viu en urbanitzacions amb el cotxe enganxat al cul, el camp fa gràcia, ara, i les oliveres tenen tot el respecte del temps però demanen sacrificis i duresa. Al final de llibre, a més, el paisatge es deixa enrere, en un desencant i una mort intuïdes que es concreten en els personatges d'en Bernat i el pare, respectivament, però que amaren en part el lligam amb el lloc que s'havia anat (re)construint, entre altres, amb aquests dos personatges. Les bases que l'Èlia buscava es recuperen, però l'arrelament que permeten és amarg, en un lloc que potser no es veu més però segueix existint.

## 7.7. LA SÈNIA

Finalment, a l'extrem sud del territori del Principat, hi trobem el paisatge de *L'horitzó primer*. El llibre de Joan Todó és el llibre de la Sènia, el municipi que toca la ratlla entre Catalunya i València i que a la narració es fa ell mateix ratlla, horitzó i doble o múltiple en tots els sentits. Tot és dualitat, en aquesta narració: la veu, el temps, la realitat que es fa espectre i el paisatge que es torna ficció. Hi ha moltes descripcions de paisatge, perfectament integrades en la narració, poètiques, fluïdes i naturals, dures i belles. Per exemple, quan arribant al poble en autobús, el narrador explica:

Des de la plana de la Galera, la Sènia no es veu. L'autobús travessa una vasta estesa d'olivers, tots iguals i tots diferents, hipnòtics; hi ha finques abandonades, amb el sòl irritat de males herbes, i d'altres amb el terra llaurat, net com una pista de ball. Hi ha cases abandonades al costat de la carretera, i al lluny s'intueix el Mas de Barberans. La Sènia no. És com si el poble s'amagués rere el coll que s'eleva al nord de la vila, arriant d'oliveres. L'autobús es veu sobtadament voltat de fàbriques, de botigues de mobles, i llavors, passat l'hotel, ja hi sou. El campanar trau el cap al lluny, entre terrats, rere la sumptuosa botiga de mobles amb columnes neoclàssiques que al poble anomenem «lo mausoleu»; és com si entréssiu al poble per la porta del darrere. No hi ha cap vista prèvia, cap imatge que et saludi, a banda del cartell amb



el nom: passeu vora el taller mecànic, vora un grapat d'edificis i, abans no te n'adonis, l'autobús s'atura davant del parc, ple de xiquets que corren per la porxada dels baixos de l'Ajuntament. És com si la Sénia mirés cap a una altra banda. Com si, donant-li l'esquena al Principat, estigués de cara al País Valencià. (Todó, 2013: 18)

Se'ns torna a presentar un paisatge de contrastos, un cop més, entre els camps i les fàbriques, les carreteres i les muntanyes, tot sobreposat, en un xoc desequilibrat i, a més, un paisatge irritat, sec, fracassat, en crisi. Tornar a casa és arribar a un lloc desfet que pul·lula. Moltes setmanes després de ser al poble, quan ja comença a marxar l'estiu, el narrador descriu una altra vista d'aquest paisatge d'una bellesa que se'ns acosta i ens toca per també glaçar-nos:

Les hores de llum s'escurcen: vénen dies que el fred et bufeteja les galtes, alhora que pel cel d'indi rentat suren núvols arrupits, i el sol esclata horitzontal contra les motlures olioses dels arbres. Els crepuscles són una brasa vermella, atida pel vent de l'endemà. Una difusa olor de fum d'olivera, cremant dins les calderes de calefacció, repta pels carrers; arriba la viscor de les nits, el tano que se't fica als dits i pren els artells de la mà. Pel poble vagareja gent que ha perdut la feina i que, com que havien acceptat fer hores mentre cobraven l'atur, esperant que la cosa escampés, ara no tenen res. El vent bufa caòtic, eixelebrat, podrit de queixes; t'envolta el brogit de milers de branques remotes, l'udol de l'aire que s'afua pels carrers, enfurit, i es rebat contra els murs de la casa. (Todó, 2013: 117)

En un darrer passatge, quan el protagonista surt del poble per anar a caçar bolets, la vista és aquesta:

Per l'embut del riu la carretera puja entre horts que avui dia han esdevingut cases de camp, més o menys luxoses, fa un revolt passat el Martinet i deixa enrere la font de Sant Pere, darrere la Tossa. Aquí, el restaurant que hi havia hagut tota la vida va convertir-se en un *chill out* i va tancar aquest estiu; una mica més amunt, les Mélies cria vegetació oblidant a poc a poc l'època que s'hi feien menjades. Després d'una zona d'acampada i un parell de restaurants més, hi ha el pantà. La matinada és freda. El sol encara no ha tret el cap per la costa, i els fars dels cotxes sorprenen matolls coberts de rosada, bèsties atònites. Travesseu el pont sense mirar el buit; enguany el pantà torna a ser un càntir buit. Més amunt, passades les corbes del Tauletí, hi ha una sèrie d'altiplans que s'endinsen en l'Alt Maestrat i el Matarranya. Una terra d'enlloc: llogarrets on hi viu poca gent (i no sempre ben avinguda), sense botigues, amb una cobertura telefònica indecisa, amb bars letàrgics que, mantinguts gràcies a les subvencions, es desenten de tot d'atencions cap al client, entre badalls i sornegueria esfastidida. El cap de setmana, de matinet, hi acudeixen els caçadors, i gent com vosaltres, que pugeu a buscar bolets. (Todó, 2013: 118)

La sensorialitat de la natura i la immersió en un lloc intens, íntim i profund, comparteixen paisatge amb la narració de la desfeta de la crisi econòmica (que tornarem

a trobar en fragments posteriors), de la deixadesa urbanística i política, i dels efectes d'un món global i econòmic. Tal com passa en els altres textos, les descripcions de *L'horitzó* també barregen la sensorialitat i la crítica, però aquí de la manera potser més fina, punyent i equilibrada. La línia ho talla tot i ho fa tocar i barrejar i sobreposar tot. El paisatge és el d'un país en ruïnes, el d'unes muntanyes desconegudes i el d'un poble construït amb la silueta d'unes fàbriques que ara tanquen. Enmig de tanta pols i vent, un narrador que veu més que els altres habitants ens explica un poble de fantasmes i temps que són i no són, i s'enfila al Tossal del Rei, als Ports, per veure alhora Catalunya, València i Aragó. Al final del llibre, pot trobar fins i tot que el paisatge de la Sénia també és el de Trieste, i que es confon amb Algèria i Mali,<sup>82</sup> perquè l'horitzó és una ratlla que trenca i ajunta, que ho talla i toca tota alhora, a prop i lluny, dins i fora, promeses i vida i enlloc.

## 7.8. PAISATGES DESFETS

Els paisatges als quals hem arribat són tots, de moltes maneres, paisatges desfets. Ara mostraré la magnitud d'aquesta desfeta, i en seguiré parlant en els capítols posteriors, però primer vull partir d'una petita anàlisi de les diverses descripcions perquè s'hi poden observar tendències significatives i molts punts de contacte.

Primer de tot, les representacions de paisatge estan marcades per la fragmentació i el tall, sigui en les fronteres sigui en els camps, a l'interior o a la costa, de nord a sud. En els fragments vistos, hi abunden paraules com *tall*, *retall*, *ruptura*, *esquitxos* o *engrunes* per fer referència a la fisonomia dels paisatges descrits i, igualment, apareixen paraules com *trencaclosques*, *esquerdes*, *taques* o *pedaços*. Tot s'hi troba a *grapats*, escriuen, i *sobtadament*, *apareixent* i *desapareixent*. La fragmentació paisatgística, amb la conseqüent urbanització i zonació difusa és, com ja es va veient, la característica física dominant i bàsica dels paisatges contemporanis. La geografia contemporània parla d'un «conflicte de límits» » que comporta «difuminació i pèrdua de nitidesa de les entitats territorials, amb els problemes corresponents de percepció i de comprensió de la realitat

---

<sup>82</sup> Al·ludeixo a les pàgines finals del llibre, excel·lents, en què el narrador explica com el poble se li confon amb Trieste, la ciutat on potser marxarà, o la de municipis d'Algèria i Mali, que el cercador d'internet troba quan hi busca la Sénia catalana. Ja he transcrit aquest passatge, al capítol sobre l'estructura narrativa, i més endavant hi faré alguna altra referència.

geogràfica que aquest fet implica» (Nogué, 2010a: 41).<sup>83</sup> D'aquí a un moment parlaré de la desfeta geogràfica, però abans vull centrar-me encara en els textos.

A més, s'assenyalen elements que, més que arbres o camps, per exemple, són diverses formes de barreres: s'han vist bardisses que tallen els camins, carreteres que són impediments per a la comunicació humana en el paisatge, aparcaments, esplanades i descampats de pols buits. La natura, a la base de tots els paisatges i, en principi, més present en aquests que queden fora dels nuclis urbans, queda trossejada enmig d'aquests retalls, esmicolada i rebaixada; així, enmig de camps i terra, barrejant-se amb la llum i la força de la natura trencada, fragmentada, hi ha alguna cala, una gorga, i molts polígons. Nits estrellades però d'abandó i podrides de queixes. Camps de fruiters, prefabricats i amb persones dormint-hi entre cartrons. Els paisatges representats s'omplen de magatzems, carreteres, vies de tren, línies i torres elèctriques, cartells, cunetes, gasolineres, boscos bruts, urbanitzacions, runes, barraques, túnels, afores, persianes tancades i blocs d'apartaments, i encara de restaurants exclusius, festivals turístics, xalets i masos buits, de decorat.

Derivada de la fragmentació, doncs, arribem a una hibridació que també domina tots els paisatges i que pren les formes no pas de la riquesa i l'intercanvi de la diversitat sinó les de la mescla discordant i desintegrada. Els elements del paisatge s'introdueixen en els textos amb verbs com *conquerir*, *abandonar*, *ruixar*, *caure*, *rodolar* o *escampar*, i fins i tot amb títols com el de «Publicitat dadà», que destaquen el xoc i la incongruència del paisatge.

Els narradors no deixen pas de mirar ni de buscar la natura i és cert que, tal com s'ha vist i es veurà, apareixen paisatges de molta sensualitat i bellesa; però hi és en racons mínims que molt sovint es fan impossibles, envaïts per elements discordants o tallants. A més, quan s'assenyalen elements naturals és destacable el tipus d'atributs que els caracteritzen, atributs del cansament i la deixadesa: les muntanyes que apareixen en aquests paisatges són muntanyes *cansades*, el déu que ordena el paisatge és un déu *cansat*

---

<sup>83</sup> Per a molts geògrafs i pensadors contemporanis, la solució a aquesta fragmentació i les seves conseqüents barreges i homogeneïtzacions és clara: cal evitar més fragmentació i refer els espais ja trencats. Per saber-ne més es pot consultar «Un conflicte de límits», de Joan Nogué, dins *Paisatge, territori i societat civil* (2010a), «Els límits territorials contemporanis», del mateix autor, dins *L'(a)frontera. De la dominació a l'art de transgredir* (2011), dirigit per Oscar Jané i Enric Forcada, o l'assaig-manifest de Régis Debray (1940), realment interessant, punyent i molt aclaridor, titulat *Éloge des frontières* (2010). Ni els autors ni jo mateixa parlem en cap cas d'estancament del procés orgànic d'evolució paisatgística, ni molt menys de tancaments territorials tendents al patriotisme cec i la xenofòbia, sinó, tot al contrari, d'una evolució que respecti i promogui la diversitat i el benestar humans i paisatgístics.

que treballa *amb indolència*, la terra està *abandonada* i tots els elements que s'hi veuen semblen els d'un *joc oblidat*, han escrit. Hi ha una representació o poètica compartida de la lletjor; així, els paisatges i els seus elements han aparegut plens de *pols, bruts, abandonats, descurats, sense cap amenitat estètica, mal col·locats, empantanegant-ho tot* i fins i tot comparats a un gran *excusat vessant d'immundícia*. I encara més, la poètica de la lletjor arriba fins i tot a una poètica de la malaltia: tal com han escrit els autors, els paisatges estan *infestats, irritats*. Fins i tot *cremats*: en tres dels set llibres del corpus es fa referència al foc i es representen paisatges incendiats i els seus efectes, a *Escafarlata* i sobretot a *Dies de frontera* i *Primavera*.

En aquest context d'hibridacions i contrastos, per exemple, quan han aparegut escrits els colors del paisatge, han estat el *verd* (fins i tot, *incomptables matisos del verd*) i de seguida, al costat, el *gris cendra, l'ocre vulgar, el blanc estrident* o el *negre*. Tota aquesta barreja xocant ha fet definir els paisatges, encara, amb paraules com *desordenat, descomunal, bigarrat, caòtic* o fins i tot, alguns elements, com a *extravagàncies, monstruositats*.

Finalment, també vull destacar molts mots, en les descripcions, que remarquen precisament la dificultat o impossibilitat de la descripció: els paisatges són *inintel·ligibles* i *inexplicables*; a vegades només *s'escruten, es dedueixen, no es veuen, queden amagats* i *sembla impossible que hi siguin*. Fins i tot, en aquests passatges o en els dels finals de les obres, el paisatge s'ha fet confusió i ficció, en alguns textos. Els matisos dels colors es posen sota un mot com *incomptables*, hem vist, i alguna descripció es pot tancar fins i tot amb un *etcètera*. Tot, des del retorn al paisatge de casa en un moment de crisi personal, fins a aquestes descripcions i tots els aspectes que els componen i els compondran, porten als narradors a mostrar una sensació profunda de descol·locació. Ja s'ha començat a veure així en el capítol sobre l'estructura i totes les formes dels protagonistes d'autoanomenar-se estranys; crec que ara, a més, s'està percebent perfectament en les descripcions del paisatge físic i, en el següent capítol, on parlaré de la dimensió viscuda del lloc, ho acabaré d'analitzar i exemplificar.

Fragmentació, contrastos, xoc, hibridacions, fusió dels límits, totes aquestes paraules defineixen els paisatges descrits que acabem de veure igual com abans han definit el tipus de text narratiu que comparteixen les obres del corpus. Vull fer notar que hi ha un clar paral·lelisme entre les formes físiques dels paisatges i el que en podríem dir també la forma física dels textos: tal com s'ha vist en els darrers capítols, l'anàlisi literària

fa parlar d'obres amb estructures fragmentàries i amb peces que combinen diversos gèneres textuais; igualment, els paisatges que s'acaben de llegir són fragmentaris i híbrids. Aquesta forma literària, que no és pas exclusiva de les obres de temàtica paisatgística, sí que pren en la representació del paisatge tot el seu sentit, el text s'encaixa en el paisatge de la postmodernitat, les formes d'aquesta era líquida els afecten a tots dos i l'obra, trencada, no només explica, sinó que també mostra el seu món, el representa fent-lo viu i el fa créixer posant-s'hi a dins.

Els paisatges representats són paisatges realistes i, tal com es veu, desmitificats a través de l'observació, la crítica, la ironia i també l'experiència profunda i la reflexió personal. Els sentits romàntics del paisatge, com l'harmonia, la llibertat i la profunditat o connexió sublim hi desapareixen, o hi tremolen, s'hi trenquen i s'hi esquerden infinitament; els significats del paisatgisme polític i nacional, com els de puresa, refugi i mirall identitari, també. Els elements simbòlics de la tradició del paisatge literària hi surten sovint, si es tracta de paisatges ja llargament literaturitzats, però sempre en contrast o de passada, en un fons gairebé imperceptible o ironitzat i descarnat. Així, per exemple, les cales de Ruyra són objectes amagats i rars entre el paisatge del turisme de masses; el Montgrí, que ja era una frontera petita i personal en el textos de Pla, ara es desactiva i rebaixa més, de nou; i si el Canigó havia estat un monument diví i punt de partida mític de la catalanitat, ara ha aparegut darrere de cartells publicitaris fet mínim o, estimulant, en una imatge que el dessacralitza. Ara, el paisatge ja no pot ser tampoc un gran relat, i s'esmicola. Cal remirar-lo des de baix, per sota, i, en la trencadissa, algunes veus expliquen el que passa. Potser també recullen alguns trossos, petits, fràgils, altres. Ho anirem veient.

Així, els camps i les fronteres de l'actualitat es representen com a paisatges desfets –un terme que es pot entendre en paral·lel al de no-urbà, però que vull que els defineixi en si, sense dependències, i que obri pas a les implicacions personals i culturals de les quals parlo. Són uns punts trencats que tenen tot un altre significat, ben diferent al que havien tingut tradicionalment i al que es manté en gran part en la consciència i imatge col·lectiva. No hi ha camps purs on la fisonomia del paisatge sigui la de la terra cultivada pel temps i les mans; no hi ha formes de vida només arrelades al tros; no hi ha natura només salvatge i senyora. Tampoc hi ha, si mai n'hi ha hagut, fronteres ordenades, ni talls clars, ni límits allunyats. Hi ha terra, verds, límits i llunyanies, però tot engrunat, en tensió i xocs.

Dins de tot aquest ampli procés de desfeta, hi ha grans diferències entre un paisatge i altre, però també un fons comú que fa que cregui que tots aquests es poden i s'han de pensar conjuntament. M'explico.

Les desfetes dels paisatges són diverses en tant que unes es troben més properes al pol de l'abandó i les altres a l'extrem oposat, el de la sobreexplotació. Els paisatges de *L'horitzó*, *La pell* i *Primavera* parlen de terres abandonades, marginades pels discursos culturals i polítics i restringides a la decadència del camp, de les indústries que tanquen o de les persones que emigren i no tenen lloc ni destí. Són paisatges de buidor i misèria. En canvi, els paisatges de *Dies de frontera*, *Escafarlata*, *Ball de bastons* i *Marina* parlen de llocs sobreexplotats per la turisticació i la comercialització del paisatge en si. Hi regna la massificació i l'elitització o tematització, la bellesa fa de reclam buit i al fons les formes de l'habitar hi queden subordinades i restringides. La Catalunya Nova i seca ha estat orfe de relats i ara ha d'escriure el de l'aridesa, la misèria i la veu alta; la Catalunya Vella i verda, mitificada i amassada políticament i culturalment, ara parla del dessota íntim i del regust d'una terra vella, venuda i trillada.<sup>84</sup> Evidentment, els paisatges secs i gairebé deshabitats dels Monegres no tenen res a veure amb una Costa Brava d'estiu superpoblada, empolainada i amb algun cada cop més escadusser racó mig verge. Tampoc hi ha els mateixos personatges en les runes dels camps de Lleida, que aixopluguen persones immigrants que lluiten per sobreviure, i en els masos de l'Empordà, esperant-se tot l'any per a pseudohabitants benestants o multimilionaris de quinze dies. Del verd de la Garrotxa al terreny irriat de la Sènia hi ha un gran salt, i del paisatge que s'explota al paisatge on tot tanca també.

Així, les formes que pren la desfeta poden ser múltiples, pot ser evident i descarnada o pot prendre un rostre de maquillatge harmònic i buit. Al seu llibre *L'Empordà dels escriptors* (2009), el periodista i historiador Jaume Guillamet fa un recorregut per la construcció literària del mite empordanès i acaba amb un petit passatge de la vista actual des del Pedró de Pals –el lloc on Josep Pla portava els seus convidats a admirar el país. Guillamet, que en aquest episodi final s'inscriu en el present, parla de dos tipus de destruccions que han afectat el paisatge dels Empordans i que poden ajudar a descriure tant la desfeta d'aquest com la d'altres territoris. Escriu: «L'impacte sobre la plana de dalt (*Alt Empordà*) és a la vista de tothom. La preservació de la plana de baix (*Baix Empordà*)

---

<sup>84</sup> Per a més informació, i una comparativa, de les representacions del paisatge de la Catalunya Nova i la Vella, podeu consultar l'assaig de Nogué (2010a): 49-56.

és una aparença» (183). És a dir, es pot convenir fàcilment que els paisatges fets d'extensions d'asfalt paral·leles i cada cop més amples, tanques, naus comercials, cables i torres elèctriques, per exemple, són paisatges desfets. Igualment, els sòls de polígons industrials i sobretot els de polígons industrials tancats, decadents, de misèria. També ho haurem de dir si mirem les costes convertides en formiguers de maó repetit, abusiu i pretensions i evidentment, en les barraques entre els camps on malviuen persones amb plàstics, deixalles i desterrats per tothom. Ara bé, la desfeta potser comença a passar més desapercebuda en els camps i granges de les terres de Lleida, per exemple, que sota una màscara de progrés i treball, converteix la terra i els pagesos en parts ínfimes de multinacionals d'aliments prefabricats.<sup>85</sup> I potser encara passa més desapercebuda en els poblets de pedra restaurats de l'Empordà o de la Garrotxa, entre altres, que s'han transformat en postals *delicatessen* i decorats elitistes a través de processos de (proto)gentrificació i de mercantilització i consum del paisatge en si. Si uns paisatges mostren abandó, misèria i oblit de tot, i «no hi ha ni el recurs del paisatge bell» (Serés, 2014: 57), els altres mostren la hipocresia i la perversitat darrera d'aquest bell cada cop més tòpic, trossejat i manipulat, i així el narrador de l'Empordanet sap amargament «que us venem un decorat» (Pujol, 2011: 141) i el de la Garrotxa, que el seu és «un lloc transformat en valor de canvi» (Illas, 2014: 106). I a més, l'estupefacció davant d'alguns elements no tractats fins ara del paisatge ideal de l'Empordà rosega el mite: «Però que és això?», diu una veu a la frontera (Pagès, 2014: 123).

Penso que s'ha parlat i es parla molt d'aquests processos de destrucció del paisatge de l'habitar en el medi urbà –i de fet, és una de les grans qüestions que totes les ciutats tenen plantejada actualment–, però no tant de processos molt i molt similars en el paisatge no-urbà, i cal fer-ho. Darrera la bellesa o l'embelliment d'aquests pobles, i de la calma, la integració i el refugi que suposadament representen aquests llocs, s'hi amaga un paisatge aturat, buit i de consum elitista on les formes de vida arrelades, les formes de l'habitar –tradicionals o alternatives però vives–, hi són reduïdes, excloses, menyspreades o desestimades. Són aparença, aquests paisatges desfets, i es continuen desfent, cegament, hipòcritament. Són una dona maquillada, potser una dona gran i antiga, pintada, que serveix per exhibir als salons; sota la roba i a la pell, ningú la mira gaire, ni qui la porta

---

<sup>85</sup> Per aquest aspecte, estic pensant en un dels relats que escriu Serés: «Home entre línies», que precisament parla de la pagesia extensiva controlada per intermediaris i multinacionals.

de bracet, ni ella mateixa. Mentrestant, d'altres són pells maltractades que s'han amagat sota un sol dur, tenen ferides obertes i cicatrius.

Sembla, però, que una desfeta i altra són dues cares de la mateixa moneda. Em sembla que per sota de tot i d'una manera radical, a l'arrel, hi ha una desfeta comuna del paisatge que l'elimina o disgrega com a terra i lloc habitable, viu i de sentit i el converteix en producte, en sòl de serveis i bé essencialment econòmic. Si teòricament el paisatge és per habitar i ser a escala individual i col·lectiva, hem passat, en tots els llocs del corpus, a representacions realistes que mostren un paisatge només explotat, consumit, utilitzat, apartat, gastat, buidat o llençat. Mai com en aquests darrers decennis havíem consumit tant de sòl ni d'una manera tant difusa i extensa.<sup>86</sup> Si tradicionalment, i també idealment, els paisatges mostraven valors de construcció de l'individu i la comunitat, ara mostren destrucció i desfeta, inquietud.

Si, tal com he explicat en un dels primers capítols, el paisatge és un concepte antropològic i existencial i el lloc és allò que s'habita, la pausa i el punt de sentit i ser, en aquests paisatges desfets, en tots ells, no s'hi habita. No habitem els paisatges, els venem i els consumim. Ens els empassem o creiem posseir-los. En un acte de canibalisme irreflexiu i estúpid, devorem tot allò que som, tot el que hem fet créixer i que ens ha fet créixer com a cultura, civilització i espècie. Així, tornant a les paraules de Guillaumet, cal tenir presents dos moments o formes de la desfeta, una d'evident i una que guarda les aparences, una d'abrasiva, dràstica i palmària, una de rebuscada i refinada. Les implicacions i els resultats d'una i altra no són els mateixos però ens hauríem de preguntar

---

<sup>86</sup> Nogué detalla: «Es compten per dotzenes les urbanitzacions de primera i segona residència –algunes nascudes en la dècada de 1970 i altres en èpoques més recents– que mai no haurien d'haver estat autoritzades (de fet, moltes d'elles eren il·legals)» i les situa tant a la Regió Metropolitana de Barcelona com a la Costa Brava i a la Costa Daurada, entre altres. «Va ser precisament en aquests dos àmbits litorals on el turisme de masses va arribar a la dècada de 1960 i en va transformar de manera substancial la façana marítima. Els hotels i blocs d'apartaments d'altura van destruir l'harmonia de molts paisatges urbans. Amb l'arribada de la democràcia, el 1978, es va escometre la ingent tasca de dignificar aquests paisatges [...] però aviat va aparèixer el *boom* immobiliari, que va tenir el seu apogeu entre el 1995 i el 2005» (Nogué, 2010a: 134). Llavors encara va esclatar la crisi econòmica per posar en extrem i capgirar totes les tendències fins llavors ja marcades, creant arreu tot tipus de paisatges residuals i descuidats. La crisi també ha comportat, en part, un cert canvi de paradigma mental que s'expandeix en alguns sectors socials (112-113). A través de les dades de l'Institut d'Estadística de Catalunya es poden trobar algunes dades concretes. Si prenem com a exemple Begur, un municipi rellevant en el corpus i en les zones de més creixement urbanístic, veiem que el 2011 el número d'habitatges secundaris doblava el d'habitatges principals (3327 habitatges secundaris i 1680 de principals). El mateix any, el nombre de places hoteleres al municipi era de 872, una xifra que ha continuat pujant fins a les 1004 del 2018 –això, sense tenir en compte les places en càmpings, que el 2018 són 1278 (Idescat, 2019a). A la Sénia, un altre municipi remarcable dins el corpus, les dades de població criden especialment l'atenció. Des del 2000 al 2008, la població havia pujat dels 5034 habitants als 6225. De forma molt clara, a partir del 2008, amb l'esclat de la crisi, la població ha baixat progressivament i, el 2018, era de 5644 habitants (Idescat, 2019a).



si en el fons de tots aquests paisatges no hi ha, com penso, un ús que els restringeix a la producció i consum, i no pas a la vida humana. No em sembla ni pretensions ni innocent pensar que els paisatges haurien de ser per viure-hi, per habitar-hi, per ser-hi; i em sembla mesquí assumir que n'hi ha que, en nom d'un cert progrés, cal restringir a usos de maquillatge i bluf econòmic o a desusos d'oblit, esquerdes, plàstic i pati del darrere. Tot i la diversitat de cada lloc, que caldria tractar en altres recerques i des d'altres punts de vista, hi ha una desfeta i destrucció del paisatge comuna i de fons en tots ells, estètica, cultural, humana i ètica.

Arribats a aquest punt, convé tenir presents les paraules de Joan Nogué que, com altres estudiosos del paisatge, recorda que hi ha una gran diferència entre la transformació o evolució del paisatge i la seva destrucció: «el paisatge és intrínsecament dinàmic i canviant. És el resultat final de la combinació dinàmica d'elements abiòtics, biòtics i, sobretot, antròpics, que converteix el conjunt en un entramat social i cultural en evolució contínua» (Nogué, 2010a: 122). Així, amb la crítica i marca a aquests processos no estic parlant d'immobilitzar ni molt menys de fer retrocedir els usos vius del paisatge, sinó de distingir un procés inherent i gairebé orgànic del conjunt del paisatge, de la seva destrucció. La diferència es troba en la intensitat, expansió i acceleració dels processos, en modificacions brusques, violentes, ràpides i impactants (42, 122) i en canvis imposats, amb motivacions utilitàries, restrictives i encarades a un sistema extern, artificial i sobreposat al del lloc humà.

La distinció entre evolució i destrucció d'un paisatge no és una qüestió de matis: és de fons, perquè és, abans que res, un qüestió moral. Avui, la disjuntiva evolució enfront de destrucció del paisatge és fonamental i entra de ple en el terreny de l'ètica, a més del de l'estètica. (Nogué, 2010a: 125)

La desfeta del paisatge porta implícita una manca –o oblit, intencionat o no– de consciència i sensibilitat paisatgística. Hi hem oblidat les emocions, els sentits, la casa i la comunitat. Hi hem abandonat l'enllaç imprescindible que hi té l'individu, el col·lectiu i l'esdevenir i, doncs, la dimensió ètica del paisatge. La major part dels nostres paisatges no s'estan pas transformant, sinó que s'estan destruint, sigui a partir de l'acceleració i intensificació de certs usos, sigui a partir de la disminució i oblit de la seva vida. S'estan limitant les possibilitats d'habitar veritablement el lloc i de ser-hi humans conscients i lliures i comunitats cohesionades i vives. La desfeta del paisatge és física i ètica. És per això que, en aquest context, es parla de l'ètica del paisatge, una ètica de la responsabilitat

i ecològica que posa l'humà no com a focus i mesura absoluta d'un sistema antropocèntric sinó en la posició de responsabilitat d'un sistema fisiocèntric (Zimmer, 2008: 38). En aquest sistema de presència i lligam de la natura i la terra, l'estètica del paisatge ha de deixar de ser vista només com una teoria de l'art i una compensació, per entendre's com a mètode i forma del fons ètic. Això és el que explica perfectament el filòsof Jörg Zimmer, del qual crec necessari transcriure aquest passatge:

Una estética del paisaje podría mostrar que la libertad humana está inevitablemente engarzada con el mundo entero. Naturaleza y libertad forman un conjunto, una totalidad, tanto de condiciones como de posibilidades. En el mundo actual, amenazado por nuestra libertad habría que replantear criterios para utilizarla mejor. [...] Una época en que la civilización occidental ha desarrollado todas las posibilidades técnicas para destruir todos los fundamentos naturales de la existencia humana, pero no ha desarrollado en la misma medida una conciencia para dominar mentalmente las consecuencias de esta praxis, necesita la comprensión que podría dar una estética del paisaje: vivimos en un y en el único mundo. Este mundo se merece no solamente protección por el interés humano de supervivencia, sino que, en su diversidad infinita, se merece nuestro respeto. Así se confirma la tesis que hemos afirmado al principio. La estética es más que un complemento compensativo de la visión analítica y de la dominación técnica de la naturaleza. Es su complemento crítico. El libre respeto hacia el mundo puede entrar en la conciencia a través de la contemplación del paisaje, para así darnos una medida y unos objetivos razonables para nuestra praxis. (Zimmer, 2008: 43)

Dels diversos tipus de desfeta dels paisatges de camps i fronteres dels corpus es pot passar, doncs, a una desfeta comuna, radical i ètica, i la representació d'una mirada estètica oberta i crítica, com la de la literatura, ens hi pot acostar. A més d'aquest, hi ha un altre motiu que també em fa pensar en la necessitat d'una anàlisi bàsica i comuna per a aquests paisatges, i que exposaré breument. Resideix en la base de terra i l'experiència del tall que penso que es pot llegir en tots ells. Em sembla que en les lectures dels paisatges del corpus les idees radicals d'un terme i altre es troben tant als camps com a les fronteres. Els paisatges de frontera també contenen camps i els de camp també tenen talls. És a dir, si a l'arrel del camp hi ha la terra, la llei i la força de la natura i el contacte bàsic entre la pell i els elements, crec que aquests significats són perceptibles no només als llocs de camp sinó també en molts dels paisatge eminentment de frontera del corpus. En són exemples *La pell* o *L'horitzó*, on tal com s'anirà veient destaquen unes figures humanes al descobert davant de la pols, el vent, la calor, el temps i les distàncies. Igualment, si a l'arrel de la idea de frontera hi ha la del tall i en el paisatge fragmentat de la contemporaneïtat s'hi multipliquen totes aquestes marques, les experiències del paisatge

del camp també estaran condicionades per la del trenç i l'esgarrapada. Hi ha passatges de *Ball de bastons* i d'*Escafarlata*, per exemple, que ho mostren així, tal com es veurà, i de fet, les anàlisis paisatgístiques contemporànies ja parlen de tot el nostre paisatge com a «nous paisatges de frontera» (Nogué, 2010a: 164-165) marcats tots per la zonació difusa:

Los bordes, las fronteras entre distintas unidades de paisaje que otrora podían cartografiarse con precisión casi milimétrica, se han difuminado y ensanchado de tal manera que hoy ocupan centenares de hectáreas, generando unos paisajes híbridos, mestizos, de transición, sin solución de continuidad entre los paisajes más propiamente urbanos y los más propiamente rurales. En la literatura geopolítica, el idioma inglés ha conservado una cuidada distinción entre la línea fronteriza –la frontera propiamente dicha– o *boundary*, y la zona fronteriza o *frontier*, referida ésta pues a una amplia franja a ambos lados del estricto límite fronterizo. Pues bien, sirviéndonos del símil y volviendo a nuestro argumento, hemos pasado, en términos de delimitación territorial i paisajística, de la *boundary* a la *frontier*. (Nogué, 2009: 120)

Els talls, les desfiguracions i les disgregacions regnen; per sota, hi ha el solatge de la terra gastada però terra i d'uns ulls que parlen amb tot. S'està mostrant un paisatge no unitari, no dual ni excloent però altament fragmentat, barrejat i desfet, i és en aquest sentit que parlo d'entre.

### **7.9. TERCERS, ALTRES, ENTRE**

Ni camp ni frontera, totes dues coses i cap i una altra en la seva combinació i tensió. Els punts dels paisatges s'han trencat i es tornen entre. El terme *entre* en relació al paisatge l'extrec de la lectura del llibre de Joan Nogué titulat precisament *Entre paisajes* (2009). En aquest volum, format fonamentalment per un recull d'articles publicats al suplement *Cultura's* de *La Vanguardia*, el geògraf català parla de la realitat paisatgística contemporània com una realitat híbrida i completament entretallada i múltiple. Una realitat plena de fronteres o límits de tot tipus, mescles i talls, que és la base de totes les nostres vides i formes. Evidentment, si aquests límits i entres són paisatgístics, no influiran només en la materialitat o fisicitat dels llocs que he mostrat aquí, sinó en totes les capes i sentits del paisatge. Nogué parla, a *Entre paisajes*, de paisatges sonors, emocionals, personals, de destrucció, invisibles, d'abandó, d'aigua, d'olors, íntims, mítics, de viatges, de recerca, de civilització, inacabables. I ja he caracteritzat el paisatge des de la seva accepció contemporània com una paraula de sentits culturals, íntims i existencials. És des de tota aquesta dimensió que entenc la següent afirmació: «Tengo la

impresión de que, más que al límite, vivimos en el límite o, mejor dicho, en los límites» (Nogué, 2009: 103). Vivim en, sobre, amb un límit, dins un entre. Vivim en uns paisatges que són límits en ells mateixos, són entre en si. Són l'espai que separa una cosa de l'altra, ni una ni l'altra, totes dues i cap, res i tot alhora. Els paisatges de l'entre són un altre lloc i un entre de mirada, cultural, social, antropològic, vital, existencial. Per tant, parlo de paisatges de l'entre des del punt de vista físic i material vist fins ara, però també en la seva dimensió sensorial, perceptiva i relacional, reflexiva i humana. Aquí vivim.

Si tal com va explicar Lefebvre, l'espai és un producte de cada societat i per tant un element ideològic i canviant resultat de l'acció de la «natura segona» o societat sobre la «natura primera» (2000: XVII-XXVIII), aquests entres són els paisatges que produeix la nostra societat. Igualment, tal com recull Perla Zusman, aquests paisatges produïts en l'època de la postmodernitat són específicament i per exemple els paisatges superflus, els de frontera, els derivats i els de destrucció (Zusman, 2008: 283-285)<sup>87</sup>. Són tots llocs altres, *terrains vagues*, són entre.

En el pensament i en la reflexió geogràfica contemporànies es remarca, des de fa unes dècades, la tendència a interpretar i pensar els paisatges a partir de les idees de tercers espais o espais altres, una tendència que em sembla que és el clar context d'aquest entre. Així, per exemple, vull remarcar el concepte d'*hétérotopie*, o heterotopia, de Michel Foucault (1994<sup>88</sup>) i el de *thirdspace*, o tercer espai, del geògraf estatunidenc Edward Soja (1996).

El filòsof francès va presentar les heterotopies en un text breu titulat *Des espaces autres* on, primer de tot, les defineix així:

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables (Foucault, 1994 : 755-756)

---

<sup>87</sup> Zusman fins i tot els acaba comparant filosòficament amb l'aleph de Borges (2008: 286). L'escriptor argentí va descriure així el disc, lletra, llum, món que dóna títol al seu conegut conte i llibre: «un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos» (Borges, 1974: 187), «el lugar dónde están, [...] todos los lugares del orbe», només que per al narrador, en el seu Aleph hi són «sin confundirse» (188).

<sup>88</sup> De fet, el text de Foucault és el d'una conferència pronunciada el 1967 a Tunísia, al *Cercle d'études architecturales*, però no va ser fins el 1984 que l'autor en va permetre la publicació a la revista *Architecture, Mouvement, Continuité*. Jo el cito d'un volum recopilatori publicat el 1994, tal com es veu en les referències i a la bibliografia.

Així, són llocs reals en els quals els altres llocs de la cultura són representats, contestats o invertits, llocs fora de tot lloc, però localitzables. A l'assaig titulat *La invenció de l'espai*, Enric Bou remarca la capacitat de les heterotopies de posar en contacte espais diversos: «Les heterotopies sempre assumeixen un espai amb un sistema d'obertura i tancament que al mateix temps aïlla i fa que l'espai sigui penetrable» (Bou, 2013: 123). Aquesta possibilitat d'expandir el lloc que té l'heterotopia és absolutament pertinent en un lloc que defineixo com a tercer, altre i entre. Tornant a Foucault, i al fragment citat, el lligam que l'autor menciona entre heterotopies i utopies es deu precisament a la seva qualitat d'espais altres on la realitat es discuteix de múltiples maneres. Unes i altres però, es diferencien clarament per la materialitat o realitat concreta de les primeres i la immaterialitat i el caràcter teòric de les segones.

A partir d'aquí, Foucault proposa múltiples exemples d'heterotopies. Cap d'aquests fa referència a extensions de paisatge sinó que tots es concreten en punts o llocs més petits: des dels espais sagrats de les societats dites primitives, fins als cementiris, les casernes militars, les residències de gent gran, els jardins o, per sobre de tots, el vaixell. Però també menciona espais que en aquelles dècades finals del segle XX començaven a aparèixer, com els motels de carretera o les ciutats de vacances i, sobretot, proposa una sèrie de sis criteris per definir les heterotopies que em sembla que també ens acosten a altres espais altres, com els d'aquests paisatges que s'acaben de descriure.

Els criteris primer i segon de l'heterotopologia (tal com escriu Foucault) diuen que, si bé aquestes són universals culturals, també és veritat que en el curs del temps els seus usos i funcions dins d'una societat poden variar (756-757). El tercer criteri les defineix com a llocs que tenen les capacitats de «juxtaponer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles» (758). El quart, diu que «les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages de temps», per tant, aquests llocs altres es relacionen amb modes altres de viure-hi el temps (759). En cinquè lloc, es defineixen per tenir sistemes d'obertura i tancament dels seus espais, sigui posant límits físics i ritualitzats (760) sigui, afegiria jo, simplement a través de límits latents en l'experiència del paisatge. El sisè i darrer criteri parla de les funcions d'aquests espais, que poden desplegar-se entre dos pols: o bé funcionen com a espais d'il·lusió que mostren com a més il·lusòria encara la realitat de la resta de llocs, o bé funcionen com a agençaments de l'espai perfectes i intencionats que fan d'espais de compensació o contrast eloqüent dels llocs així mostrats com a desordre. Per a les heterotopies d'il·lusió

posa com a exemple els prostíbuls, i per a les de compensació, les ciutats colonials com les fundades pels jesuïtes a Amèrica del Sud (761). Tal com he dit, enlloc apareixen els paisatges no-urbans de la nostra contemporaneïtat, però em sembla que repassant aquests criteris es pot pensar en els camps i les fronteres vistos. Han estat sempre presents en el paisatge humà, però ara i aquí tenen les funcions capgirades i altres. Són fragmentaris i híbrids, i juxtaposen emplaçaments i funcions incompatibles en ells mateixos: Les capes del temps s'hi fonen o s'hi esmicola la memòria, i ho veurem millor en un capítol posterior. Es troben plens de barreres físiques i discursives que dificulten l'experiència humana i els fan difícilment franquejables. Es poden pensar com a espais il·lusoris, com a espais de l'espectacle i la simulació, la superficialitat i la màscara o manipulació d'una societat que només construeix amb el consum i el turisme.

També vull parlar, en aquesta àmplia extensió dels paisatges altres, del concepte d'Edward Soja (1940-2015), *thirdspace* –també utilitzat per Homi K. Bhabha des de la crítica postcolonial– per definir una nova manera de pensar l'espai. Soja té en compte les anàlisis de Foucault i sobretot les de l'urbanisme marxista d'Henri Lefebvre (1901-1991), a qui analitza, comenta i complementa.

Del sociòleg francès, Soja en pren la noció de triplicitat. Lefebvre va parlar de l'espai com una entitat produïda per la dialèctica de la triplicitat a *La production de l'espace* (1974). La manera de pensar-hi l'espai trenca a tots els nivells la lògica binària del pensament i del discurs modern i funciona sempre pensant en termes d'Altre; ho explica Soja en aquest paràgraf:

In his personal (re)conceptualization of the relation between centres and peripheries comes one of his most important ideas, a deep critique not just of this oppositional dichotomy of power but of all forms of categorical or binary logic. As he always insisted, two terms (and the oppositions and antinomies built around them) are never enough. *Il y a toujours l'Autre*, there is always an-Other term, with *Autre/Other* capitalized to emphasize its critical importance. (Soja, 1996: 7)

Així doncs, des d'aquesta perspectiva de l'*Autre*, Soja defineix els *thirdspaces*. Els tercers espais ho són a diversos nivells però sempre des d'aquesta mirada de la desconstrucció per a construir un altra cosa eliminant la dicotomia pura. Per tant, el tercer espai es presenta com una reestructuració de les classificacions binàries i les formes de pensament duals.

Soja enfoca llavors aquests tercers espais des de tres punts de vista diversos i complementaris. Primerament, superant la dualitat de pensament sigui en termes històrics sigui en termes socials, parla de la necessitat d'una crítica de fonaments espacials. Seguidament, observant la discussió entre modernitat i postmodernitat, aposta per una perspectiva més oberta i combinatòria que no hagi d'excloure sinó pensar-se conjuntament i crear altres punts, tercers punts, radicals. I finalment, tenint en compte una primera perspectiva que seria la dels espais «reals» o materials i una segona que seria la dels «imaginats» o representats, determina la necessitat de parlar d'espais reals i imaginats alhora.<sup>89</sup> Per tant, per Soja, els *thirdspaces* són no només els espais en si, sinó també una manera d'enfocar-los o mirar-los per entendre millor la seva natura: «Thirdspace itself [...] is rooted in just such a recombinatorial and radically open perspective» (5), «a creative recombination and extension» (6), «[a new awareness] upon the material and mental spaces of the traditional dualism but extends well beyond them in scope, substance, and meaning» (11).

En la tendència marcada dels tercers espais, doncs, parlaré en aquesta darrera part de la recerca d'entre. Aquí he parlat de punts desfets que ja són paisatges de l'entre. Natura trencada, camps tallats, fronteres infinites, urbanitat abandonada. És aquí on vivim, on mirem. En els capítols que segueixen resseguiré els components d'aquests paisatges –lloc, temps i llengua–, que també es mouran en l'entre: no tant un traspàs, sinó més aviat un buit entre dos espais, un tall profund i una caiguda, i també alguna llum i alguna pols que s'hi escola, em sembla. Una línia barrejada que ho conté tot i res, altra.

Potser, de fet, la nova ruralitat i per tant els paisatges no-urbans ja són un entre des del principi. Potser després d'aquest els entres han continuat en la tradició i la postmodernitat, realitat i mirada, matèria i creació. Potser ho han estat també en les veus narratives d'un *jo* obert i en les tornades fins a ítaques contemporànies, sense arribar i continuant. Aquets entres són els paisatges que, tal com s'ha anat dibuixant en tot aquest text, s'han d'explicar a partir de l'horitzó, del llindar i de totes les línies que separen tant com ajunten i creen. Que són, no són i són altre. I hi vivim. Són entres metodològics, camins de pensament malgrat tot i amb tot per mirar, tornar, als paisatges de la inquietud.

---

<sup>89</sup> De fet, sovint escriu «real-and-imagined», tal com es veu al subtítol del llibre que cito (*Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*) o fins i tot «realandimagined».

## 8. LLOC

Els camps i les fronteres del darrer capítol han esdevingut paisatges trencats i desfets de múltiples i diverses maneres. En aquests punts, que es poden considerar exemples entre altres dels paisatges propis de la societat postmoderna de principis del segle XXI, ha canviat radicalment l'aspecte físic del paisatge i amb la forma ens hem acostat al fons. Aquí, em centraré en l'anàlisi de l'aprehensió i significats del lloc des del punt de vista del *jo* narrador. Els apunts de tipus social i cultural, i. doncs, col·lectius hi seran inevitables i hi apareixen relligats, però privilegio, perquè ho fan igual les narracions, l'experiència i mirada des de la primera persona. El paisatge és l'expressió d'un lloc (Nogué, 2010a: 125), doncs cal veure ara tot el que retenen, a sota, per dins, els paisatges desfets.

Abans de continuar, resta repetir que, tal com he explicat en la introducció a aquesta recerca, les obres del corpus presenten diversitats i concrecions pròpies en les seves representacions de paisatge. Però seguint els objectius de recerca, les tracto com a conjunt per a la caracterització d'una representació de paisatge de línies que veig comunes i noves. Les especificitats de cada una, doncs, serviran per recolzar i exemplificar aquestes tendències, o caldrà reservar-les per a altres estudis.

### 8.1. DESCOL·LOCACIÓ

Durant tot el darrer capítol he estat elidint els senyals concrets que la descripció física del paisatge desfet provocava en el narrador-protagonista, però ja s'han anat fent clars. S'han vist les expressions que caracteritzaven el paisatge –per exemple: *bigarrats*, plens de *talls* i *retalls*, i amb *grapats* d'objectes que apareixen i desapareixen *sobtadament*–, s'ha mostrat també una poètica de la lletjor i s'ha parlat de desfeta del paisatge també en un sentit ètic; tots, són elements que, com altres, ja denoten que la relació entre el subjecte que narra i el paisatge narrat no és precisament harmoniosa. En aquests paisatges fragmentats i desfets, els narradors-personatges del corpus es troben descol·locats, és a dir, fora de lloc, trets del lloc on creien col·locar-se, en un lloc que no reconeixen i que no els acull ni els permet un encaix clar i ple.

Més enllà de les paraules de disgust que han caracteritzat físicament els paisatges, alguns narradors ja han començat a deixar veure la impressió íntima que les vistes li



causaven.<sup>90</sup> Per a la Teresa de *Dies de frontera* el paisatge és *descomunal*, és a dir, enorme, d'una mesura fora del comú i fins i tot, desmesurat, de dimensions desconegudes, i no relacionables a l'escala humana. A la Garrotxa, en Patrick sent una barreja d'impressions contradictòries, perquè el paisatge de la Vall d'en Bas tant *empara* com *oprimeix*, tant és ple de verds com d'estridències. Fins i tot, al final, ja ho veurem, sent com el paisatge l'ha acollit però també l'ha apartat, se li ha ocultat davant dels seus propis ulls, amb ell a dins (Illas, 2014: 165). El narrador de Pujol diu que alguns dels elements que fan el paisatge empordanès bell i harmoniós *no existeixen*. I ha estat claríssim parlant dels boscos i dels paisatges interiors: la seva pèrdua i destrucció li causen una *fiblada*, profunda, i una *tristor esmolada*. En Toni veu la llum d'un sol que crema *per ningú*, per més que sigui la del massificat mediterrani i destaca la buidor de les cases i urbanitzacions. El narrador de Serés fa referència explícitament a una *sensació de provisionalitat absoluta*, mirant el seu lloc, i el de Todó, a un paisatge *hipnòtic*, que el fa girar i caure en un estat d'adormiment profund, potser com de mareig, de descol·locació.

És impossible, almenys per als narradors de les obres que analitzo, tornar a lloc, veure'l tallat i desfet i sentir-se ben col·locat. Recordem que el seu viatge és al paisatge primer, a un lloc que és casa o propi i que hi tornen tots en un moment de crisi i revisió vital; per tant, la descol·locació davant del paisatge no es dirigeix només cap a l'exterior sinó també, evidentment i necessàriament, cap a l'interior. Si el paisatge és el punt de relació entre un subjecte i la realitat exterior de l'objecte, mirar-lo serà mirar-se; si a més el paisatge mirat és el propi, l'anàlisi parlarà encara més de la identitat íntima, humana i cultural. Així doncs, la descol·locació no té només una base física, sinó que també la té immediatament immaterial, personal i cultural o col·lectiva.

Tots els protagonistes ja s'han anomenat, d'una manera o altra, estranys. I ho repeteixen moltes vegades: «Sóc un estrany, de vegades només cal desplaçar-se uns mil·límetres del centre per caure als antípodes», «aquí el forester sóc jo» (Serés, 2014: 57 i 275); sóc una emigrant, perquè «per ser emigrant no cal anar a viure a l'altra punta del planeta» (Rojals, 2011: 112); miro i tinc «aquesta sensació de foranitat» (Todó, 2013: 87); sóc un «“desarrelat voluntari”, un “desterrat voluntariós”, àdhuc en el sentit d'aquell que se sent un “desheretat en trànsit”» (Pujol, 2011: 11). Tot de paraules explícitament

---

<sup>90</sup> Les paraules en cursiva que transcriu en aquests paràgrafs les extrec dels exemples de les descripcions recollides en el capítol anterior. No repeteixo, doncs, la referència de cada paraula, que es pot trobar en les darreres pàgines.

triades per a autodefinir-se com a estranys en aquest lloc nou i desfet recorren els textos, el lloc tallat no permet situar-s'hi de la mateixa manera i la descol·locació regna. Els protagonistes expliquen la seva crisi personal mirant un lloc que també troben en crisi, les desfetes ressonen d'un a l'altre, i els discursos i valors que la tradició cultural i política havia representat en el paisatge es revelen caducs i invàlids per mostrar aquests nous paisatges i les noves maneres de relacionar-se amb el lloc.

Així, la descol·locació deriva en formes d'expressió que van des de la constatació d'un canvi a la sensació de pèrdua de lloc i del *jo*, passant per la crítica social oberta, la ironia i el joc distanciat o la teorització i sense amagar tampoc un amor profund cap al paisatge, casa, rostre i mapa. S'anirà veient i analitzant en aspectes concrets. Per exemple, al capítol de l'obra de Pagès que mostra l'entrada al paisatge de consum i desconcert de la Jonquera i que es titula «Publicitat dadà», la veu narrativa apunta tot el que veuen la Teresa i en Cosme i, mirant, va repetint «Però què és això?», «Però què és això?», «Però què és això?» (Pagès, 2014: 123, 124). El paisatge se'ls fa un xoc, un cop, un tall. La mirada es desencaixa i tot es descol·loca. Però la mateixa veu que acaba de mostrar tant de desconcert també explica com la seva Teresa, amb en Cosme, vol aturar-se a la frontera (264), que ho vol i que fins i tot que té «ganes de perdre's» (262). De fet, la Teresa se sent «fora de lloc, però no pas malament» (127). Les intensitats de la narració de la descol·locació en el paisatge varien en cada llibre, com és normal, i és comprensible que la Teresa, que ja sabem que quan és a la frontera no és ben bé a casa (a diferència de la resta dels personatges) sigui qui digui que no se sent pas malament, malgrat ser fora de lloc. Així, tot i que sempre es trobi, al corpus, el fil trencat d'aquesta descol·locació, ni en el cas de la Teresa ni en el de cap altre dels protagonistes es presencia, en aquests entres, ni un rebuig abismal del nou lloc, ni una caiguda completa ni un retrocés idealitzador i poruc. S'aturen i es perden en aquests paisatges desfets, s'hi descol·loquen i s'hi desfan ells també; són narracions que fan conscient, mostren i fins i tot denuncien un tall en el paisatge, en la seva representació, valors i relacions personals i culturals, però que malgrat tot miren, parlen, s'expliquen. Hi fan un relat, un lloc i una vida. A partir d'aquí s'anirà veient tota la dimensió que pren la descol·locació en el paisatge i també tots els girs per, amb tot, no caure.

## 8.2. PAISATGE VISCUT I CASES

Per als narradors-protagonistes, els paisatges desfets i de la descol·locació són, recordem-ho, paisatges viscuts, és a dir, paisatges humans amb els quals l'individu –en aquest cas, el personatge– té un lligam vital determinat de naixement, habitatge i proximitat. En els llibres, a més, la idea de paisatge viscut es combina i complementa amb la del paisatge quotidià, que ja apareixerà. L'estructura i la veu narrativa de les narracions, ja comentades, són formes d'expressió de la intimitat i l'experiència del *jo* que semblen idònies per a aquestes paisatges viscuts. A més, com ja he dit a la introducció, els paisatges viscuts del text tenen ressons clars en els paisatges viscuts en la realitat dels autors, fet que, tot i no ser l'objecte d'anàlisi principal d'aquest treball, em sembla molt remarcable, tant pels transvasaments entre gèneres de ficció i no-ficció que comporta com per la tendència de gir social, artístic i reflexiu entorn de l'espai i el paisatge que es pot concretar en aquests retorns a la representació literària del lloc propi. Tornar és tornar a veure el sentit del *jo* i la mirada en relació al lloc que ha donat arrels i impuls, sentit i caràcter, grup, temps i llengua tant al *jo* com a la cultura en la qual està immers. Però anem per passos. M'agradaria començar parlant de les cases que apareixen a les narracions del corpus ja que penso que serveixen d'exemple de les posicions dels narradors-personatges amb el seu lloc. La casa és el primer paisatge, el primer lloc viscut per a qualsevol de nosaltres, i el terme no té només un sentit literal sinó també, és clar, emocional, cultural i existencial: «apareix amb tota la seva intensitat l'experiència de la *casa*, ara ja no tan sols com a resguard del fred atmosfèric, sinó també com a refugi davant de la gelor metafísica» (Esquirol, 2015: 12). Així, em semblen remarcables les referències i descripcions que se'n poden trobar a les diverses obres.

Em sembla remarcable, primer de tot, que moltes de les cases on s'estan els protagonistes no siguin pròpies, és a dir, que en els seus retorns al paisatge propi molts d'ells no es puguin situar en aquest primer lloc que és la casa natal o de la família. Això passa a en Toni de *Marina*, per exemple, que s'està a l'apartament turístic que li deixa el seu germà, un apartament com els altres dels que hi ha als blocs grisos i repetits de les seves vistes de paisatge. Per dins, no el descriu; no cal, només és un aixopluc utilitari, un sostre en aquest lloc de tornada i de pas. El lloc és impersonal i en Toni, en crisi, hi gira,

arremolinat, com el molí d'aigua que veu per la finestra i que es va repetint al llarg del llibre.<sup>91</sup>

Els altres protagonistes sí que viuen en llocs propis, encara que sigui temporalment i fins i tot, alguns, per darrera vegada. Un exemple a cavall entre els dos grups és el de la segona residència del protagonista d'*Escafarlata*. No es tracta ni d'un lloc *a priori* propi ni estable, però és una segona casa, recurrent i repetida i per tant, la podem suposar personalitzada, almenys més que les anteriors i tot i que al llibre no es pari gaire atenció a la seva caracterització. Al capítol titulat «El pastanaga», el protagonista ironitza amb la seva pròpia posició i identitat en relació a la terra de naixement i comença així, amb la casa:

Ara tinc segona residència al meu país de naixement, sempre amb la seva aquiescència, i amb l'anar fent. Hi pujo els caps de setmana, Nadal i Setmana Santa, i durant l'estiu. És un apartament rural, protuberància d'un mas enorme –el mas Molines–, emplaçat al barri de Rabioses, a Cruïlles. (Pujol, 2011: 65)

Que les cases a les quals es torna quan es revisita el lloc propi no siguin casa em sembla un fet prou indicatiu del punt de vista que adopten els narradors. En el seu paisatge viscut ja no hi existeix el lloc propi, inicial i conegut, i així, si s'hi torna només es pot fer des del moviment, de pas, des d'una posició intermèdia i evidentment diversa i, si s'hi arrela, només és en un lloc segon, en una residència vacacional, potser un entre.

El llibre d'Adrià Pujol parla, com el d'Edgar Illas, d'una altra característica de les cases del corpus: es venen. El de l'Empordà ho narra, com ja se suposa, amb un marcat to irònic, i el de la Garrotxa ho farà amb la perspectiva teòrica que prenen les experiències íntimes del paisatge en el seu llibre. Al capítol «Vengui-s'ho, senyor», Pujol comença: «Retorneu-nos-ho, que tenim una edat» (59), i així explica la venda del patrimoni familiar, el de la tribu o del gnom, com s'escriuria al llibre. Escriu: «Mes el meu pare diu que es ven la seva part de la barraca, per un preu irrisori, a un senyor de Barcelona. Diu

---

<sup>91</sup> A la finestra de l'apartament on s'està, en Toni de seguida s'hi fixa: «Per comptes de seguir la pantalla els ulls se me n'anaven a la finestra, al sol petit que feien les pales metàl·liques d'un molí d'aigua vell a sobre una torre» (Sala, 2010: 9). Al final de la primera part del llibre, quan en Toni veu la barca de l'Oriol, el perill, diu: «el remolí de l'hèlice m'arribava fins a la pell» (97), i l'adrenalina de tot el món li entra dins. A la segona part, titulada «Molins al cel», aquests objectes es multipliquen: «vaig quedar com buit, ja no veia la Gabri ni veia la Carenar, veia el bergantí del passadís que girava al remolí d'un gran desguàs mentre les meves mans giraven sobre el cos de la Gabri» (116), «em vaig quedar quiet mirant la rosa petita del vestit convertida en rosa dels vents, girant com una hèlice o com les pales d'un molí a dalt de tot d'una torre molt alta», o com un «huracà», un «xuclador» o un «remolí» (117). Al final, quan en Toni marxi la nit de la revetlla de Sant Joan, al cel hi giraran «molins de foc» (141). El molí és dins seu i en el paisatge, i gira des dels esclats de llum al cel a les foscos més fons dels xucladors.

que necessita fer-se la boca, la part de dalt» i així, de part en part i en una intensitat que s'enfila, el capítol acaba quan s'ha venut tot:

A partir d'aquí, i per estricte ordre d'amputació, fem cofis i mofis amb els patrimonis: ens polim el terreny rústic de la platja des Racó, que el poca-solta de Barcelona requalificarà sense esforç; escapcem la casa de Begur, on el xava s'apamarà un xaletet; renunciem al tall de camí ral que tenim al rec de ses Gralles, perquè el pixapins eixampli son jardí; i desfalquem les fites gravades amb els nostres cognoms de gnoms de l'Empordà. Som uns subordinats, no ens atrevim ni a esternudar, i és culpa nostra. (Pujol, 2011: 60)

Sense pietat per ningú, amb una crítica que comença a dins del grup i del paisatge mateix, el patrimoni desapareix i el paisatge viscut es transforma en un paisatge venut. També ho escriu en Patrick. El jove americà de *Ball de bastons* explica des de l'inici que torna a la casa materna i dels avis just abans que els pares la posin a la venda. És el mas de tots els avantpassats catalans i de tots els seus estius, que «[m]ai no havia deixat d'anomenar el mas cal's avis», escriu (Illas, 2014: 120). En un moment de la narració, en Patrick s'assabenta que ha de marxar del mas fins i tot abans del que tenia previst perquè ja ha estat comprat per una cadena hotelera que el convertirà en una de les seves cases de turisme rural del sud d'Europa. En Patrick diu: «Vaig quedar abatut com si m'haguessin estomacat» (115) i, en les pàgines que segueixen, va desgranant tot de sensacions i reflexions. Per exemple aquesta, teòrica i radical, la que li surt com un exabrupte agut després de conèixer la notícia:

Abans els pares procuraven donar sempre un sostre als fills, era un acte incondicionat, tothom compartia la casa que es transferia de generació en generació, les economies eren familiars. Ara viure a casa els pares s'havia convertit en un despropòsit. Si ho feies eres un gandul, no et sabies espavilar. Només importava l'individu. La lògica del mercat s'havia inserit dins de les famílies (Illas, 2014: 115)

Més endavant, el seu abatiment es converteix potser en tristor, potser en ràbia, i en la ironia o distanciament humorístic de la descripció-anunci que prepara mentalment per la futura casa rural:

No volia quedar-me i veure com a cal's avis es convertia en una casa de turisme rural. Ara restaurarien el mas. [...] Pintarien les parets de color ocre. Hi posarien poms de flors, quadres de vaques i pallers, mobles rústics. En aquestes cambres hi dormirà la gent que vol tenir l'experiència de viure a pagès durant uns quants dies. La casa ofereix un entorn natural i un tast de la vida senzilla del camp. (Illas, 2014: 136)

La descripció d'anunci ha començat, i continua: «Els hostes, quan es lleven, poden prendre embotits autèntics de la comarca per esmorzar. A mig matí van amb bicicleta pel

carril bici. Dinen en un restaurant de cuina tradicional» (136), i fins i tot, «Van a veure representacions teatrals que escenifiquen la història d'aquella contrada amb vestits d'època. Llegeixen una novel·la d'un autor local. La novel·la proporciona un retrat de la història de la comarca» i, evidentment, en una picada d'ullet que assenyala la idealització harmoniosa i romàntica, literària i pictòrica, que s'ha produït en el paisatge de la Garrotxa, la novel·la «està ambientada en els períodes truculents de l'edat mitjana o bé de la guerra civil» i «hi fa fred o hi plou molt» (137).

Més endavant, amb un to que continua entre la tristesa, la consciència i menys distanciament, en Patrick encara explica:

S'acostava l'hora de marxar i passava moltes hores contemplant cals avis. Mirava per la finestra embadocat. Les rajoles crepitaven sota els meus peus quan caminava. Obria i tancava els armaris per sentir-los xerricar. Comptava les esquerdes, que eren tan nombroses que no entenia com no s'havia esfondrat mai cap paret. [...] Ara em traslladaria a un altre lloc i més endavant a un altre. Més endavant em traslladaria a un altre lloc i més endavant encara a un altre fins que tot s'acabés de la mateixa manera que havia començat. (Illas, 2014: 138-139)

El sentiment d'un lloc propi, ple i estable contrasta amb la impressió estranya de la mutabilitat eterna de les cases i un sentiment de repetició i absurd que fa que tot passi i acabi «de la mateixa manera que havia començat». Quan se'n va definitivament d'aquella casa on ja no hi viurà mai més ningú –cap habitant, només turistes; cap vida ni cap temps, només experiències preparades– en Patrick tan sols s'emporta el bastó fet per l'avi. Si l'agafa, tremola tot ell i sembla que el terra del pis suburbà i anònim on ara viu s'enfonsi sota els seus peus, es mareja i no recupera l'equilibri fins que no el deixa (162-163). El mas, un lloc viu i ple de temps, s'allunya dels pisos anònims, freds i repetits dels quals en Patrick ja està cansat (121).

En la narració d'Illas, com en la de Pujol, la descripció de la venda de les cases simbolitza evidentment la venda o desposseïció de la identitat íntima, familiar i arrelada i, en un segon nivell, la transacció parla, és clar, de la venda del paisatge habitable, ferm i humà, transformat ara en escenari de consum, objecte de valor i mercaderia.

Si la venda de la casa pot tenir aquesta càrrega humana és perquè, tal com ja s'ha entrevist en Illas, les cases del corpus poden tenir una dimensió viva i absolutament personificada. Aquest és el tercer i darrer aspecte que volia remarcar dels primers llocs viscuts. Apareixen cases antigues, viscudes i pròpies on tot es carrega de temps, de veus i d'històries que acompanyen i acullen els habitants i que es mouen, vives. Els

protagonistes ho mostren de diverses maneres; en Patrick, per exemple, en aquest fragment trist però contingut:

Tot el que s'havia inscrit en cada racó amb el pas dels anys desapareixeria sense que en quedés cap rastre. Desapareixerien les taques de color blau de les parets que els avis havien recobert de calci per evitar infeccions. Desapareixerien les rajoles asimètriques però ben encaixades que recobrien el terra. Desapareixerien els matalassos amb un clot al mig i la llana acumulada als costats, els ganivets esmussats de tant fer-los servir, les portes i les finestres escantellades, els testos de l'eixida que s'escrostonaven després de dècades sota el sol i la pluja. (Illas, 2014: 120)

El jove americà és llest, i no deixa pas de saber que el mas també és incòmode i que el percep d'aquesta manera sobretot perquè el perd;<sup>92</sup> no hi ha pas idealització de la casa, ni cap devessall de sang malgrat sentir-se perdre una mica amb ella, però sí la consciència i expressió d'un tall, de l'arrencada d'un objecte que també és interior. A aquesta pèrdua, s'hi afegeix com deia el distanciament humorístic i agut de la ironia o del joc poètic –un salvament, un exorcisme– i també, sempre, una mena de respecte i fins i tot veneració per la vida que continua vivint, amb tot. La casa que narra l'Èlia, arquitecta, és la dels pares, la de naixement:

Ficada en les meues cabòries, deixo el cotxe al camí de Baix, el cinturó de ronda pedregós que delimita la perifèria del poble i que abasteix de pols el garaig de casa. [...]

I cal Pedró, el camp base de la meua vida preuniversitària, és una capsota a tres vents, perforada aquí i allà per finestres fondes i desiguals. Cap balcó. Cap amenitat estètica. Com que l'entrada oficial és pel carrer de Dalt, enfilo la costa arrossegant la bossa, amb les rodetes maldant per la superfície estriada de ciment. [...]

Des que tanquem la casa, la clau ja no és davall del test de geranis de l'entrada. [...] A cal Pedró, la clau és a la bústia, i la bústia és sempre oberta: aquest és el gran sistema de seguretat que va idear mon pare, amb l'excusa que Jo ja hai fet lo fet, si volen entrar, entraran igual. (Rojals, 2011: 16-17)

Cal Pedró torna a ser un bon exemple de casa viscuda, de lloc personal i humà. La lletjor de la pols i la descurança estètica es combinen amb el respecte i sensibilitat, fins i tot amor, a la proximitat i a la vida quotidiana manejats amb una poètica material i irònica. Però el màxim exemple de casa viscuda, amb el qual acabaré,<sup>93</sup> és el que es narra a *La*

---

<sup>92</sup> Ho diu clarament: «Des que vaig saber que me n'hauria d'anar aviat, el vaig començar a percebre d'una altra manera [el mas]» i «La casa era vella i incòmoda» (Illas, 2014: 120). Així, no podem parlar de la seva descripció cap a la casa com la d'una mirada idealitzada i idealitzadora, sinó amarga i de consciència.

<sup>93</sup> No parlo de les dels protagonistes de *L'horitzó* i *Dies de frontera* perquè se'n saben poques coses, però també ens parlarien de llocs viscuts, vius i personificats. En el primer cas, el protagonista torna a casa els pares, però ni ells ni l'edifici s'expliquen gaire. En la descripció d'un dia gèlid i esventat d'hivern, però, la

*pell de la frontera*. En un dels últims textos del volum, «L'ombra de l'arbre genealògic», el narrador de Serés explica com arregla la casa de l'àvia paterna. Fa temps que no hi vivia ningú, però ara és la casa on el narrador pot tornar, de tant en tant, quan és al poble. La casa materialitza el temps que s'hi ha fet a dins i totes les seves històries<sup>94</sup>:

Cada passa en una casa buida sona com un interrogant que et demana tots els què, els on i els com. Els perquè ja no els pregunta, no els sabia contestar. [...] A ca la iaia el silenci ho explica tot i el ressò no para d'amplificar tot el que la casa diu. (Serés, 2014: 268)

La casa és buida, oblidada, antiga, i es recupera i parla en silenci. Una àvia asseguda a la cadira més vella que parla sense dents i sense veu. Serés ha escrit que la casa *demana*, *pregunta* i *explica*, perquè aquest primer objecte on podem habitar (Tuan, 1977) es personifica completament. És de temps, i d'un temps de pedra gastada, tan material com confús:

A sobre de la porta que el fuster ha apedaçat, a la dovella del mig, hi ha el nom Antonio Ibarz, avi dels avis dels avis. I també l'any que va gravar el seu nom, 1792. És l'any que va gravar el seu nom però l'arc és més vell, es veu com va tallar la dovella i n'hi va posar una altra que encaixés al buit que hi quedava. La resta de les pedres de l'arc estan més gastades. Costa trobar altres arcs en tan mal estat dins del poble [...]

Les conjectures que fem amb alguns parents i veïns sobre els límits de la casa, els qui la van habitar i les certeses que en coneixem, es fonen en un magma que no és gaire diferent del magma en què es fon el futur. Les possibles variacions de les històries que coneixem fan que puguem establir sempre esmenes a la totalitat. (Serés, 2014: 268-269)

La casa està plena de temps i d'històries, tantes, que és viva. I com la vida i com el món, la casa també es mou: «—La casa s'ha mogut— em diu el paleta. [...] En dos-cents anys, és clar. La casa es mou, és clar que es mou, si el món es mou, ¿la casa hauria d'estar quieta?» (269). Fins i tot neix i creix (280), perquè es personifica totalment. I aquest primer lloc, antic i ple, és qui mana. Viva per sobre de tots i amb tots, la seva llei ens permet i ens acull. És clar que és la casa qui «ens lloga i nosaltres anem passant» (269), és clar que la primera persona no és gaire important:

---

casa es mostra així: «Les portes tremolen: tot de petites articulacions de la casa fremeixen» (Todó, 2013: 117). A *Dies de frontera* la casa també es descriu molt poc. Quan la Teresa pensa en arribar-hi, mentre torna des de la Jonquera, no n'explica ni llocs ni petites històries, sinó que pensa sobretot en el Bri, la planta, l'única, que tenen ella i en Pau. Llegim «Tens el pressentiment que el Bri simbolitza la teva relació amb en Pau. Quan arribis a casa, el primer que faràs és comprovar si ha sobreviscut» (Pagès, 2014: 306). Pots fer fins i tot, penso, la casa mateixa es pot sintetitzar en aquest element simbòlic compartit, humà i tan prim.

<sup>94</sup> De fet, és la casa on ha caigut el marbre del taulell de l'antiga botiga, ressonant en mil històries trencades, tal com he explicat en el capítol sobre els materials narratius.



Dic *he*, però en realitat, penso només en l'*ha*. Aquí la primera persona no és gens important. És la casa la que s'ha buidat, és la casa la que s'ha arreglat a si mateixa, primer a través de les obres que va fer el pare i la mare i després a través de les que he fet jo. «La casa s'ha mogut», diu el paleta que ha passat per dins de quasi totes les cases del poble. [...] La casa es mou i aprova o desaprova els canvis que s'hi fan. Es mou independentment d'aquells que l'habiten [...] L'únic que ha quedat de la família, passat el temps, ha estat la casa. (Serés, 2014: 271)

Després dels anys, algú torna a la casa buida. Em sembla que el que passa amb aquestes cases és metafòricament el mateix que passa amb els llocs viscuts del corpus, que s'hi expandeixen al voltant. Humanes, vives, tornant, insistint vida, i també venudes, perdudes, deshabitades, buides, caigudes, abandonades, desfetes, i es mouen, amb tot.

En la representació dels paisatges, doncs, els narradors se situen entre la descol·locació i la força d'un paisatge viscut i viu. El lloc perd la seva visibilitat –el que, recordem-ho, segons Tuan (1977), el podia definir– i ni les formes ni els valors de la representació tradicional no hi poden encaixar. En aquest trencament, el *jo* narratiu d'aquests paisatges es fa conscient d'aquests canvis i els mostra. La desfeta del paisatge no és pas la desfeta de les relacions del *jo* amb el paisatge, ni de les necessitats culturals i existencials, per això, en la representació dels nous llocs hi haurà un tall profund, de voler i doler lloc. Aquests paisatges parlen de la disgregació i de la pèrdua de sentit del lloc i d'alguns gestos i resistències que, amb tot, malgrat tot, fan lloc.<sup>95</sup> Una tendència i altra treballa a escales diverses: mentre que externament i estructuralment els llocs es desfan, íntimament, humanament i narrativament les mirades i les veus han de continuar fent-ne. Però un de nou, altre, potser fi.

### 8.3. LÍMITS

Sortint de les cases, ara vull analitzar com es representen els límits d'aquests llocs. El límit i la diferenciació d'un lloc, com en tota forma i objecte, són fonamentals perquè aquest tingui entitat com a tal (Tuan, 1977: 161). En les narracions dels corpus, els límits geopolítics, tant si són estatals, com nacionals o administratius a altres escales, provoquen llunyania i oblit, però també contactes, perquè els límits que hi regnen, en paisatges

---

<sup>95</sup> La terminologia disgregació-resistència és pròpia del filòsof català Josep Maria Esquirol que l'utilitza l'assaig *La resistència íntima* (2015), que segueixo en nombrosos punts d'aquest capítol, tal com explicaré. Per altra banda, qui parla de pèrdua del sentit del lloc és el geògraf italià Francesco Vallerani (2008), que he citat anteriorment.

viscuts i humans com els que ens trobem, són els límits de la pell i l'alè, els íntims i personals. Les fronteres del *jo* estan marcades per l'experiència personal i del present.

Així ho mostra, per exemple, aquest fragment d'un capítol d'*Escafarlata*, titulat precisament «Els límits»:

Per a mi, i no em sap cap greu ni em sembla un greuge, per dalt el Baix Empordà comença al Montgrí, concretament a l'estanc d'Ullà. En paral·lel, a l'esquerra comprèn part de les Gavarres –incloent-hi Romanyà i Santa Pellaia–, i a la dreta s'escarxofa a la plana i a Canapost, fins al mar. I si m'apureu, el meu país esquitxa alguna vila del Gironès i de la Selva. Però, per l'amor de déu, que per baix la comarca real mor a la cala de s'Alguer, prop de la Fosca de Palamós, concretament a la tanca del càmping que duu el mateix nom. A partir d'allí, comença Barcelona!

Tota la resta són arxius adjunts, malgrat que darrerament he donat remàstegues d'ADN a Ultramort, Sant Cebrià dels Alls i Verges, per bé que, fins no fa gaire, aquestes respectables viles les hauria situades a Utah, o abans de Crist. (Pujol, 2011: 99)

El paisatge de l'Empordà petit de Pujol es fa a partir no només de l'experiència humana, cultural i personal, com era el cas en Pla, sinó també amb l'experiència íntima del paisatge. Els límits els posen l'estanc d'Ullà i la tanca d'un càmping, llocs que tenen un significat vital per l'autor, que es troben en la seva experiència, i així és el propi narrador qui «dóna» remàstegues o escorrialles d'identitat i categoria paisatgística als llocs. El paisatge s'està formant, i ja ho he volgut mostrar així en l'anàlisi de la veu narrativa, a partir del *jo*, de la seva veu, vida, mirada oberta o experiència. Sense el *jo* no hi ha el paisatge però ara, a més, el paisatge només s'aguanta a partir dels lligams vitals o experiencials profunds que hi pot establir un *jo*. Seguiré aquest fil, que anirà apareixent i relligant-se més endavant.

De totes maneres, on es percep més profundament aquesta naturalesa personal i confusa dels límits és en els paisatges estrictament fronterers, on el nivell sistèmic i extern de la frontera geopolítica contrasta i es combina amb la línia del *jo* i dels seus elements definidors i viscuts. D'aquests, n'hi ha tres casos al corpus: *Dies de frontera*, *La pell de la frontera* i *L'horitzó primer*. Dins de *Dies de frontera*, la Teresa i en Cosme passen pels Límits, lloc fronterer per excel·lència, carrer de França i Espanya, o de França i Catalunya, sobreposant encara més entitats territorials. Aquí, la veu narrativa escriu, juganera i múrria, irònica:

En Cosme i la Teresa se situen un a cada costat de la ratlla fronterera i la segueixen fins que topen amb un arbre: un plàtan que neix s'inclina cap a Espanya, però més amunt la branca

principal es decideix a envair l'espai aeri de França. Fan equilibris damunt la línia, intercanvien els llocs i caminen del bracet, un a cada estat. [...] Sembla que caminin per una sola població però administrativament són dues: la banda francesa del carrer forma part del municipi del Portús, mentre que l'espanyola és el barri de la Jonquera anomenat Els Límits. Només de travessar el carrer, els preus canvien. (Pagès, 2014: 259-260)

La frontera està marcada administrativament i econòmicament; es fa perceptible, de cop, en els comerços i preus, i en la distribució territorial dels cartells que es poden trobar enmig de tots els plafons publicitaris. Tot i així, qui hi camina sembla que ho faci per una sola població, perquè l'experiència i l'escala personal o interpersonal no tenen els mateixos límits ni les mateixes raons per establir-ne, evidentment. Els arbres ignoren les fronteres polítiques i les línies es converteixen pels individus en un camp de joc, aquí amable. A la Teresa i en Cosme els sembla que caminin per una sola població, és clar, perquè el seu paisatge, com els altres del corpus, té els límits marcats per la quotidianitat en el lloc i per l'experiència de qui hi és. S'anirà veient com la marca porosa del lloc la fa el dia a dia, i també la llengua que sona, la infantesa i les anècdotes o fets personals, les tradicions de carrer i tot d'elements materials i sobretot immaterials del *jo*, compartits entre les persones i lluny d'estructures trencades i alienes.

Si la frontera es confon en un canvi d'estats, ho fa també en un canvi entre regions –diguem-ne– com el de *L'horitzó primer*. En un passatge del pregó que el protagonista fa a la festa del seu poble, i que apareix al llibre, es llegeix:

Diu que aquí a la vora hi ha una frontera, però ningú no en fa gaire cabal; els ulls solament hi veuen una minsa trena d'aigua que de tant en tant s'agleva en tolls i peixeres, i de tant en tant desapareix, perceptible només en el llepó damunt les roques, en els àlbers, en els canyissars, la sarga i el gatell. (Todó, 2013: 55)

La frontera política s'hi sap, però no s'hi reconeix, en aquests paisatges viscuts. El narrador de Todó fa d'aquesta idea i pràctica de la frontera un dels elements estructurals de la reflexió paisatgística del seu llibre, hi pensa trepitjant el territori, en el paisatge propi, i fixant-se en punts geogràfics simbòlics, com el riu Sénia, la ratlla que marca la frontera entre Catalunya i València, i el Tossal del Rei, el pic al sud del massís dels Ports on Catalunya, València i Aragó es toquen. Del primer, en diu:

Si t'aboques al paretó del pont, el riu és invisible (no ha plogut en tot l'estiu): En aquest terreny calcari que hagués complagut Auden, i sobretot des que el frena la presa del pantà, el riu sempre hi és, però sovint s'amaga, circula per dins la terra, per forats i avencs ocults, i només surt a la superfície quan el seu propi excés l'obliga a fer-ho. Aquesta vacil·lació de

l'aigua, sempre t'aboca al mateix dubte: ¿on és, realment, la frontera? Mires per sobre del mur, busques el clot fet per l'aigua, et situes per sobre allò que suposes que n'és el centre exacte, fins que et sembla que tens un peu a cada banda, un a Catalunya i l'altre al País Valencià. No és tant que hi hagi un límit corporificat en forces de l'ordre, reixes i murs, com un buit, una mena de parèntesi geogràfic, l'aire opac, silencios, que hi ha entre dues voluntats que es donen l'esquena, que s'ignoren tossudament. (Todó, 2013: 99)

Com en el fragment anterior, també en aquest la frontera pren la imatge de l'aigua, però no pas qualsevol, sinó la dels corrents fluvials en un país sec, que tan aviat existeixen com desapareixen. On són realment les fronteres? Les formes de l'aigua de secà són les formes d'aquestes fronteres i dels seus paisatges, i parlen de l'ambivalència en la seva formació, d'una finor fràgil i alhora radical o aguda en tot. Les fronteres hi són però no es noten, o es viuen però no es marquen ni diuen, o separen però ajunten. Des del Tossal del Rei, o des del Tossal dels Tres Reis, la mirada del narrador escriu:

Aquest joc de línies que separen ha generat, aquí dalt a la serra, un topònim: el Tossal del Rei, o dels Tres Reis. És el punt concret on hi ha el límit, alhora, entre el Principat, Aragó i el País Valencià. Diumenge que ve hi fan una festa, on els alcaldes dels municipis limítrofs respectius, la Pobla de Benifassà, Vall-de-roures i la Sénia, faran un parlament sobre germanor, col·laboració, etcètera. De petit, t'explicaven que el rei de cada territori s'hi asseia a una banda a deliberar amb els altres dos; ara que saps que mai no hi va haver tres reis, sospites que potser té més relació amb l'estada d'Alfons el Magnànim el 1429, amb les corts catalanes a Tortosa, les aragoneses a Vall-de-roures i les valencianes a Sant Mateu, mentre la cancelleria reial s'allotjava al mig, a Benifassà. Però tot això són llegendes, velles històries (Todó, 2013: 99)

En aquest cim muntanyós hi conflueixen tres autonomies o regions, però com en una llegenda, la realitat i la ficció es fonen i hi ha un punt precís on es deuen trobar tots tres llocs; allà, en aquell pic exacte, tot s'hi confon i la terra és tres llocs i cap alhora. Ens trobem en un paisatge de fronteres que són i no són, que apareixen i desapareixen, que tornen a ser la línia viscuda entre dos conceptes inexistents o un horitzó. Allà on les definicions vacil·len perquè tot és i no és alhora, els noms també fluctuen, per això el narrador parla del Tossal del Rei i del Tossal dels Tres Reis.

Al llibre de Todó, encara, amb paraules que varien i rius de secà, hi ha un passatge com el que segueix en el qual conflueix la imatge d'un paisatge desidealitzat i viscut, la forma d'un paisatge exterior i interior, i la mirada narrativa contemporània, tot, amb la reflexió sobre la frontera i un llenguatge matèric i sensorial que comentaré més endavant:

Sota l'intradós oblic fet per Prades, hi ha un espai redossat, ombrívol, amb un asfalt crepitant de fulles seques. Ara no hi corre aigua, hipnòtica: series capaç d'estar-t'hi hores, si no és que encara hi baixen parelles en zel, si no és que encara hi ha xeringues per terra, si és que les xeringues realment van ser-hi alguna vegada i no eren un pretext dels vostres pares, t'estaries hores quiet, entotsolat en aquest espai sense nom, extramurs del llenguatge, observant l'aigua que passa, mirant d'escatir què és cada cosa, en quin moment una cosa n'esdevé una altra, perquè allò que és no és. Però ara tot és eixut, després de mesos sense ploure; hi ha com un rovell de tristor a cada fulla, un cansament en les branques i els canyissos de l'altra banda, una tristesa molt semblant a la pols que cobreix una cambra abandonada. I el sol, oblic, l'accentua. (Todó, 2013: 100)

És remarcable la intensitat poètica i rítmica d'aquest fragment, com la de molts altres en el llibre de Joan Todó. El paisatge es compara a una cambra abandonada i s'hi converteix, és la cambra o casa del narrador en crisi que torna al seu poble i l'escriu, s'escriu, des de la consciència de la desfeta i l'ambivalència. Com les línies que fan de frontera, en la narració de Todó tot és dual. En el seu paisatge, tot queda revestit a més de la sequedat i la pols del lloc, i també de la sequedat i buidor de la crisi econòmica, que hi té una presència clara i s'hi sumarà al proper capítol: el municipi rural que va créixer amb la indústria del moble, ara és un grapat de naus tancades, gent a l'atur i pols, un paisatge en decadència i oblidat. Al costat, una frontera que la gent no viu, el marca i l'allunya de tots els centres, el fa encara més dur i confús mentre s'evapora. La Sénia és com en un contorn difuminat on hi és tot però tot desapareix. És com si els paisatges contemporanis del no-urbà reprenguessin la seva representació a partir de la certesa que de fet no són, que són confusos, que tenen límits que no existeixen i, en canvi, d'altres que es perceben i recullen o aixafen; és com si l'estructura externa i física i el discurs tradicional i cultural establerts en el paisatge ja no servís per a relacionar-se amb els llocs actuals, com si ja no existís; és com si es representessin a partir de tota la seva fragilitat i en l'agudesa de buscar el sòl sota l'aigua que s'escola, malgrat sigui el d'una terra seca, fangosa o esquerdada. Els llocs s'evaporen, i només el *jo* n'arrapa alguna cosa.

A *La pell de la frontera* Serés també escriu en aquesta frontera borrosa, fluctuant i àrida. De fet, no és només que hi escrigui, sinó que també la practica perquè, tal com he explicat, el llibre es desenvolupa en un paisatge que va des dels camps de Lleida al desert aragonès de Monegres, i per tant, el seu paisatge ja recorre i representa un paisatge transfronterer, entre. Les narracions de Serés es mouen entre Catalunya i Aragó d'una manera fluïda, perquè els límits administratius del territori no tenen efecte en el paisatge viscut, pel narrador, sinó que el seu territori vital abraça una part i una altra d'aquestes

dues regions i ho fa d'una manera evident, lògica i natural. En un capítol que és un itinerari de viatge pels Monegres –el que porta per títol la metàfora que tant he utilitzat en aquestes pàgines «El món s'acaronava i s'esgarrapa»–, Serés ho explica clarament. El paisatge que ja de petit sentia casa seva és el que va de Lleida a Monegres, definit per exemple pels anars i venirs de les compres i vendes, pels tallers mecànics dels tractors i per la meteorologia compartida (193). Confessa, evidentment: «la consciència que entre Saidí o Fraga i Alcarràs hi havia d'haver una ratlla era per a mi del tot inexistent» (193). Aquí també se segueixen els límits fins, íntims i mòbils del paisatge viscut i quotidià.

En l'extensió del narrador de Serés, els Monegres representen la frontera-casa, el límit que és la fi de món però encara un espai propi i d'acolliment, com aquell tros del pati entre els arbres i la tanca on tots ens amagàvem de petits. «El món s'acabava als Monegres, que encara eren meus. Em pertanyien de la mateixa manera que ens sol pertànyer una part dels límits que habitem. Els abastava i m'incloïen perquè allà hi havia el final del món conegut» (193).

Es fa clar que els límits dels paisatges narrats i contemporanis són límits personals i interpersonals, viscuts i íntims. No és pas cert que les fronteres desapareguin, sinó que mentre unes, les estatals i administratives, es fan imperceptibles en el *jo*, i es revelen com a parcials i inhumanes, les altres, les vitals, es multipliquen i es remarquen. Així, en la representació dels paisatges de la contemporaneïtat, prenen força els talls paisatgístics provocats per la fragmentació i els usos del sòl i s'hi encavalquen les traces de l'experiència i els contactes íntims amb el lloc. En aquesta fusió entre el paisatge desfet i el paisatge viscut, que es materialitza perfectament en la caracterització de les fronteres i en la tria de símbols i experiències d'ambivalència dels límits, em sembla que s'hi perceben dos fets: per una banda, la força del *jo*, inicial, ordenador i obert, en els paisatges contemporanis, i per altra banda, l'angoixa i la fragilitat d'aquest mateix *jo*, que sent, habita i explica un paisatge tallat, trencat i casa. Ho anirem veient.

Abans d'acabar aquest apartat, voldria recuperar la primera de les tres narracions frontereres que he comentat, *Dies de frontera*, i en concret un capítol molt breu que apunta la diferència entre el concepte de frontera i el de llinar. Pagès transcriu un fragment de *Ästhetik des Performativen*, d'Erika Fischer-Lichte; únicament amb les paraules de l'autora alemanya, teòrica del teatre, Pagès pot compondre el capítol, que titula «Auf der Schwelle» («Al llinar»), on hi llegim que aquest tipus de línia «remet més aviat a la màgia», que «és concebut com un espai intermedi on pot succeir de tot» i que «s'obre a

un lloc de possibilitació, de capacitació, de transformació» (Pagès, 2014: 131). De fet, el pensament geogràfic contemporani ja parla de la idea de frontera també en aquest sentit de transformació i transgressió,<sup>96</sup> però el llindar ja és en si i en un llenguatge concret la línia de pas entre un lloc i un altre, i també el límit a partir del qual algú percep un estímul, per tant, sembla del tot pertinent fer aquesta distinció de mots. A més, en aquesta anàlisi de la representació dels paisatges, ja hem arribat anteriorment a un altre llindar, totalment metafòric, aquell on arribaven els protagonistes en moviment i de tornada, un lloc que ja no era ben bé casa seva, sinó el llindar de la porta, i s'hi sentien estranys perquè potser no hi havia res, potser tot o almenys més llocs.

Bé, doncs aquest llindar és no només el que limita d'una manera peculiar els paisatges viscuts de les narracions, sinó que penso que també hem d'entendre cada un dels llocs com a llindars en si, i això és el que també he explicat amb la idea d'entre. Unes línies que són el lloc que habiten els narradors en les seves tornades i els que ens fan mirar, ara, a tots nosaltres. És aquí on hem portat el nostre paisatge. I certament, en un espai intermedi com aquest, seguint Fischer-Lichte i Pagès, hi pot succeir de tot però les possibilitats de transformació o fins i tot de màgia parteixen de les narracions d'un *jo* en crisi o trànsit i d'un paisatge desfet, entre en si. Es llegeixen límits que són llindars, i llocs i cases que són també llindars. Les fronteres són carrers de dues voreres, un horitzó, paraules que vacil·len. Un riu eixut, aigua de secà, un llit d'aigua sec, una bassa aquí i pols més enllà, fang que és i no és, un riuada i esquerdes, clivelles. Per una banda el lloc s'evapora, i per l'altra l'experiència del paisatge representada es fa viva i absolutament material, sensorial.

Mentre unes fronteres, les geopolítiques, desapareixen i produeixen buits (que enfocaré millor en les pàgines següents), les altres, les del *jo*, omplen el paisatge de tot, de pols i talls, de temps, de pells i de paraules. Els límits estructurals i polítics es difuminen i guanyen pes els límits del *jo* i el paisatge viscut.

#### **8.4. DISTÀNCIES I DISGREGACIONS**

En uns paisatges desfets i definits per aquests límits trencats i porosos és evident que els sentits i continguts del que és proper i del que és llunyà no es poden mantenir, i per tant tampoc els lligams que hi manté l'individu. El lloc no és un clos tancat i estanc, sinó tot

---

<sup>96</sup> Vegeu per exemple Jané i Forcada (eds.) (2011). *L'afontera. De la dominació a l'art de transgredir*.

el contrari, i s'hi escola tant el món i la globalitat, amb tot la seva obertura i amb tot la seva deshumanització, com les distàncies del *jo*, tota la profunditat de la seva pell i la seva mirada. Descriuré les diverses concrecions d'aquesta fusió de les distàncies que puc detectar en el corpus. Són diverses, és clar, però penso que es troben latents en totes i cadascuna de les representacions del corpus, i tot i les separacions i exemples que proposo, es mesclen i es combinen totes.

#### 8.4.1. Defora

En primer lloc, en una part del corpus es caracteritza una proximitat llunyana, vull dir, uns llocs propers per al protagonista que malgrat tot són absolutament desconeguts fins al moment de la narració. Això es troba específicament en els paisatges de *Dies de frontera* i de *Marina*, un de literàriament nou i estrictament fronterer i l'altre renovat, de gran pes en la tradició.

Vegem primer de tot *Dies de frontera*. Com se sap, en aquest llibre la Teresa fa un viatge de proximitat, els termes del qual ja diuen que no es desplaça lluny però que alhora es troba en un espai nou, d'alteritat i desconegut. Per tant, per ella, allò proper i allò desconegut ocupen el mateix paisatge. Durant la narració també es va explicant així. Un dia del seu cap de setmana, en Cosme i la Teresa passegen pels Límits i la veu narrativa explica: «La Lola [la mare de la Teresa] havia portat més d'una vegada la Teresa a la reserva d'animals de Sigean, i en una ocasió van passar uns dies amb uns coneguts a Provença, però sempre havien travessat la frontera per l'autopista» (257) i, per tant, no havien passat mai pel carrer dels Límits, a la Nacional. Una mica més avall, es llegeix:

Ningú es fixa en ells dos, i en tot cas tampoc la coneixerien: els que no parlen francès se serveixen d'una llengua que deu ser rus. Pels figuerencs, el Portús és un angle mort, un bon lloc per passar desaperebut a vint minuts de la Rambla. (Pagès, 2014: 259)

Aquest paisatge és proper però desconegut i, encara més, és una mena de límit i buit on es pot passar desaperebut, un no-lloc a tocar de casa. Però els protagonistes encara han de descobrir més coses, tan bàsiques i tan amagades, que es fan palpables per exemple al castell de Bellguarda, sobre el Pertús:

La Teresa no ha visitat mai la fortalesa de Bellguarda. I, amb tot, a mesura que s'hi acostava troba familiar. Li recorda el castell de Sant Ferran de Figueres, edificat a la mateixa època i amb les mateixes funcions [...] Com que el castell de Sant Ferran és més extens li sembla



l'original, encara que de fet és una còpia ampliada i inacabada de la fortalesa que té al davant.

(Pagès, 2014: 262)

El fort de Bellaguarda s'alça al puig del mateix nom, entre el coll del Pertús i el de Panissars i s'hi pot arribar en cotxe des de Figueres, que és només a vint-i-sis quilòmetres. Però la Teresa, figuerenca de tota la vida, amb trenta anys fets i tal com passa a molts dels seus conciutadans, no hi ha estat mai. Ara, en aquest cap de setmana de trànsit i parèntesi, s'hi acostava per primer cop i allò proper i desconegut es revesteix a més d'una càrrega familiar i pròpia. La Teresa es deixa transitar pels límits del seu paisatge i per les seves mateixes ratlles internes, vol perdre's, vol mirar, vol caminar i pensar i se sent «fora de lloc però no pas malament» (127). Ara que es transita i mira, aquest paisatge liminar i desconegut esdevé tan estrany com familiar, llunyà com propi, i inquietant i incert, i això és el que s'hi narra. De fet, Enric Bou cita Víctor Turner per recordar que la condició de liminar «consisteix en una etapa de *betwixt between*, permet la suspensió de les normes habituals i viure per damunt d'aquestes, és a dir, vivint entre una i altra cosa, en trànsit, i enlloc de manera definitiva» (Bou, 2013: 273). La figura que defineix en extrem aquesta vida liminar és la de l'exiliat, però la lectura d'aquestes figures en trànsit i al llindar s'hi acostava sens dubte, i resulta productiu llegir-les des d'aquí.

També es troba en aquesta situació en Toni de *Marina*. Com a *Dies de frontera*, en aquesta narració també es transiten els límits desconeguts del paisatge propi i també apareixen com a espais familiars alhora que, per al protagonista de Sala, com a espais de fugida literal i íntima. «Hi havia aquell defora perpètuament eixamplat. Països il·legals i guerres, pous negres i accidents» (Sala, 2010: 119), diu en Toni.

A la darrera part de la novel·la, hi ha una persecució. En Toni, amb la Gabri, veu l'Oriol, que va en una llanxa motora i ebri. Pensa que busca desesperadament la Carenar en alguna de les cales i, per un instint d'aventura, desig de vida, de llibertat, d'acció i d'afirmació fondo, potser també per instint de protecció, segueix la motora. En aquesta escapada, primer, en Toni fa córrer el cotxe per la carretera de revolts, després ell i la Gabri es fiquen en als penya-segats i als corriols gairebé inexistents:

Vam fer-hi la volta. A l'altre costat vam trobar una piscina amb un metre d'aigua negra i brillant. Un camí emporlanat baixava uns esglaons i s'endinsava al bosc cap a mar acompanyat per les restes d'una barana de fusta.

Baixàvem el camí cap tan de pressa com el pendent permetia. Sortien herbes altes i seques de les esquerdes a l'emporlanat. Després les esquerdes es van anar obrint, la barana es va interrompre, l'emporlanat va esmicolar-se i el camí es va tornar un corriol. Després la

vegetació va anar-se'l menjant. El verd es feia dens, puntejat aquí i allà per flors de murtra.  
(Sala, 2010: 103-104)

A més de descriure'ls, quan en Toni pensa en aquella baixada als barrancs els explica així:

Allò no era el meu territori. Ni amb les motos havíem arribat tan lluny d'adolescents. Allò era un altre món, la zona de ningú de l'Ardenya i el massís de Cadiretes, muntanyes espesses i solitàries on no s'anava ni a buscar bolets quan era el temps. Algun mas, alguna ermita a l'altre costat de la carretera, aquell hotel tancat. De vegades alguna urbanització que feia basarda imaginar d'hivern deserta, de nit potser amb la llumeneta de la casa del vigilant, si n'hi havia, o el torterol inquietant d'una xemeneia, de dia un cementiri abandonat. Corrien històries de sectes estrangeres, de cocaïnòmans en xalets inaccessibles defensats per bandades de gossos. Ni els turistes, ni la voracitat constructiva dels últims deu anys havien aconseguit aquell tros de costa. Les poques edificacions dels seixanta i setanta amb parets cegues que semblaven pensades per excloure's del món recordaven nínxols i sanatoris, leproseries, residències per terminals abocats al desert marí, a punt del salt definitiu. (Sala, 2010: 104)

Ja hi hem tornat a arribar, es torna a representar un paisatge proper i desconegut on ara apareixen les violències, perills i tenebres del paisatge, tot allò lleig i abandonat o apartat. Allò és una zona de ningú i un límit, però per en Toni també és un perill conegut, els límits propis, dins de casa:

Vaig créixer en un món de penya-segats. Conec aquests perills. Vols fer drecera per arribar a una cala, busques un amagatall amb una noia i et trobes de cop i sense saber com a dalt de tot d'unes roques. No pots tornar enrere. Mires avall. Al cul del penya-segat t'hi esperen els còdols o t'hi espera el granit. Amb una mà t'arrapes a la roca que es va desfent. Amb l'altra t'aferres a la branca seca d'un arbust. Les puntes dels peus dels peus s'entaforen a un trauc de granit que s'esmicola. Calcules bé el moviment que faràs però ets en mans de la fortuna. L'adrenalina i el vertigen expandeixen el perill. (Sala, 2010: 105)

Com a tancament d'aquesta baixada als barrancs propis, hi ha l'escena del forceig sensual entre en Toni i la Gabri, a l'hotel abandonat que s'ha vist una mica més amunt. El paisatge de fora i els sentiments més fondos, allò prohibit i tenebrós de dins i la costa de roca, es barregen:

Vaig estirar un matalàs, vaig girar-lo per estalviar-me la pols i m'hi vaig asseure. Ella va fer com jo. Es va asseure al costat meu i va anar-se acostant. Els braços es van tocar. La rascada tendra que s'havia fet al braç va fregar una esgarrinxada del meu braç, els plasmes es van enganxar i vaig sentir un gust aspre i fort a darrere la pell.

Vaig agafar-la pels braços amb els dits sobre la seva rascada. La vaig tombar al llit. Aquesta vegada sí. Vam caure al corrent eròtic des de dalt de tot de l'espadat. (Sala, 2010: 115)

Aquests llocs, doncs, estan barrejant totes les distàncies. Mesclen allò desconegut en allò conegut, allò llunyà i allò propi i tot, amb l'interior del *jo* i el seu moment de desencaix. En les altres narracions, tot i no poder parlar d'un paisatge literalment desconegut, sí que es pot aplicar la mateixa idea metafòricament: els canvis i el pas del temps han capgirat físicament el lloc i també les relacions i significats que el narrador-protagonista hi establí, per tant, d'alguna manera, també troben la desconexió dins de casa i narren llocs nous. Totes les mostres de descol·locació així com les autodefinicions com a estranys en són exemples.

#### 8.4.2. Món

Si el primer factor de difuminació del lloc ha estat el de l'atracció del defora, el de la part estranya i inquietant dins del propi territori i d'un mateix, el segon factor és el de la tensió amb el món. Com a lloc, ja s'ha dit, s'entén el punt de sentit i pausa humana, un clos de proximitat i dimensions quotidianes; en canvi, per a món cal entendre el sistema o estructura propi del conjunt de la societat, un sistema o estructura que té la forma de la globalització, els principis del progrés econòmic i que canvia la proximitat per la xarxa i l'abstracció.

La tensió entre aquests dos pols es pot analitzar –sobretot, però no únicament– en les representacions de paisatge de Pujol, Pagès, Illas, Todó i Serés, i per tant, tant als camps com a les fronteres, tant a la Catalunya Nova com a la Vella i tant en els paisatges tradicionals com en els estrictament nous. Es concreta en diversos aspectes i provoca tant disgregació com també una certa obertura o despurificació del lloc.

L'Empordà d'*Escafarlata* mostra una altra cara més enllà de la seva tradicional genuïtat. L'exemple més clar dins el llibre es troba potser al capítol «Made in USA» (72); Begur, símbol del lloc i la comarca, s'hi explica amb els Estats Units, icona de la globalitat i la globalització. L'autor hi explica el seu poble amb frases com aquesta: «Begur és plena de cases d'americanos, les mansions dels homes del lli i de butxaca rumbosa»<sup>97</sup>, o «El pare de la meva primera nòvia treballava a les antenes de Pals, a la

---

<sup>97</sup> Totes les citacions es troben a la pàgina 72, que és la que ocupa aquest breu capítol, per això anoto la pàgina només al costat del títol del capítol i no la repeteixo a totes les altres frases que en cito.

Ràdio Liberty. Els americans emetien contrapropaganda, contra els comunistes, des del subsòl de la plana del Ter», o encara:

L'avi tenia un bon sou, perquè era mig capatàs a la fàbrica de *trefins*, l'Amstrong de Palafrugell. Gràcies als americans, pogué comprar terres i bastir-se un cognom de gnom. I, és més: l'Amstrong és l'únic recinte productiu que el Canàries no va bombardejar, gràcies als americans! (Pujol, 2011: 72)

Vistes aquestes connexions, i viscudes, el narrador, que ha anat repetint «Ho hem cuit de totes les maneres, però no ens en sortim», «Mira que ho hem provat, però ha estat debades» o «No tenim opció», conclou: «Heu-nos aquí, que no podem ser antiamericans, ni que ens hi entrenéssim», perquè el món ha entrat al lloc i al paisatge viscut i ni la puresa ni el tancament no s'hi veuen gaire.

A la frontera de *Dies de frontera* la tensió del món i la globalitat es concreta en totes les estructures del consum i la publicitat que creen un lloc on les característiques pròpies i les relacions humanes específiques es desdibuixen. Som en un no-lloc, doncs, dins l'Empordà. El capítol «Publicitat dadà», ja citat, és un cúmul perfecte de productes, preus, llengües, eslògans, marques i llums fluorescents que, fluït i normalitzat, xoca a la veu narrativa. És aquí on va repetint «Però què és això?» (Pagès, 2014: 123-124). Una mica més endavant, destaca un altre capítol similar, se situa al Portús i es titula «Mangez à volonté», s'hi llegeix aquest paisatge:

Per la vorera se'ls acosta un home amb unes quantes ulleres de sol a la mà. Poc després, un altre proveït amb uns quants rellotges els dirigeix paraules que no entenen. [...] Les botigues de roba venen samarretes de Metallica i en favor de la independència de Catalunya, bosses de mà amb la silueta del Che Guevara i amb el logotip de l'exèrcit nord-americà. A la vorera topen amb un elefant de color rosa col·locat sobre una plataforma amb rodes. A l'aparador, una dessuadora enumera les disciplines de què consta l'Spanish triathlon: drinking, eating, fucking. (Pagès, 2014: 268)

Tots els xocs i totes les icones es mesclen en un cos abstracte i aterritorial orientat exclusivament a la venda, sense més sentits ni qualitats. És en aquest escenari abassegador on un dona, desconeguda i confusa, s'acosta a la Teresa. Li diu que fa tant de temps, que si és ella... i la Teresa respon que no, i la veu narrativa, dominant i legitimadora, corrobora que és cert (Pagès, 2014: 270). La immersió en aquest no-lloc fa també, sembla evident, un no-jo; descol·loca el subjecte, el deixa al descobert i el converteix en un titella manejable o, en el cas dels protagonistes, en uns observadors de pas sacsejats i

privilegiats. Així, quan la Teresa torna cap a casa, i en un dels únics moments en què es mostra més directament la seva veu, es llegeix tot aquest desconcert i despersonalització:

El sol se't clava al crani i penses: «He vist coses que vosaltres no creuríeu: anuncis de paelles amb lletra de Miró, belleses esclaves comprant paquets de xiclets amb bitllets de dos-cents euros, Harley Davidsons adornant botigues de roba. He vist baixar turistes russos en tropell a l'apartament d'un supermercat, he vist aparadors plens de ganivets de comando al costat de columnes de barrets mexicans». (Pagès, 2014: 302)

També a la frontera de l'Empordà hi està arribant el món, i s'hi disgrega el lloc i el *jo*. Al lloc de la Garrotxa, el del mite verd de la Catalunya humida, també s'hi escola el món, les seves formes i tensions. Si al principi en Patrick ha descrit la Vall com un paisatge «complet i autosuficient», un lloc «contingut però ben acabat» (28), també des de l'inici ha assenyalat l'amenaça cap a aquest lloc simbolitzada en el túnel de Bracons, que faria d'escaló concret i decisiu però no pas únic d'un procés de deformació imperceptible però efectiva del lloc: «El túnel de Bracons i tota la infraestructura d'una nova carretera es perceben com la ruptura definitiva d'aquell equilibri geogràfic» (Illas, 2014: 29). De fet, en aquesta narració, que sempre mescla el relat novel·lesc amb fragments assagístics i teòrics, la tensió entre la concreció del lloc i, encara més, de la terra, per una banda, i la del món i el sistema global per l'altra, queden especificades pel mateix narrador. En Patrick ja explica el que conté el seu escrit: «Hi ha la incertesa del fum. Hi ha el conflicte latent de la terra. Hi ha el misteri del capitalisme financer. Sí, això: el capitalisme financer i la terra» (10). En aquesta tensió i fusió de les distàncies, a en Patrick el lloc se li fa fum.

A la vall de la Garrotxa el lloc també deixa de ser el clos tancat, definit i estable de la modernitat, i la relació entre la localitat i la globalitat o universalitat sobrepassa també el caràcter al·legòric d'un lloc model per a altres. En aquest sentit, és essencial el terme hiperlocal que el mateix autor de *Ball de bastons* assenyala. En un breu article periodístic sobre la literatura hiperlocal –en què aquesta hi és definida com «una de les formes narratives més interessants del nostre segle»– Illas explica com, en aquest plantejament literari, es construeix un lloc que ara, en l'era de la globalització i la postmodernitat, «ja només es representa a si mateix, és singular i global alhora» (Illas, 2018a). Així, el paisatge narrat a *Ball de bastons*, així com tots els llocs que presenten en ells mateixos la tensió del món i estan integrats per parts del seu sistema d'abstraccions i estructures

globals, poden ser llegits absolutament com a mostres d'aquestes representacions literàries i culturals<sup>98</sup>, com a hiperllocs.

Al lloc de més al sud de Catalunya, les fusions duals també hi imperen. Per això *L'horitzó* es diu horitzó, cel i terra, tel, res, o tot. El món i el lloc s'hi toquen i es mesclen. S'ha pogut llegir així en el final d'aquesta obra, que ja he transcrit al capítol sisè: el narrador s'ha adonat que el seu primer horitzó és de fet el del poble veí, i darrere la línia s'hi ha acabat confonent fins i tot Trieste, o Oran, a Algèria, o Koulikoro, a Mali. Allò proper i allò llunyà es mescla i de fet, com s'ha llegit, la barreja el porta només a la consciència inquieta d'una dissolució i finalment a res (Todó, 2013: 180-181).

El paisatge catalanoaragonès de *La pell* també es troba en aquesta línia de força, i de fet Serés escriu frases i imatges, com la d'un món que arriba a tot arreu i la d'una realitat que no té cap xarxa enlloc, molt eloqüents i explícites. Fins i tot al mig del desert de Monegres, es llegeix:

A Serinyena, els tallers de reparació de tractors i camions es barregen amb algunes cases ostentoses, enormes. Com a tot arreu, aquí també hi arriba el món. Les successives crisis internacionals es barregen amb els efectes dels especuladors, també internacionals: el cereal va passar de no valdre res a anar caríssim quan les multinacionals del ram van començar a convertir el blat de moro en alcohol per a cotxes. (Serés, 2014: 196-197)

La idea de «com a tot arreu, aquí també hi arriba el món» recorre tota l'obra i de fet es constitueix en un dels eixos vertebrals del text i d'aquest paisatge: el paisatge sec ensenya tant la solitud del *jo* davant de la representació i construcció del lloc, com el frec desestabilitzador del món. A més, però, l'arribada del món no és únicament perceptiva i metafòrica, sinó que també té una presència precisa i palpable. A Saidí, el poble natal de l'autor, de prop de 2000 habitants, hi arriben, des de fa unes tres dècades, cada any, desenes, centenars, de persones immigrants provinents de països africans com ara Mali, Senegal, Guinea o Marroc.<sup>99</sup> Hi arriben després de marxar de la misèria i el perill dels seus llocs de naixement i després de seguir recorreguts traçats dins d'Espanya i Catalunya.

---

<sup>98</sup> De fet, a l'article, Illas posa com a exemples d'aquesta literatura hiperlocal molts dels noms dels autors analitzats en aquest recerca: «Penso en el que fa Joan Todó amb la Sénia, Adrià Pujol amb Begur, Marta Rojals amb la Ribera d'Ebre, Francesc Serés amb el Baix Cinca o Bernat Dedéu amb el triangle entre rambla de Catalunya, l'Ateneu i l'Ascensor» (Illas, 2018a).

<sup>99</sup> El narrador ho va explicant en diversos punts del llibre, com en aquest: «Fa temps que al meu poble van arribar diverses onades d'immigrants i això va originar una situació totalment nova per a tots nosaltres perquè, des de sempre, la gent de la comarca se n'havia hagut d'anar a treballar a Barcelona...» (Serés, 2014: 38).

Ha passat el mateix a Alcarràs i a altres pobles del camp de Lleida, mentre tothom apartava la vista:

Les delegacions del govern d'Andalusia, Múrcia i de molts altres llocs han contractat autobusos per enviar els immigrants cap a Catalunya i cap a Madrid, però a Madrid no hi ha fruita, ho sap tothom, això. Quan arriben a Catalunya, és clar, no van a parar a Berga o a Pedralbes. Després de convèncer-se que a Barcelona no hi ha res a fer, arriben a Alcarràs. És d'aquelles coses que es diuen amb la boca petita i que finalment sap tothom perquè fins i tot els immigrants t'ho diuen: «Vaig arribar a les Canàries. De les Canàries em van portar a Almeria, d'Almeria a Barcelona i de Barcelona a Alcarràs. Tot pagat, però a Alcarràs ja no et paguen el bitllet per anar enlloc més». (Serés, 2014: 65)

Així, s'està narrant la tensió entre un discurs oficial dels llocs i un altre de subaltern i subsidiari, una oposició que es desplega en tot de paral·lels de dualitats que van muntant aquesta i totes les representacions del paisatge: el món i el lloc, el sistema i el punt, l'oficialitat i l'autenticitat, l'abstracció i la proximitat, el fum i la terra. Els paisatges de la ruralitat contemporània deixen lluny les oposicions concretes entre el camp i la ciutat, i les formes del costumisme i el localisme pur, clàssic, per marcar i deixar llegir aquest altre entre. O el de la xarxa i la pell, que podria ser-li l'oposada, i que Serés va travant també al llarg de la seva obra. En el fragment que segueix, dins «Tot el que sé de mi i dels altres» –un relat que em sembla germinal en moltes de les línies narratives del volum– el narrador es mira els nois malians que traguin canyes fins al campament que improvisen als afores d'Alcarràs. S'hi pot llegir la representació d'un paisatge que rebutja les xarxes de seguretat, les estructures d'estabilitat i els sistemes ordenadors i externs, i només mostra pells, contactes, suor i proximitats:

I tota la teoria i les bones intencions les carreguen dos nois que van quasi nus per la vora del Riu, amb un farcell de canyes tallades sobre el cap per fer-se una cabana i, de sobte, tot és clar, i els gèneres confusos i tota la faramalla teòrica desapareixen: tot és nítid, dos nois, suats, que pateixen per fer-se una cabana, de Mali a Alcarràs, aquesta és la conclusió, que encara no ho sabem, però de Mali a Alcarràs la distància és mínima. No hi ha teoria perquè no hi cap, no hi ha distància i la conclusió és clara: demà podem ser nosaltres els que carreguem les canyes, i també portarem un núvol de mosquits que no ens deixaran viure. (Serés, 2014: 74)

De Mali a Alcarràs la distància és mínima, no hi ha distància. En la nova cartografia global, descrita anteriorment (Resina, 2012: 9-10), les relacions dels centres són a escala mundial, i les de les seves properes i vastes perifèries, també. La globalitat entra als llocs i, en aquests punts no-urbans, allunyats però només al costat de casa, les vies i els usos

són les d'una mena de rereguarda o clavegueram al fons del poder i l'oficialitat territorial. Evidentment, aquí hi corren les immigracions, tractades com a part d'aquesta marginalitat i, evidentment, aquí hi són complicades, sinó impossibles, l'evasió i l'abisme romàntic, la terra ferma dels nacionalismes i les ideologies de la modernitat i la plenitud del contacte natural que en altres temps creixia fora de la urbanitat.

Entre el lloc i el món no hi ha distància perquè els punts són hiperlocals i porten el món dins seu mateix, i perquè la xarxa cau. Per això les fronteres i les realitats són les de la pell i l'horitzó, duals, poroses i no-excloents. La idea de la distància nul·la es va repetint en certes imatges al llarg de la narració de Serés, com ara aquí: «La pietat és un pou el fons de la qual arriba a l'Àfrica, aquí» (76), o aquí:

Un dels pagesos de Torres de Segre amb qui vaig parlar la setmana passada em va dir que aquesta gent havia arribat perquè nosaltres no perdéssim el món de vista. Deia que eren un avís de per on anava el món. No de cap a on anava, de per on anava el món, i que el luxe eren l'hospital i l'escola. No podem parlar per ells, però podem parlar sobre nosaltres. Encara que pensem que hi ha una xarxa de seguretat que ho pot suportar tot, que la vida aquí és segura, estable, i que mai no haurem de necessitar una barca per creuar cap mar estrany. No n'hi ha, de xarxes. (Serés, 2014: 72-73)

Cap lloc té una xarxa que l'aguanti, tots els llocs són només barques, pasteres, en un mar que és el món i que es mou per corrents de progrés econòmic. Els llocs estan definits per la fragmentació, la liquiditat i la inestabilitat, i la seva qualitat de punt habitable, de pausa i sentit per a l'home hi és seriosament qüestionada. Les crisis migratòries, agrícoles, econòmiques arriben a tot arreu, els conflictes territorials i mediambientals també, els efectes de la turistificació i gentrificació, també. Quantes persones al món poden habitar plenament el seu paisatge, avui? Quants llocs són de veritat casa?

#### 8.4.3. Lluny

M'agradaria seguir una mica més la narració de Serés. El narrador de *La pell*, ha parlat de l'arribada del món al lloc, però també d'un entramat d'usos i relacions que marca una mena de jerarquia entre territoris i que així, diferencia uns llocs d'altres. En un altre punt, he provat d'exemplificar la nova cartografia global com a xarxa, fent referència al teixit de relacions entre els centres mundials que es posa per sobre d'un mar divers, de forats i espais altres, els paisatges no-urbans que estem mirant aquí. La relació entre un i altre



nivell, entre xarxa i mar, no és del tot simple, ja que, tal com acaba d'escriure Serés, a tot arreu hi arriba el món, però a més, tal com escriurà a continuació el mateix autor, també hi ha diversos esgraons i sentits territorials, davants i darreres, i tot, encara, s'aguanten en una xarxa que no hi és, no pas del tot, no pas sempre, ja ho ha dit.

Així, seguint els paràgrafs on més amunt s'ha explicat com Alcarràs i Saidí s'omplien i s'omplen cada any d'onades migratòries que no troben més lloc al món, l'autor de la Franja explica:

I tant que vénen a parar aquí, és l'únic lloc on ningú no els empipa. A Barcelona fan nosa, embruten, fan lleig. Els va passar fa dos anys, durant el juliol i l'agost de 2001 al Black Corner de la plaça de Catalunya, la cantonada més propera al Portal de l'Àngel. A Alcarràs la seva presència s'ha acabat percebent com una cosa normal. És normal arribar al camí del riu, endinsar-se pels camps de fruita i trobar campaments amb tot de plàstics i fustes de palets... Sembla que aquí tot això tingui sentit, però a Barcelona tot es descontextualitza, el contrast entre el terra cobert de cartrons i les façanes dels bancs, cafès i centres comercials de la plaça de Catalunya era massa fort. (Serés, 2014: 65)

Serés narra, doncs, circuits i realitats territorials que no se solen mirar perquè queden fora dels focus de l'oficialitat i els discursos establerts, els explora —«Durant dos mesos vaig seguir de prop l'arribada, la diàspora i, finalment, el trasllat dels immigrants malians i senegalesos de Barcelona a Alcarràs. No era difícil fer-ho, tot estava a la vista» (66)— i els narra aquí de manera directa i frontal:

Que les jardineres de la plaça de Catalunya vessessin merda, això sí que era un problema. [...] Els turistes passaven i es demanaven què era tot allò, es miraven estranyats, es tapaven el nas. Al mateix temps, començaven a sortir queixes des de l'Ajuntament, era evident que el govern espanyol centrifugava els immigrants i els enviava a les comunitats autònomes. Era una manera de dir que els enviava a Catalunya i a València. Al País Basc no els n'hi enviava, és clar. A Zamora em consta que tampoc. [...] Els mitjans se'n van fer ressò, però el silenci de la intel·lectualitat va ser clamorós. De sobte, es trobaven amb la situació que patia el Segrià des de feia quinze anys. Una cosa era teoritzar al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona sobre l'alteritat, la interculturalitat, Europa i les classes socials i una altra de molt diferent era trobar-s'ho a la plaça de Catalunya. (Serés, 2014: 66-68)

S'estan representant dos circuits territorials i discursius: el de l'oficialitat, la visibilitat i l'abstracció tapa la realitat material, fins i tot palpable, viva, present, propera, humana i de pell. Mirar i narrar els nous paisatges de la ruralitat és parlar d'aquest fons, difuminat però palpable, matèric; així ho percebo en aquest i en tots els altres aspectes de caracterització del lloc. Serés, reafirma encara:

Això mateix ens havia passat a Saidí feia vint anys i ningú no n'havia fet cas. I va passar a Alcarràs i tothom va mirar cap a un altre lloc, però que desenes de negres acabin pixant i cagant durant setmanes a la plaça Catalunya tenia un simbolisme inequívoc, el món ja no s'aturava enlloc. El cas va acabar sent paradoxal perquè la major part d'aquells immigrants, pel mecanisme de la política del pati del darrere, van venir a parar aquí, a Alcarràs. (Serés, 2014: 68)

Així, mentre el món arriba a tot arreu, uns llocs queden centrats i altres queden desenfocats, fins que algú els mira i els narra. El mateix sistema porta llocs al davant i d'altres de no-urbans i no-centrals com els del Segrià i la Franja es posen lluny de tot, al darrere. Si Serés narra aquesta visió a partir de la realitat i política migratòria dels darrers anys, un altre dels autors del corpus, Todó, escriu en una línia similar enfocant la política catalana i espanyola, amb la crisi econòmica al primer pla de tot un seguit de crisis, polítiques, històriques i estructurals. Al pregó, el narrador anomena el seu paisatge «perifèria de la perifèria» o «tercera perifèria»: «Aquí, més enllà d'allò que Pérez Bonfill anomenava la perifèria de la perifèria, en aquesta mena de tercera perifèria oblidada generalment pels polítics i els discursos oficials» (Todó, 2013: 56). Entenc que aquesta «mena de tercera perifèria» no és ni la perifèria urbana, ni la suburbana, sinó la no-urbana, la dels llocs allunyats dels centres globals pels seus usos i sentits. L'aquí, la Sénia, és un lloc deixat lluny de tot, no pas aliè al sistema sinó en una de les seves posicions del darrere, amagades o terceres.

Encara al Casino, davant una televisió que comenta «què ha significat enguany la Diada, amb la multitudinària manifestació per la independència» (95), uns senienços en parlen així, mentre també mostren la capacitat irònica i plàstica de l'autor, que treballa amb una llengua d'orella i matèrica:<sup>100</sup>

«Tot això són mariconades», exclama un dels que juguen a cartes. «Diràs que es pensa que és lo Che Guevara, Arturet. I a més, ¿què fotrien, una duana a les Cases del Riu?»

Un altre expectora una rialla seca, plena de teranyines, i sense aixecar la mirada del manoll de cartes, respon:

«Això que t'ho penses. A natros mos dixarien a Espanya. ¿Que no els sents? Més enllà de l'Ebro això, més enllà de l'Ebro això, tot és més enllà de l'Ebro. Al d'aquí no mos consideren catalans». (Todó, 2013: 96)

---

<sup>100</sup> D'aquest aspecte lingüístic, present també en altres autors del corpus, com ara per exemple Rojals i Sala, en parlaré al capítol desè.

Unes línies més avall, el narrador dóna la raó als jugadors. Cita paraules de l'historiador Jaume Vicens Vives que deixen fora dels límits catalans tot el que cau més enllà de l'Ebre, excloent pobles com la Sénia; i igualment cita paraules de Joan Fuster que situa el límit septentrional de València al riu Sénia, sense integrar tampoc pobles com el de *L'horitzó*. Conclou: «És com si fóssim en una terra de ningú» (96).

Encara en puc destacar una altra petita mostra, d'aquesta llunyania paisatgística, a *Primavera*. Ja he transcrit fragments en els quals la protagonista també parla del seu poble com d'una «terra de ningú, per dir-ho així» (112), però a més, apareix una altra diferència significativa que deixa aquest lloc en una dimensió prou diversa de la oficial, encara que es narri d'una manera anecdòtica i humorística. Com en altres municipis de la ruralitat catalana actual, en aquest poble de la Ribera d'Ebre la connexió a internet i la cobertura telefònica són variables i un punt precàries. La protagonista fins i tot se n'alegra, de l'aïllament excepcional i relaxant de no tenir el mòbil operatiu –escriu: «L'apago: a la merda tot», (16)–, però també fa passeres fins a la gasolinera perquè és el punt més proper on recupera la connexió amb el món i en diversos punts del relat, va repetint, fastiguejada i amb filosofia: «Trec el mòbil de la guantera i, per variar, ni una ratlla de cobertura» (9), o «trec el mòbil de la bossa i, txan, confirmo de nou que la meua companyia para molt lluny del poble» (16). A l'era de les comunicacions globals, es representa un lloc no gaire lluny dins un país que forma part d'un suposat primer esgraó territorial, que queda poc tocat pels efectes de la connexió total i que per tant es manté en un àmbit de cert aïllament. Hi ha mons que paren lluny del poble, del lloc, de la terra i del *jo*.

Aquest petit poble de la Ribera, com altres d'arreu del territori català, o com la Sénia i la Franja i el Segrià, és un lloc lluny de tot, dels centres i dels ulls del món, i aquestes representacions del paisatge ho narren. Així, en aquesta tensió entre distàncies i dimensions, el centre i les perifèries, el món i el lloc es toquen. Per això els narradors saben que es pot ser una emigrant al costat de casa (Rojals, 2011: 112) o que es pot caure lluny, als antípodes, només amb un petit pas al costat (Serés, 2014: 57). A la xarxa de la territorialitat global, hi ha nusos i forats, uns a tocar dels altres.

#### 8.4.4. Enlloc

Si se segueix la línia d'aquestes llunyanies, s'arriba enlloc. Al corpus, els paisatges es tornen un final del món, i comencem a caminar cap al buit. Així per exemple, a *Dies de*

*frontera*, quan la Teresa va a passejar pels Límits amb en Cosme «Recorda que de petita veia els autocars amb la indicació Figueras-La Junquera-Los Límites i es pensava que allà s'acabava el món» (257). En un altre punt, quan són als voltants del fort de Bellaguarda, els protagonistes se senten tan lluny, tant al final i al límit, que es definirien com «els últims habitants de la terra (262-263). A *L'horitzó*, s'acaba de veure, es parla del paisatge com d'una terra de ningú (96) i d'una tercera perifèria (56), d'un buit (99) o un lloc oblidat per tothom (96), pels seus habitants i tot, a vegades (97). Al final, el lloc primer se li ha convertit en un «res» angoixant (181). En les diverses narracions de frontera és on es veu amb més precisió, però també els paisatges de camp es tenyeixen de les sensacions d'una altra «terra de ningú» (Rojals, 2011: 112).

A cada llibre i paisatge diversos condicionants porten els llocs a aquesta situació. A vegades, aquesta dimensió de buit sembla que es formi gairebé com a característica física del propi territori que, àrid i sec, s'evapora. Altres vegades, la produeixen les fronteres que, tot i no afectar el paisatge viscut, sí que afecten el paisatge polític i situen un territori, com ja s'ha vist, lluny de les seves mirades i interessos i el porten fins a aquest extrem del buit. El destermen de tot el que és present, central, rendible. En tots els casos, es relaciona també amb la mirada d'un *jo* crític i en crisi que veu com se li fon el seu lloc, que no pot tornar ni al seu paisatge primer ni, potser, tampoc a cap altre lloc que faci veritablement de lloc. Només a entres que es poden fer buit, res.

On millor es percep aquest camí d'allunyament fins al buit és en la representació al paisatge quotidianitat però desèrtic de Monegres, a *La pell de la frontera*. A «El món s'acarona i s'esgarrapa», que és el relat més concretament dedicat a aquest paisatge, Serés narra un petit viatge en cotxe per aquesta extensió seca; fa diverses etapes: va de Saidí, el poble natal, a enlloc. L'última etapa porta efectivament el nom «De Monegrillo a enlloc» (217). Cap motiu concret per aquest viatge, només anar, viatjar. On? Potser a El Ciervo, un hostel tancat on li agradava arribar de jovenet en moto, o a veure els piocs. O als Monegres, o a casa, o al *jo*, o a la llibertat, o enlloc. Seguim-lo.

Al principi, comença recordant la lògica del paisatge que percebia de petit:

Aquest eix s'orientava cap a l'est: cap a l'oest, el món s'acabava. No hi havia res, pensava. Europa i el món contra el no-res. Més enllà del riu Cinca, el *finis terrae*, deserts com els Monegres o el Somontano, al final dels quals hi havia muntanyes o ciutats llunyaníssimes i estranyes com Osca o Saragossa. ¿Quina relació tenia Saidí amb aquestes ciutats? Fa de mal dir. (Serés, 2014: 193)

Més endavant, en el present i al volant, continua fins a un horitzó que desapareix:

El cotxe no s'atura tampoc a Alcolea, s'enfila per tot de revolts i arriba a tocar aquesta ratlla nítida que fregava el cel i que ara és sota les rodes. Ja sóc a l'altre costat, *finis terrae*. (Serés, 2014: 195)

Encara més endavant, i referint-se a uns pagesos que se'l miren, continua fins saber-se en un final:

Hi ha lladres que els roben els pesticides i els herbicides, màquines i tota mena de metalls. Fins i tot aquí, en un dels finals que té el món. (Serés, 2014: 201)

I continua:

Els finals del món no són lineals, són un conjunt de forats negres distribuïts de manera més o menys erràtica per tota la superfície de la Terra. Els Monegres en són un. Un de petit, un de particular que ens xucla a tots plegats una mica i tot el que podria projectar-lo cap al futur, que xucla la gent, que xucla les energies que els homes esmercen per tal de tancar-lo. Passen el anys i la sutura no pot tancar el trauc per on s'escolen els homes i la seva història. (Serés, 2014: 201)

Avançant des dels llunys, s'havia d'arribar necessàriament als finals del món, a enlloc i doncs, al forat negre, al lloc on tota la matèria queda arremolinada en una densitat immensa que es fa buida i plana, en el no-res paradoxalment més dur i matèric.

Aquesta impressió del lloc té una dimensió existencial i social. El forat negre també és un paisatge sospès enmig de la globalització, una terra desheretada enmig dels temps i mons, una zona sota la pols. Així, hi ha notes com aquesta:

És el pitjor que li pot passar a una regió, que se'n vagi tothom, que se'n vagi la gent, que se'n vagin els arbres i que se'n vagi fins i tot la terra.

I ara hi ha ben poca cosa. (Serés, 2014: 203)

Es llegeixen descripcions d'aquest tipus:

els Monegres, un lloc que tot ho amaga, que tot ho acaba enterrant. Si en queda alguna cosa, la boira dels hiverns ho amaga fins a dissoldre totes i cadascuna de les històries, un desert sota la boira, camins per on no passa ningú, una densitat mínima... (Serés, 2014: 206)

I es formen converses i símbols com els que segueixen, al bar d'Ontinyena. El narrador pregunta per les *avutardas* o piocs, «l'ocell més gran que pot volar» i que «nia, precisament, als Monegres» (203). Amb una llengua que torna a ser material i viva, irònica, un conegut li diu:

–Para avutardas, nosotros, que pesamos tanto ya que no levantamos el vuelo. Tú estás más delgado, eso de las Cataluñas no te sienta bien.

–Debería venir a vivir aquí.

–No, no, aquí no vengas –contesta el del costat–. Aquí no viene nadie. En otras partes los jubilados se arreglan una casa y como la paga les alarga más aquí que en la capital pues... Pero aquí, ni eso. Tú vete para allá. Si ahora estaba... Pero se me ha pasado el tiempo, a mí. Y ahora, ni los casinos.<sup>101</sup>

–Han acabado de pagar y se han ido.

–Sí, me aparece que ya está todo. A este le liquidaron lo último [...] al que han pagado bien le ha ido. Pero claro, la gente se llega a hacer ilusiones y eso es muy malo porque ya ves cómo estamos. Y esos casinos y ese trabajo nos hubiesen ido muy bien [...]

La discussió continua, si s'encén la metxa, la resta va sola. Sempre volem. Alguns encara no sabem què.

La discussió continua, fa pujades i baixades, desnivells que a mesura que avança la tarda són cada vegada més suaus, com els perfils de les serres, suaus però pesats. Al final, el silenci i el so d'una màquina escurabutxaques. (Serés, 2014: 219-220)

En aquest paisatge, es pot arribar enlloc, a un forat negre que ho conté i desfigura tot, arremolinat, pla, dens, fosc, proper, repetit al llarg del món. Ni les il·lusions hi volen, és clar. El temps i la vida s'hi aixafen i entre el silenci només hi queda el so llunyà i fred d'una màquina escurabutxaques.

## 8.5. RESISTÈNCIES

En la representació d'aquests nous paisatges s'acaben de plantejar tot de distàncies que tensen, deformen o disgreguen el lloc i que, per tant, el mostren sense la seva força de contenció i significat que tradicionalment se li havia atorgat. Tal com he dit anteriorment, si la història de la cultura havia fet del paisatge un símbol de construcció per al jo i per als col·lectius, ara s'està mostrant en una molt gran mesura com a símbol de la seva desfeta, àmplia, profunda i crítica.

En un assaig que és al fons d'aquest capítol –i, segurament, de molts dels pensaments d'aquesta recerca– *La resistència íntima* (2015), el filòsof català Josep Maria Esquirol parla d'una actitud vital que anomena així, resistència íntima, i que és aquella força humana que s'aixeca davant dels factors de disgregació. Les distàncies i tensions que acabo d'analitzar es poden entendre perfectament com a elements disgregadors, ja

---

<sup>101</sup> El text fa referència al projecte del casino Gran Scala, que durant un temps va semblar que es construiria a la regió. Finalment, va passar de llarg.

que Esquirol fa referència amb aquest nom tant als «factors dissolvents i erosionadors més bàsics (la intempèrie de l'existència, el pas del temps, la malaltia i l'envelliment...)» com als «de caràcter social, més variables històricament (processos de domini, de violència, de massificació, de banalització...)» (2015: 17). Els llocs de tornada del corpus estan transformant-se en línies, llandars i enllocs a través d'aquest tipus de disgregacions, socials, històriques i polítiques, econòmiques, físiques i matèriques, i existencials i emocionals, tal com s'ha anat veient.

Però hi ha resistències. Tal com ja he dit, tota la consciència, crítica, agudesa i força de les veus dels nous paisatges no serveix únicament per assenyalar el tall i el buit, ni molt menys per caure del tot i eternament en un enlloc. Em sembla que en totes les mirades cap als nous paisatges primers s'hi poden llegir també resistències, íntimes, matèriques i en certa mesura comunes; resistències petites, inquietes, de tel, de fons. Són formes de la mirada que es fa tacte, de l'amor i la proximitat i de l'humor i el distanciament. Tot seguit en vull comentar algunes encara dins aquest capítol, però ja remarco que en els aspectes següents –temps i llengua– també podran trobar-se'n hi, igual com de disgregacions. Sempre som en un paisatge-entre.

#### 8.5.1. Apart

Si més amunt he mostrat llocs que integren sempre el món o de llunyanies que són fruit de l'abandó i la marginalitat d'un sistema global, aquí parlo en canvi d'aparts en tant que llocs separats, resguardats, reservats de veu i certa entitat. També se'n troben, d'aparts, en les representacions del paisatge de l'era de la globalització, però són relatius, parcials i en certa mesura, minoritaris i mínims, tal com mostro.

Al paisatge empordanès d'*Escafarlata*, les resistències s'hi troben circumscrites a petits gestos humans i desencaixats després per la ironia, aquesta forma de l'humor distanciat de la qual Pujol i molts dels altres narradors (Pagès, Rojals, Todó, Illas, sobretot) se serveixen per mirar la realitat sense enfonsar-s'hi. De fet, Pujol explica, a la seva entrevista: «Jo, l'estructura és sempre la mateixa: si una cosa té quatre parts, les tres primeres és fotre-se'n i a l'última fer així i demostrar que el que se n'està fotent s'està morint per dins, i que per això se'n fot, perquè no pot més» (XXIV). El to de l'adhesió incompleta, una forma mental i lingüística de la supervivència, fins i tot de la vitalitat i la

creació de grup<sup>102</sup> construeix aquests nous paisatges des de l'amor i el dol cap a l'observació i sobretot cap a la presència i la vida amb tot i malgrat tot. Així, un exemple de les especificitats humanes i ironitzades de l'Empordà d'*Escafarlata* es pot trobar a «Plat de Quaresma», un capítol en què el narrador menja niu, «un plat antic i palafrugellenc, un prodigi d'aromes i textures que se solia servir durant els dies quaresmals. És una cassolada que es prepara amb tripa de bacallà, ou dur, peixopalo i patata» (Pujol, 2011: 173). Se'l menja a la taula llarga d'un restaurant de Palafrugell, farcida de locals, amb el capellà inclòs: tothom el «collona amb exabruptes teològics, i ell se sent acompanyat, somriu, i de tant en tant s'esvalota» (173). En aquesta taula, amb la panxa plena del menjar antic i enmig d'aquestes formes parla, el narrador tanca el capítol amb una de les seves sentències de quotidianitat i ironia, i s'inscriu desmenjat però fidel i orgullós al lloc:

Si de tant en tant puc menjar niu a can Joan, costat per costat del capellà, és que sóc d'aquí. Altrament m'estaria en una de les altres taules, mossegant una trista pizza –o el planià i tètric bistec amb patates. (Pujol, 2011: 173)

Escampada en altres punts de l'obra es pot trobar una segona mostra de resistència i pertinença al lloc. En diversos moments la identitat i el col·lectiu arrelat, propi del lloc, s'hi forma i s'hi tanca a través dels noms de la tribu o de gnom –tal com escriu el narrador antropòleg. Així, per exemple, quan parla dels amics i pagesos de l'Empordà, el narrador els posa noms com ara Carlitus, Carlètx i Carlàquens (100, 162), recreant humorísticament noms antics i indígenes, i fins a ell mateix li diuen Adriotes (162) o pel cognom, Pujol, i ell s'«esfereïa, però així, sense saber-ho, obtenia el carnet de gnom» (161). Perquè «el nom fa la cosa» (161), i donar noms de grup crea un col·lectiu propi del lloc i el lloc mateix. La ironia recorre l'obra de Pujol i és especialment rellevant que, a la seva *Guia sentimental de l'Empordanet*, el text comenci amb la frase «L'Empordanet no existeix» (Pujol, 2016: 13)

A *Ball de bastons* hi ha alguna anècdota que narra igualment la resistència del lloc a part, i que està carregada també d'ironia i descarregada, doncs, en gran part, de la seva força estable. Les resistències de l'apart aquí tampoc són èpiques ni mitificades, sinó sornegueres i esmunyedisses, potser també fràgils o precàries. N'és una mostra, al

---

<sup>102</sup> Per aprofundir en la forma i ús de la ironia, sobretot en el camp literari que ens ocupa, es poden consultar els següents textos: Margarida Casacuberta i Marina Gustà (ed.) (1996). *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Abadia de Montserrat; Antoni Martí Monterde (2006). «Ironies de l'assaig. Ors, Pla, Fuster: Història intel·lectual de l'adhesió incompleta». Dins *Caplletera*, 41 (tardor), 151-174; o Pere Ballart (1994). *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.



paisatge de la Garrotxa, l'episodi del McDonald's. Després d'una botifarrada «festiva i pacífica» (59) per protestar en contra de la presència d'aquest establiment a la Vall, el McDonald's va obrir igualment, ara bé:

sense que ningú s'ho esperés, quan es va haver acabat el període inicial amb clients encuriosits i una certa frenesia per la novetat, el restaurant va resultar ser un fracàs i van haver de tancar. Potser és un dels pocs casos en què s'ha tancat l'únic McDonald's que hi ha a la zona. Alguns ho van atribuir a la mala gestió dels gerents; d'altres al servei pèssim que oferien; d'altres a la ubicació perifèrica del local. Però tots els col·lectius van celebrar el tancament com una victòria de la gent autòctona i del menjar de la terra contra les forces desballestadores de l'imperi. (Illas, 2014: 59)

La Vall, exemple de la comarca, del lloc acabat en si i de la força arrelada, repel·leix un dels símbols de la globalització i l'homogeneïtzació. Però encara que el fet sigui efectiu, és petit, es narra amb una significació mínima i amb un to de certa reserva o de distanciament humorístic. En la tensió entre la globalitat i el lloc potser no hi cap res més.

També a *L'horitzó* –i doncs, saltant a l'altra punta del corpus paisatgístic– s'hi troba un apart, també relatiu, com tots. Tot i que les fronteres i limitacions clares d'aquest lloc han esdevingut mòbils i poroses, a la Sénia s'hi representen, igualment, algunes notes de resistència i afirmació del lloc com a part d'un paisatge definit i acabat en ell mateix. Aquesta vegada, a més, amb un to més seriós o intern. N'hi ha nombrosíssims exemples; en destaco dos, aquí. El primer, es troba al pregó. El narrador parla als seus convilatans i els descriu la Sénia com un lloc de llibertat; per tant, l'afirma com un lloc de no subjecció a les tensions i disgregacions externes; tot i que després s'hagi de plantejar si l'idealitza i hagi de parlar dels efectes d'una crisi estructural i hagi de pensar en tota una galeria de personatges que defineixen el lloc i que, com ell mateix, són duals i mòbils, hi són dins i fora. Sigui com sigui, i amb aquest contrast i gruix, el narrador parla d'aquesta impressió de llibertat recordant paraules de l'escriptor Segimon Serrallonga, que deia que «“La llibertat té llocs, o no ho sabies?”» (56). La veu conclou «Aquest és segurament un d'aquests llocs» (57).

En el segon exemple, la resistència del lloc contradiu l'idealisme que es pogués associar al tancament d'un paisatge contemporani, i de la mateixa idea de llibertat acabada de veure, perquè la definició del lloc s'hi produeix a través d'elements negatius, s'expressa com a pressió abassegadora per als seus habitants:

La Sénia és, de fet, un poble petit: igual que durant les festes alimentar el ruc, netejar el carafal o guarnir la carrossa són angoixes abassegadores, al llarg de l'any s'hi tornen la resta

de problemes. L'àmbit petit on tenen lloc, sovint, els fa semblar més grossos que no són, sobretot tenint en compte que l'alternativa és avorrir-se. [...] Hi ha unes poques botigues, uns pocs bars, uns pocs carrers centrals cap on conflueix tothom, cosa que genera una determinada claustrofòbia, una necessitat de fugir, de canviar d'aires. (Todó, 2013: 75)

Així, en aquest i en la resta de casos, el caràcter propi del lloc en tant que paisatge cultural i humà específic queda reduït a petites notes o hàbits com els que hem vist, fràgils i sovint tractats des de l'humor i la ironia o des del simbolisme, com si el narrador presentés també la impossibilitat d'una resistència més ferma i àmplia. Ara bé, hi ha resistències d'altres tipus: una de més radical, del fons de la terra mateix, de la qual en recullo mostres tot seguit, i una altra en el *jo* (*jo* narrador i per extensió, individu) que es troba i es posiciona com a únic focus, petit, proper, íntim i precari, de creació de lloc i de paisatge.

#### 8.5.2. Terra

Per sota el paisatge hi ha la terra, al fons del símbol hi ha la matèria, a l'arrel de la reflexió hi ha la impressió. Així, tal com ja s'ha anat percebent, em sembla que en totes aquestes representacions del paisatge s'hi llegeix, amb les abstraccions de la globalitat i el pes discursiu i cultural de la temàtica, la presència de la terra, d'alguna cosa elemental i matèrica, aliena i primigènia per a l'home i la cultura. Aquesta mena de retorn a la terra, o de la terra, es pot percebre en el moviment de la tornada a casa –que és essencialment una tornada als orígens existencials i que permet parlar d'una equivalència entre la tornada a casa i la tornada a la terra (Esquirol, 2015: 42)–, paral·lelament, en una mirada enfocada al realisme humà i a llocs on la densitat i el contacte amb la terra són inicialment més presents,<sup>103</sup> en pensaments com els que descriuré a continuació o en el tractament plàstic d'elements literaris i paisatgístics com el temps i la llengua, que mostraré després.

A *Ball de bastons* i a *Primavera*, una narració des de la Catalunya verda i vella i l'altra des de la Catalunya seca i nova, s'hi llegeix concretament i amb força claredat aquesta resistència primera i última de la terra –tan bàsica i tan sovint prepotentment menystinguda. A la narració de l'Èlia, es concentra en el capítol «Emigrant», la conversa de bar entre amics, en Bernat i la protagonista, que com ja s'ha vist en altres punts, està plena de reflexions lúcides, personals i desinhibides sobre el paisatge rural i sobre el

---

<sup>103</sup> És a dir, els llocs de camp i natura però també els llocs d'infància, en els quals la relació pot haver-se fet des de la base de l'experimentació i el contacte més pur i directe, des del que ens acosta més a la terra.

sentiment paisatgístic contemporani. La noia parla de com de dur és el treball de la terra, que ha tornat a experimentar amb el seu pare aquests dies, mentre el noi li respon exposant la connexió primitiva, fonamental i necessària que hi troba ell, en aquest contacte només possible al camp. En Bernat diu:

Jo ja ho entenc, que és molt sacrificat i tota la pesca, i com que tinc sang de pixapins, això que diré pot sonar frívol. Però el contacte amb l'aire gelat, el silenci, la música de les aulivetes caient pels escalons del banc, rrrr, és com... Ei, amb totes les distàncies, eh?, però saps aquests hipiprogress de cap de setmana que es reclouen en un temple budista del Garraf, amb budes d'escaiola i tal i tal... [...] Nooo, no riguis no: són els sons bàsics, els sons de les coses ancestrals. Al nostre cervell els fa bé, encara que no els haguem sentit mai, i quan els sentim, pam, ens hi trobem com a casa. Doncs al tros igual, el foc a terra quan crepita, i el vent, shhhhh, entre les fulles dels pins i dels aulivers, i les soles de les sabates, cràs, cràs, xafant els terrossos i la terra dels camins. Els tenim a la càrrega genètica, Èlia. Els sons de la terra els portem a dins, i el teclieg dels ordinadors no. O, almenys, no encara. (Rojals, 2011: 105-106)

Amb un to col·loquial, que permet verisme i no demana més justificació que l'experiència, perquè poques més se'n troben, en aquest aspecte, en Bernat exposa el seu pensament, el seu sentiment d'amor i contacte cap a la terra. Ho fa, a més, amb una entrada que el desmarca de judicis idealistes i el separa de la innocència, o li situa per sobre. El noi, continua i, per defensar-se de la noia, que juga i no s'hi vol afegir tan fàcilment, en Bernat afegeix proves d'aquests valors requalificats de la terra:

O si no, mira: anem a les proves. Mira el Martí: va fer econòmiques i ha tornat al tros. I la Tomasetta petita, que va fer química i avui s'encarrega de la granja. Abans d'agafar el tractor potser fan escalfaments, com els del Barça, i potser porten els números amb un Excel. Però han tornat, cada vegada n'hi ha més que tornen. Si s'hi volien fer rics s'haurien fet intermediaris, o s'haurien muntat una màfia, valgui la redundància. [...] No és per la pasta Èlia: si els ho demanes tots tenen un discurs. (Rojals, 2011: 107-108)

No el puc transcriure, aquest discurs, perquè no apareix a la novel·la, però segurament parla de les mateixes bases íntimes que l'Èlia troba al poble, del contacte amb els elements de la terra i dels ritmes de la natura, potser també d'opcions de vida alternatives a un sistema abstracte, impersonal i accelerat, tot plegat, més probable en la dimensió del lloc i el camp que en la liquiditat global o en una urbanitat de formes líquides i homogènies. Els joves que han tornat al seu poble, igual com les narracions que s'estan llegint, són exemples no pas de cap nostàlgia estèril, sinó d'un nou ruralisme que reprèn formes bàsiques, com les de la terra i la casa, per tornar a avançar.

A *Ball de bastons*, una narració marcada per l'amenaça d'un forat a la terra que no arriba i que arribarà, contínuament, hi ha diversos punts on el narrador-protagonista nota d'alguna manera i expressa la força de la natura en aquell lloc. Ho declara així des de l'inici, el narrador, quan diu que el que hi ha en el seu text és precisament la lluita entre el capitalisme financer i la terra (10), i doncs, la lluita entre la globalització econòmica i abstracte i les formes de la proximitat, la materialitat i el contacte. Després, en altres punts, mostra una força tel·lúrica que tant atrau com també domina i fins i tot repel·leix, senyora. En un fragment en cursiva, i per tant, en un dels moments reflexius del narrador, es llegeix:

*La terra es venja quan se la remou. Els càlculs per dominar-la no poden preveure com s'autodestruirà. La terra ho accepta tot: accepta el refugi de l'arquitectura, accepta l'extensió de les ciutats, accepta l'extracció de minerals, accepta les perforacions a les muntanyes, accepta els dipòsits d'energia, accepta les superfícies d'asfalt i accepta l'emmagatzematge de residus. Però a vegades, de sobte, inesperadament, sense que cap geòleg ho hagi pogut preveure, la terra s'enfurisma. A vegades s'enfurisma de manera discreta, amb una petita esllavissada, una pedra que cau al cap d'algú o un forat que apareix de cop i que fa que un cotxe perdi el control i s'estavelli. O a vegades s'enfurisma de manera ostentosa, amb un terratrèmol que enderroca ciutats, un volcà que escup amb ràbia o una fuita de petroli que enquitrana mars de peixos. Les erínies fosques de la terra no dormen mai i combaten sense treva els déus civilitzats de l'Olimp. (Illas, 2014: 20)*

En el paisatge de la Vall, que també és hiperlocal i tensat per la globalitat, en Patrick encara hi sap, de fons, les forces de la terra, les «erínies fosques»,<sup>104</sup> i les escriu amb aquest to crític, tètric i amb punt d'irrisorietat irònica. I no només les sap, sinó que les nota com un formigueig irracional, i encara més irònic i irrisori, per exemple un dia que es va a banyar a la gorga blava; de sobte surt una serp i ja no és capaç de ficar-se a l'aigua, ha de marxar, sent com el paradís se li clou davant, l'expulsa d'una manera ridícula però completa (145). O ho nota, d'una manera molt més profunda i clara, en un dels paràgrafs finals de la novel·la. En Patrick marxa de la Vall i s'adona que, malgrat tot, la Vall l'ha tancat, l'ha clos en ella, però que aquesta integració amb la terra no l'ha fet posseïdor de cap veritat ni de cap poder ni de res sinó que al contrari, l'ha integrat en el tot d'un lloc

---

<sup>104</sup> Unes erínies o forces fosques que, personalment, per proximitat geogràfica i cultural, se'm relacionen amb «les veus de la terra» de *El comte Arnau* de Maragall (1900), transcrites al capítol tercer. Allà són la personificació de tot el poder de la terra, la materialitat i la visceralitat, i actuen amb un domini i una potència èpica. És com si més de cent anys després, aquelles veus ja no parlessin ni inflamessin els personatges que són seus, però com si, encara, sempre, de fons, fessin remor per a qui s'atreveix i sap escoltar-les.

que el sobrepassa i en una terra que, més a prop, també es fa més misteriosa. En l'acostament hi ha una resistència oculta de la terra, sempre, i en Patrick ho explica així:

En veure un paisatge diferent, de sobte em vaig adonar que durant tots aquells mesos no havia anat enlloc. M'havia quedat sempre tancat a la Vall. Realment no havia sortit per res d'aquelles quatre muntanyes. [...] Aquell tros de terra m'havia absorbit de mica en mica sense que me n'adonés. M'havia incorporat com si fos un arbre o una roca més. Els meus horitzons s'havien reduït. [...] Ara que en marxava, la Vall es cloïa darrere meu com un lloc misteriós però transparent, un espai hermètic i obert, un ésser il·latent, un tot ocult davant dels meus ulls (Illas, 2014: 165)

En el lloc que l'ha integrat, en Patrick hi sent un ésser il·latent, la il·latència de la terra. El concepte d'il·latència apareix ja abans de començar la narració, en una de les citacions d'obertura a la novel·la, que recull un fragment del *Parmènides* (1982) de Martin Heidegger. Abans de la veu d'en Patrick, doncs, ja ens adonem que el concepte és aquí crucial. Seguint les paraules de l'entrevista amb l'autor, aquest concepte heideggerià es pot explicar com «la veritat com a procés de sostracció o de desembolcallament d'allò que havia estat ocult» (VI). Així, segons el filòsof alemany, mentre que la veritat del món, concepte que apareix en l'imperi romà, es defineix com «una forma de conquerir el món tot objectivant-lo i prenent que el món es pot percebre i fer present» (VI),

la veritat en sentit grec, amb el terme *aletheia*, traduït com a il·latència, s'aproxima al món d'una altra manera: no pas objectivant-lo, sinó reconeixent que la veritat des-oculta, revela sense conquerir, fa present el món tot i reconèixer que la veritat no és l'origen d'aquesta presència, és a dir, que la veritat no és autosuficient sinó derivada d'allò que roman ocult. [...] D'aquesta manera, si el món representa el diagrama que imposem violentament sobre la realitat per fer-la comprensible, la terra seria el reconeixement que la realitat mateixa implica ocultació de la realitat quan la revelem. (VI)

Així, la veritat (en tant que il·latència) s'entén més com a verb i contacte que com a substantiu i absolut, doncs. En el lloc de la Vall es percep i es mostra aquest procés de desocultació de la terra i d'apropament a una veritat que mentre es revela es fa deutora d'allò que encara s'oculta més, necessàriament. Així, en la nostra integració i cerca de veritat en el lloc, hi ha, al fons de tot o per sobre de tot, un misteri i una ocultació inherents i inevitables, la de la terra, la d'«allò que s'oculta justament darrera de totes les formes que tenim de fer present la terra i que van des de la llengua fins al menjar, des de les relacions socials amb el lloc fins a l'arquitectura» (VI). La terra, doncs, queda sota del paisatge, com a fons insubornable de totes les seves formes culturals i socials i com a base

oculta però actant de qualsevol relació d'integració del *jo* o la comunitat en un lloc i paisatge.

A més, per tant, la veritat com a il·latència de la terra posa de manifest la violència de la veritat com a conquesta del món, és a dir, la relació conflictiva que s'estableix amb la realitat cada cop que un forma del món intenta i creu dominar-la, en lloc de deixar-s'hi integrar i revelar-la. Des d'aquest punt de vista, es podria assenyalar la tendència de consum i possessió de la nostra societat, amb totes les seves formes de processament de la terra per a la venda (turisme, gastronomia, experiències), com una forma d'enfrontament subtil, en ocasions dramàtic, contra el fons de tot que sovint ni intuïm, maldestres i potiners, accelerats i manipulats. Tal com diu Illas a la seva entrevista, aquesta violència és també la que s'al·ludeix, en part, en el títol del seu llibre, que ressalta la violència fundacional de la relació entre la societat i el seu món o veritat i per tant fa referència a un dels temes bàsics de l'obra, «la revolució latent de la terra» (VI).

*Primavera* i *Ball de bastons* no són els únics llibres del corpus que mostren la força de la terra en els seus llocs i paisatges; sí que són, penso, els que hi reflexionen d'una manera més explícita i desenvolupada. Però tal com ja he dit, la força, pes i crida de la terra es pot llegir darrere de totes les tornades i té ressons en la qualitat matèrica d'alguns aspectes literaris, com es veurà.

### 8.5.3. Pell

L'última resistència que vull comentar aquí és una forma d'amor i d'acostament o proximitat vital, existencial, emocional entre un subjecte i el seu entorn –els altres, el paisatge, la casa. Una forma espiritual de la sensorialitat i la materialitat cap al món. Aquest sentiment de respecte, voluntat i amor es pot llegir en diversos gestos i paraules dels narradors-protagonistes i, malgrat totes les disgregacions i amb elles, fa relat, construeix lloc. Es pot veure així en el gest de la tornada a casa i, de manera més concreta, en els exemples que segueixen.

L'Empordà d'*Escafarlata* ha estat triturat per les paraules d'un observador crític que l'ha desmitificat i ironitzat. Ara bé, a més, el mateix narrador ha parlat amb un nus a la gola –llegiu, per exemple, el capítol en forma de poema «Autopista cap al tard», en què se sent coramarg, ensarronat i s'aguanta el plor mentre torna cap a Barcelona (Pujol, 2011: 113-114)– i ha dit, davant de psicòleg i de tots nosaltres: «Es que quiero volver al

Ampurdán» (45). L'estima i la necessitat d'aquell paisatge viscut es perceben en diversos moments, doncs, i també es fan evidents en les declaracions del prefaci i del postfaci, on la narració es planteja com «una medecina, un calmant per a una psicologia nerviosa i enyoradissa» (179) per a un enyoradís de necessitat (13).

A *Dies de frontera*, quan acaba la seva tornada i entra a Figueres, la Teresa també sent la veu narrativa que li diu: «Quan passes davant el càmping, l'estació de servei, el restaurant, la gasolinera, t'adones que hi mantens la mateixa relació sentimental que amb la silueta del campanar de Vilabertran, que veus uns quilòmetres més a l'esquerra» (Pagès, 2014: 315). Ella, que s'ha sentit descol·locada, al límit i en xoc en un paisatge gastat, estrident i poc acollidor, ara arriba a casa i s'adona que es pot identificar amb el seu paisatge i, a més, que és una relació sentimental malgrat tot, és a dir, desidealitzada, que inclou tots els seus elements, tant el campanar –símbol antic– com els elements nous i impersonals del paisatge. Hi té un contacte quotidià, de proximitat i, doncs, una forma d'amor.

Anant als paisatges del sud de Catalunya, a *Primavera*, també hi ha un fragment que pot descriure aquest sentiment de respecte i acostament de la pell i el tacte, i a més d'una manera molt pura:

Abans d'aixecar-me, sense ser-ne conscient, passo la mà plana per l'escorça recargolada, i el tacte em torna una sensació compacta i viva, com una energia que em sorprèn i em fa constrènyer el front. De sobte, no puc evitar que m'envaeixi un respecte profund cap a aquest ésser de gravetat pètria i metabolisme lentíssim. Aquest oliver, i l'altre, i tots els que m'envolten em veuran passar, com han vist passar als meus padrins, i als padrins dels meus padrins. El seu temps es mesura amb una altra escala de l'escalímetre. Les meues circumstàncies passen a 1:1.000, i les seues a 1:20, potser a 1:5. Per a ells són un insecte frenètic de temporada. I resulta que jo els ho dec tot i ells no em deuen res de res. [...] La feina i la lírica, de moment, sembla que no van pel mateix cantó, però jo ho continuo intentant, i no perquè m'hi esforci, sinó perquè, aquest cop, em surt de natural. Em surt de natural passar la mà per les pedres de l'espona, mentre en trio una per fixar un cap de borrassa. Em surt de natural mirar-me els peus quan trepitjo la terra blanca i eixuta, feta de grumolls que se't desfan a la mà i que sembla que no puguin criar res més que argilagues i rostolls. [...] Tant si en sóc conscient com si no, al món d'on vinc tot segueix la pauta natural, que ja ni me'n recordava de com era, però que existeix independentment de mi i de les meues circumstàncies. (Rojals, 2011: 145-146)

Igualment, al sud, destaquen les paraules d'amor que es poden trobar a *L'horitzó* i a *La pell*. En aquestes narracions, unes de que marquen més els talls i les dureses dels

seus paisatges, l'explicitat i senzillesa de les mostres d'amor hi destaquen especialment. La veu narrativa de *L'horitzó* ja ha dit a l'inici del seu relat que des de Barcelona enyorava la vida al poble i que s'imaginava tornant-hi (11), però a més, al final d'una narració que ha mostrat un esquinç intern i extern, misèria, tedi i angoixa, la mirada dual<sup>105</sup> que construeix aquest paisatge hi afegeix també una declaració d'amor literal, directa i clara:

Ara m'adono de com els estimo a tots, els fusters, els maquis, els arrossegadors, els que fan xarlotades a la plaça, els poetes amateurs, els vells renegaires, els que es disfressen de dona, els que van cada dia a veure si puja l'aigua del pantà; de com m'estimo els Tres Castells, la serra de Pallerols, la Tossa, la serra de Bel. (Todó, 2013: 178)

Fet el recorregut i des de la tornada –és a dir, amb un moviment de distanciament però també de gir i de retorn–, el narrador declara el seu amor pel paisatge primer. A *La pell* Serés escriu en la mateixa direcció. El narrador que ha escrit paisatges de plàstics, de desheretats del món, d'il·lusions que no poden ni volar i un desert, també pot escriure això, a la carretera entre Saidí i Tamarit: «Quan jo era petit pensava que no hi havia millor lloc al món per viure-hi i de vegades encara ho penso» (283).

Si en dic pell, d'aquesta forma d'amor i d'acostament –he titulat així aquest apartat– és en part per la construcció que es fa a partir d'aquest terme en la narració de Serés.<sup>106</sup> La paraula es carrega de significat des del títol i en diversos punts i aspectes de la narració. El paisatge de la frontera, com tots els que hem vist fins ara, és un paisatge humà, viscut i transitat, palpat, de pell. L'epidermis és un òrgan que no exclou en cap cas les marques, el mal, el tall i la sequedat, sinó que les mostra, però també és el lloc del contacte fonamental entre el *jo* i el món, el *jo* i l'altre, i esdevé el símbol de la proximitat i d'una intimitat oberta. Així, la resistència de la pell és aquella que parla de la precarietat i de la força o respecte fonamental per la vida més humana, malgrat tot, amb tot, de l'exigència de la vida. Igualment, és la que parla d'un retorn al lloc rural com d'un acostament a la proximitat existencial i a la profunditat de la materialitat i l'experiència. Les paraules i imatges creades en els textos van des de la sensació i la impressió al cop reflexiu i a la profunditat o radicalitat del pensament. Els nous paisatges rurals es miren amb la pell, es poden tocar amb els ulls i llegir amb les mans.

---

<sup>105</sup> Recordem que l'individu es desdobla en un Jo que és l'Escrivent i el narrador i un Tu que és el Protagonista i actant.

<sup>106</sup> Altres autors catalans han tractat també el paisatge com una pell humana (pròpia o col·lectiva); Perejaume, precisament, obre un dels seus llibres d'assaig, *L'obra i la por* (2007), amb aquesta frase: «El paisatge és pell: una certa transformació del món en pell» (15).



A la narració de Serés hi ha la metàfora que he repetit diversos cops en aquest text. Al mig dels Monegres, escriu: «Aquí el que és important és que un immigrant moldau va portar un refrany que diu que mentre gira, el món s'acarona i s'esgarrapa la pell» (202). Des d'aquesta idea, la pell és el lloc de tots els tactes i sentits, els que fan mal i el que acullen. La pell és el lloc del voler-i-doler paisatge, casa. Concretament, al capítol «Tot el que sé de mi i dels altres explicat abans d'oblidar-ho», que ja he explicat que sembla germinal en el pensament de l'obra, la paraula «pell» es va repetint. El narrador no troba el recurs del paisatge bell, en aquells camp del Segrià i és on més es pregunta qui és i qui som. L'única resposta que troba és la pell. Una pell diversa, però que és pell, límit i contacte humà, essencialitat, radicalitat humana. I per exemple, escriu:

Fa poc, els immigrants subsaharians que volien entrar al Marroc van intentar entrar a Melilla, volien saltar la tanca per entrar al territori espanyol, les úniques imatges que n'han quedat mostraven tot de parracs clavats al filferro espinós, la muda de pell com un peatge. La imatge era prou explícita: la roba mai no s'enganxa sola, dessota hi ha la pell. (Serés, 2014: 63)

La metàfora avança progressivament i al cap d'uns paràgrafs torna a aparèixer: «I la teoria falla. Allà on la camisa suada s'enganxa a la pell, dos mosquits busquen forats entre les fibres per arribar a la pell» (74). La metàfora de la pell es toca amb totes les altres, la de la xarxa, els límits porosos, les línies que són i no són, els horitzons, els rius secs. Tota la profunditat reflexiva i humana d'aquests paisatges parteix del tacte. Els ulls miren i toquen al lloc i al text, la mirada d'emplena. El temps es farà terra i les paraules, so que toca, encara. I així, la teoria falla, les abstraccions i les idealitzacions del paisatge es canvien per una representació feta amb el contacte i la proximitat. Em sembla que aquest és un dels valors essencials de les noves representacions del paisatge, la seva profunditat material, la seva qualitat de pell. En aquesta línia, podrien respondre en part al que demanen aquestes paraules de Josep Maria Esquirol:

La proximitat amb les coses no s'avé amb les abstraccions. És curiós que avui més que mai anem mancats de concreció. Per això és notòria la necessitat d'un nou materialisme: el de les mans que agafen i toquen; el de les olors que sentim i el dels colors –no pantallitzats– que veiem. (Esquirol, 2015: 64)

Tornant al text de Serés, vull transcriure encara el final, on reapareix la pell –que es torna en «esquena»– i que tanca el capítol amb la seva bellesa elemental i brillantors malgrat tot:

Fa molts anys, en devia tenir set, vuit o nou, baixàvem a banyar-nos al riu, al Cinca. L'aigua ja era bruta, des que van posar una paperera riu amunt, i això va coincidir amb la necessitat dels pesticides per a la fruita, que el riu s'assembla més a una claveguera que a cap altra cosa. L'aigua era bruta però a Saidí no hi havia res més a fer, cap més distracció que el riu. Intentàvem agafar les carpes, com ho fan tres nois, al mig, en un dels racons on l'estiatge encara respecta una fondària raonable d'aigua. Riuen perquè no n'agafen cap i remouen el fang del fons, taques que s'esfilagarsen riu avall fins on hi ha els que renten roba, que es queixen i riuen. Mentrestant, els altres no paren de cantar.

El sol baixa, l'aigua del riu lluu a l'esquena dels homes i l'estampa és bellíssima. (Serés, 2014: 80)

La bellesa ve de la pell que brilla malgrat tot, del sol i l'aigua. Els paisatges es toquen. Així, la forma d'amor i d'acostament de la pell és una forma prereflexiva i fonamental d'amor i proximitat cap al paisatge viscut i humà, cap a casa. Els diversos narradors tornen al seu lloc, se'l miren malgrat tot, l'escriuen amb tot i el continuen volent, estimant, fent, creant. La pell fa lloc. En la pell hi ha una forma d'amor que conjuga la intimitat amb l'obertura, el *jo* i l'altre, el contacte, i així la profunditat amb la materialitat, l'emocionalitat amb la sensitivitat. El *jo* es desplega en el text i en el paisatge, la seva veu i la seva mirada se'n travessen. El *jo* parla des del fons amb la pell.

Aquest ús metafòric del terme epidèrmic té ressons clars en la cèlebre frase de l'assagista i poeta francès Paul Valéry (1871-1945), que és una de les citacions que obre aquest treball: «Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau» (Valéry, 1960: 215). La frase, repetida sovint per Josep Pla, que l'atribuïa a André Gide,<sup>107</sup> apareix en un text en forma de conversa que escriu Valéry, un diàleg profund i reflexiu, que tenen dos homes davant el mar parlant d'una mena d'idea fixa, diuen, que pot entendre's com a neguit indefinit, de tot i de res, existencial. La veu en primera persona que parla al llibre, assenyala que les vísceres, tots els òrgans i fins i tot el cervell provenen d'un plec inicial en la pell embrionària, i que, per tant, la profunditat i la pell, o allò que es posa en contacte amb el món, són una mateixa cosa, per a l'ésser humà. Igualment, també penso que es pot traçar una línia clara des d'aquesta resistència de pell a la resistència íntima que assenyala i desenvolupa Esquirol. El filòsof català parla de la resistència íntima com a «fortalesa que podem tenir i aixecar davant dels processos de desintegració i de corrosió que vénen de l'entorn i àdhuc de nosaltres mateixos» (Esquirol, 2015: 10); així, un d'aquests processos podria ser el que integra tots els aspectes –socials i personals– de la desfeta del

---

<sup>107</sup> Enric Juliana (2017) també aclareix aquesta qüestió.

paisatge propi i la resistència corresponent seria, clarament, la de la tornada a casa, la de tornar a mirar i a fer lloc. Esquirol mateix parla del retorn a casa com un gest de la resistència íntima, de fet li dedica tot un capítol («Tornar a casa», 38-52), en el qual es pot llegir:

La casa, com a centre, fa que el món no sigui ni caos ni total dispersió; és condició perquè hi hagi món. L'horitzó albirat de la finestra estant és el símbol més diàfan d'aquesta representació: «Mirar el món per un forat». El recolliment, i el recolliment de la casa, és necessari tant per «mirar» com per «observar» el món; és a dir, tant per tenir-lo o tocar-lo amb la mirada, com per seguir-lo – això és el que significa observar – i orientar-s'hi. Perquè, és clar, ni la mirada ni el seguiment són exercicis de sofisticació intel·lectual, sinó modalitats de l'orientació necessària per viure. Per això la casa, juntament amb el tu, és el punt de referència més rellevant. [...] El centre, no pas de naturalesa geomètrica, sinó existencial, reuneix i orienta. (Esquirol, 2015: 40-41)

Així, la resistència és un moviment existencial de replegament i de mirada que busca un centre propi i obert. Això és el que vol dir l'adjectiu «íntima», que Esquirol posa a la seva resistència, i que cal entendre de la següent manera:

*Íntima* no en tant que interior sinó en tant que propera, pròxima, i també en tant que central, nuclear, del *si mateix*. [...] Íntim, doncs, ho associem a pròxim i a nuclear. El «diàleg interior» que sóc, l'amic, el plat a taula, la casa... són elements d'una *filosofia de la proximitat*, que no té en la llunyania el seu oposat sinó en l'abstracció desconnectada de la vida. (Esquirol, 2015: 15-16)

La intimitat, doncs, implica centre i profunditat, però també contacte i per tant obertura. Així, la resistència íntima s'assembla molt a la resistència de la pell, que fa lloc. No parla ni de tancament ni d'evasions, sinó d'aquesta radicalitat oberta, de contacte. Es pot reprendre sintèticament amb aquestes paraules:

Hem de considerar resistència íntima com el nom d'una experiència, pròpia de la comarca de la proximitat; comarca que no és visita d'un dia sinó estança habitual. Avui, romandre a aquesta comarca no és planer. La proximitat no es mesura en metres, ni en centímetres. El seu oposat no és la llunyania, ans més aviat la monocronia ubiqua del món tecnificat. (Esquirol, 2015: 93)

Em sembla que els paisatges de l'entre s'inscriuen en aquesta sensibilitat de l'experiència i la proximitat, mostren una sensitivitat profunda, una ètica de la materialitat i un *jo* que és tan íntim i nuclear com obert i radical. Es fonen la precarietat amb la resistència del lloc; la dilució, la pèrdua, l'angoixa fins i tot, amb la crítica, la ironia i la reflexió, la casa i el tacte. Són mirada i pell.

## 8.6. JO-LLOC

Fins aquí, i en síntesi, s'han dibuixat una sèrie de línies mestres que m'agradaria subratllar. Primer de tot, la de la destrucció del lloc rural clàssic, una destrucció que comença en la desfeta física i estètica i que continua amb una percepció ètica i humana de tendència similar, la de la descol·locació, pèrdua i desorientació, el neguit i la crítica del subjecte. Si en la tradició cultural catalana –i occidental– la ruralitat era sinònim de permanència, ara cal parlar dels nous paisatges rurals des de la inestabilitat, la incertesa, el tall i el canvi; per això els anomeno *paisatges de la inquietud*. El lloc rural de l'actualitat és un lloc únic alhora que global, un punt tensat en el món, la liquiditat i l'homogeneïtzació social, cultural i econòmica. A tot arreu hi arriba el món, ara, i el lloc s'exilia en ell mateix: fragmentació i buit. La ruralitat és desclosa, oberta i connectada, i la terra i la casa es perden sota marques turístiques, pobles dormitori i formes del silenci. Terra gastada, terra ignorada.

Aquesta profunda reformulació i desaparició del concepte de lloc es fa conscient i explícita, en un to teòric que és oportú aquí, en un dels fragments en cursiva de *Ball de bastons*: «*El repte és fer que un lloc qualsevol, un no-lloc, un lloc transformat en valor de canvi, un lloc convertit en imatge, un lloc genèric, un lloc turístic, esdevingui una altra vegada un lloc*» (106). La reflexió continua, al llibre, i d'alguna manera es reprèn i es respon en un altre text del mateix Illas: En un article periodístic que defineix els termes d'hiperlocalitat i literatura hiperlocal des d'un punt de vista perfectament acostat al corpus que ens ocupa, l'autor defineix la forma que pren, en la contemporaneïtat, el repte de fer lloc:

Literatura hiperlocal no vol dir localisme, ni costumisme, ni descripció de paisatge. No és literatura del meu poble: com diu un personatge a *L'horitzó primer* de Todó, «Lo meu poble! Si fos meu me l'hagués venut!» Es tracta més aviat d'un tipus d'instal·lacions textuais que narren els espais per on circulen no pas subjectes amb una psicologia interior desenvolupada, sinó cossos, veus, pells, abstraccions, cròniques. [...] Allò hiperlocal ja no funciona com els espais de la modernitat [...] El lloc hiperlocal, en canvi, ja només es representa a si mateix, és singular i global alhora. En la modernitat tot s'articulava al voltant del conflicte entre allò nou i allò antic. Però en la globalització ja no hi ha distància temporal entre els espais múltiples i diferents. Tots vivim en el mateix present històric i, tal com veiem cada dia a internet, tot allò que passa és immediatament comprensible com a local i com a global. (Illas, 2018a)

Penso que el tipus de *jo* que he anat resseguint, obert i tan atravesat per altres veus i pel mateix lloc, es relaciona perfectament amb la idea d'Il·las d'un text per on circulen «cossos, veus, pells, abstraccions, cròniques». Igualment, estic convençuda que els llocs del corpus són grans exemples d'aquest punts d'hiperlocalitat, on allò local i allò global s'hi troba i s'hi representa alhora.

Així, s'ha vist com, mentre el lloc i els seus sentits tradicionals es dissolen, s'anava erigint una forma que des d'ara proposo anomenar *jo-lloc*. En la lectura dels diversos llibres del corpus i així doncs, en la representació del paisatge que en puc extreure, hi apareix una entitat que expressa conjuntament l'interior i l'exterior, que mira tots dos àmbits alhora, que els desenvolupa conjuntament i que els expressa en comú. A aquesta entitat, l'anomeno *jo-lloc*.

En primer lloc, doncs, el terme fa referència a una fusió. En la representació d'aquests paisatges de la no-urbanitat es llegeix alhora l'estat d'un *jo* i d'un lloc. El *jo* no es presenta com un element unitari ni estanc davant del lloc, i el lloc tampoc és un objecte extern al *jo*. La crisi, per exemple, és una crisi compartida per al subjecte i per a l'objecte: la desfeta es concreta tant en un *jo* múltiple i obert, ambivalent i plural, ple de moltes altres veus i en recerca, com en un lloc fragmentat, tallat, sacsejat, ple de l'experiència personal i del món. La inquietud, que més endavant encara acabarà d'aparèixer, també és compartida i total.

Per tant, la fusió que anomeno *jo-lloc* no es pot concretar en els mateixos termes de plenitud o sublim amb què es descrivia la comunió romàntica del subjecte davant del paisatge. Aquí, no –aquí, desençaix i la tremolor. Tampoc és, però, una fusió buida: el relat de la crisi i la desfeta del paisatge no porta al distanciament total ni a una relació de superficialitat entre les dues entitats. En aquest punt és on cal acarar el *jo-lloc* amb el conegut no-lloc, el terme que defineix els llocs de la postmodernitat d'una manera revolucionària i radical. El concepte desenvolupat per Marc Augé (1992) s'ancora en punts del paisatge de la perifèria urbana, de l'homogeneïtat i del trànsit: en centres comercials, aeroports o estacions, per exemple. Allà, el subjecte no hi experimenta cap fusió i el lloc no l'imbueix de cap càrrega cultural ni històrica, ni molt menys natural, perquè no la tenen. El subjecte no hi experimenta comunió ni hi habita, només hi passa, hi transita. És d'aquest aprimament del lloc, de la desaparició de les seves càrregues antropològiques i històriques i de la superficialitat i esterilitat de la relació amb el subjecte que neix el concepte de no-lloc.

Però el jo-lloc no és pas contrari al no-lloc, ni hi vol funcionar com a oposició, sinó més aviat com un complement divergent en alguns punts i proper en d'altres per a la caracterització i pensament dels vastos paisatges no-urbans de la contemporaneïtat. El jo-lloc es construeix en paisatges de base rural i natural els quals, com ja se sap, estan marcats per la desfeta, la crisi o precarietat i per la consciència creativa de la tornada. Així doncs, en relació al no-lloc de la postmodernitat, aquest jo-lloc també es troba amb un punt de partida del qual els sentits tradicionals i humans han quedat inhabilitats: el lloc de la ruralitat actual no sosté els valors de puresa, ni d'origen, ni de permanència, i la memòria, així com la llengua i tots els altres elements de construcció del paisatge històric hi queden tallats, plurals i mòbils o en dilució i disgregació –aquests aspectes, el temps i la llengua, s'analitzaran més concretament tot seguit. El lloc es desfà com a concepte i, de fet, s'acaba de veure com, en diverses de les obres del corpus, esdevenia de manera explícita món i tensió, buit o res. Però, al corpus, aquesta disgregació i aprimament del lloc no condueix cap a la seva negació absoluta ni cap a una impossibilitat total de lloc i de lligam entre aquest i l'individu, tal com passa en el terme d'Augé, sinó cap a l'assumpció del *jo* com a únic mecanisme per situar-s'hi i crear-ne, malgrat tota la precarietat i la desfeta, l'ambivalència i la mobilitat –o la inquietud. Així, si en el no-lloc la caiguda del concepte tradicional de lloc porta cap a la negació i cap a la separació del subjecte i l'objecte, aquí, el concepte de lloc i el seu valor tradicional també es desfà però en una cadència i decantament cap al *jo*. I a la inversa, el *jo* també es decanta cap al lloc: s'hi mira, s'hi esberla i s'hi crea. El jo-lloc, així, també construeix una mirada i un pensament de la dualitat i l'ambivalència, el jo-lloc és un i dos alhora, és la possibilitat de la intersecció que és buit i crescuda alhora. És pell, és horitzó, és clariana i foscor. La fusió del jo-lloc és aquesta, i es concreta en dos processos més, mutus, un de desplegament o obertura i un d'ompliment.

En el capítol dedicat a la veu narrativa, i també al que el segueix i parla de l'estructura, s'ha vist com les veus narratives busquen la seva entitat en el lloc. La crisi personal de cada *jo* els porta a l'acarament amb el lloc, a la tornada, i aquí es recorden, es pensen, es busquen. En aquest viatge de recerca a casa, el *jo* no es tanca en una reflexió interior aïllada, sinó que es busca en aproximació amb el lloc, obrint-se, desplegant-se. El retir és a l'horitzó i no pas a la cel·la. Així, aquest peculiar desplegament m'ha fet parlar de veus narratives experiencials que sovint relliguen l'extrem textual amb l'extrem extratextual. El *jo* narratiu és autobiogràfic i literaturitzat, o autoficcional, o ficcional, i

transita per llocs reals i coneguts per l'autor. Però quan parlo de desplegament del *jo* no penso només en l'aspecte narratiu, de recerca literària, sinó a la recerca identitària que hi imbriquen totes les veus narratives i que les porta a obrir la seva mirada i la seva veu també a les alteritats del lloc i a la seva pròpia interioritat: les obertures són també cap a la veu dels altres –família, nous coneguts, pagesos, immigrants–, cap a les veus del temps –que analitzaré millor en el proper capítol: espectres del passat, morts o personatges en record– i igualment cap a la multiplicitat interna, la del *jo* mateix –en separacions gramaticals a l'*Horitzó* o en separacions tipogràfiques a *Ball de bastons*, per exemple. Aquesta obertura fa que, en la recerca del *jo*, hi trobem també el relat del seu lloc: tots els elements que hi toca –viscuts, recordats, sabuts o ara presenciats– construeixen la forma i posició del *jo*. El desplegament sobreposa l'àmbit intern a l'extern, el *jo* s'explica i pren una veu mirant el seu lloc i deixant-s'hi travessar: el seu relat és el relat del lloc.<sup>108</sup> S'omple de lloc.

Paral·lelament, el lloc s'omple de *jo*. Coneixem el lloc no pas per un relat extern, ni per una descripció objectual, sinó completament amarat de l'experiència i la visió del *jo*. En aquesta línia, Adrià Pujol fins i tot diu, a la seva conversa: «ara és una afirmació del *jo* en l'autoficció, el paisatge» (XV), el paisatge serveix al *jo* per construir una veu pròpia. El lloc es construeix a través de l'acostament inacabat i incert de la tornada. Així, ha estat cabdal parlar de l'experiència i de la quotidianitat, perquè és només en aquest tipus de contacte i narració on ara, després de la mort dels grans relats i en l'observació de la desfeta fins i tot de la base cultural i existencial que eren aquests paisatges de terra i permanència, pot fer-se un lloc. Amb el *jo*. El que es percep en cada un dels aspectes analitzats en aquestes pàgines –i el que es percebrà en les pàgines dels dos capítols que vénen, «Temps» i «Llengua»– és que tots els elements del paisatge tendeixen a l'escala del *jo* i de l'experiència personal. Així, el darrer apartat d'aquest capítol, «Lloc», s'anomena «Pell». La pell és el nom d'una membrana de contacte i separació, de protecció i sentir que recobreix el *jo* i que n'és, aquí, la seva màxima expressió, la seva essència. En aquests paisatges desfets, la darrera resistència del lloc és la que fa la pell, és a dir, la d'un element que té a veure amb la materialitat i amb la primera persona, que mostra les marques i els rastres i la sequedat i la diferència, però que alhora ens posa en contacte amb el món i l'altre, i amb la nostra més gran profunditat a través del seu sentir –recordem

---

<sup>108</sup> Adrià Pujol reflexiona en aquest mateix sentit a la seva entrevista: «Abans era des de l'home, o la dona, cap al paisatge, i ara és al revés, és te'l poses a dins, te'l calces i vas, s'ha invertit» (XV).

la frase de Valéry. Avançant el que passarà en els dos propers capítols d'aquesta recerca, també es pot dir que tant el temps com la llengua es fan de pell. El temps que prima en aquests relats és també el de la pura cadència del *jo*, el seu dia a dia i el seu deambular. És en el flux dels seus passos i frecs que s'hi encaixen altres històries, altres moments i veus. I en la llengua la tendència és molt semblant. La llengua que domina els relats també és la de l'experiència del lloc, la intimitat i la proximitat, la de la quotidianitat. Així, apareixen tant els dialectalismes, l'oralitat i les paraules de casa, com les noves llengües del lloc de la globalitat. Els paisatges es creen amb una llengua matèrica, palpable, amb tota la seva plenitud i amb tota la seva sequera i duresa. De seguida es veurà. Aquests decantaments dels elements del lloc i del lloc mateix cap a l'escala del *jo*, doncs, volen quedar reflectits també en el terme que proposo, jo-lloc.

Així, per acabar amb la caracterització d'aquest terme, vull que quedin clars tres aspectes. En primer lloc, s'ha vist com la fusió i l'acostament del jo-lloc, que sabem desfets, són una forma de construcció. En la desconstrucció de tot, un *jo* es construeix amb el lloc, i un lloc es construeix amb el *jo*. Per tant, el concepte es planteja en termes de creació i d'una nova afirmació, recíproca.

En segon lloc, i sense ànim de contradicció, em sembla que en aquests paisatges i en el contacte del jo-lloc, es percep també alguna altra substància que sobrepassa, per sota, o que supera el decantament cap al *jo*. Una substància només intuïda, un vel. L'he anat descobrint en aquestes pàgines i la tornaré a recollir d'aquí a uns moments, sobretot al capítol dedicat a la llengua, però convé ara avançar-ne alguns aspectes. Hi ha com una impressió de terra, al fons dels nous paisatges de la ruralitat, una mena de traça dels orígens humans trencats, de natura assecada, d'existència ofegada. En la crisi i la desfeta, el paisatge s'expressa amb una llengua que permet palpar aquest solatge i el seu crit. S'ha percebut en la manera de fer parlar els altres i el temps, i amb la forma de congregar tant de *jo*, però sobretot es veurà amb la textura de la llengua, trencada i seca i forta i matèrica. La plasticitat o fisicitat, la possibilitat d'una impressió orgànica, encara que sigui en la desfeta, és, em sembla, un element de gran potència creativa i reflexiva en aquests paisatges i, alhora, un altre punt de diferenciació del jo-lloc en relació al no-lloc. En un anhel i una agonia, en una presència desfeta, la base de terra d'aquests llocs traspua en els paisatges trencats i es fa present en el moviment i l'esquerda del jo-lloc.

En tercer lloc, finalment, també s'està mostrant, ara i en tot aquest escrit, com un dels valors centrals de la lectura d'aquests paisatges és el de la proximitat, una proximitat



que és entesa com a intimitat i obertura i que per tant ens situa en l'evidència de l'ambivalència, la dualitat i la unió de dualitats. Aquesta proximitat és la força de funcionament del jo-lloc. Josep Maria Esquirol ha exposat i desenvolupat el concepte a *La resistència íntima: assaig d'una filosofia de la proximitat*, i a mi m'ha resultat central per entendre aquesta relació del jo i el lloc i me l'he anat fent meu. La proximitat no és l'encaix perfecte i complet. La proximitat no és pas una qüestió únicament física ni implica tampoc l'exclusivitat o el tancament, ans el contrari. La proximitat té a veure amb la concreció en resposta a l'abstracció, amb la intimitat en contra de la disgregació i amb el contacte i l'obertura en oposició als distanciaments i els despreniments freds. La proximitat, en aquests paisatges, es fa des de la consciència del llindar i assumint la pròpia estranyesa davant del lloc, així com el moviment i la vivència de l'entre. No hi ha contradicció en actuar, a partir d'aquí, amb aquesta intimitat i obertura que proposa Esquirol i, de fet, penso que en són condicions *sine qua non*, perquè és el desencaix que porta a la recerca i a la pràctica de la proximitat i del lloc nou. Ho expressa també la frase de Heidegger que obre aquesta pàgina: «Pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, el desarraigo es la única exhortación que *llama* a los mortales al habitar» (2015: 49). Així, tornar al lloc rural i advocar per la concreció i la materialitat, no és pas reduir-se a un localisme de retirada o de tancament, sinó que és fer un viatge per l'esquinçament i l'obertura, per la intimitat, per la humanitat, pel trenc i per l'escletxa que es troba, ara, només, a prop. Mirar més. Mirar millor. La proximitat és la mirada que viu i que toca en la pell, en el seu dins i fora. Aquest és el seu lloc.

## 9. TEMPS

Vista la representació del lloc –des de la desfeta i la descol·locació a l’apropiació i materialització per part del *jo*– cal ara fer un repàs per altres elements que poden definir el paisatge antropològic i cultural o que, de fet, així ho havien fet tradicionalment. Proposo observar aquí el tractament del temps i, en el capítol següent, el de la llengua. Un i altre són elements formadors del paisatge literari, i un i altre es presenten en les obres del corpus com a elements continguts en el lloc.

Tal com he dit a la introducció, aquests dos darrers capítols són els més sintètics; evidentment, tots els aspectes apuntats podrien ser tractats en altres estudis amb més amplitud o concreció i de ben segur que farien sortir a la llum encara moltes altres reflexions, però aquí em centraré a comentar les línies generals del tractament del temps, i de la llengua, i a precisar les que em semblen decisives per a cada un en relació a les noves formes del paisatge de la ruralitat.

### 9.1. QUOTIDIANITAT

Pel que fa a la representació temporal, doncs, és rellevant que, en el conjunt de totes les narracions, hi predomini la narració del present i, en concret, el relat de la quotidianitat. És a dir, tal com s’ha dit des de l’inici, les narracions es miren el paisatge en la seva actualitat; ho mostren tant les referències a situacions socials i polítiques dels darrers anys (la crisi econòmica, les manifestacions dels indignats o les de les darreres Diades, per exemple) com la creació d’una estètica i estil textual propis d’aquestes dècades en què, per exemple, es tendeix cap a tipologies literàries híbrides entre la ficció i la no-ficció i l’autoficció assoleix una presència destacada. Però no és tan sols que les narracions del paisatge se situïn en el present, sinó que, sobretot, d’una manera molt clara i general, s’ancoren en el ritme i la dimensió de la quotidianitat, una peça més, indispensable, del decantament de la mirada cap al paisatge viscut, humà i apropiat pel *jo*. El temps narratiu se situa en el pla més petit i proper a l’experiència de la primera persona i el paisatge es construeix des d’aquí.

Enric Bou escriu: «La vida quotidiana es pot definir com la rutina, el que passa dia rere dia i el que esdevé la nostra realitat més permanent» (2013: 284), i continua analitzant aquest territori tan proper com desconegut amb reflexions, entre altres, de Georges Perec. L’any 1973, l’autor francès va inventar-se el terme «“infra-ordinaire” per referir-se als

aspectes mínims de la realitat que trobava particularment atractius i mereixedors d'un interès d'estudi» (Bou, 2013: 286). Perec, citat per Bou, provava d'assenyalar així aquesta infraordinarietat, aquesta quotidianitat mínima:

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? (Bou, 2013: 286-287)

Però, un dels gran analistes de la quotidianitat i del seu paper en la creació del lloc, la comunitat i el relat és l'historiador i filòsof francès Michel de Certeau. En el seu conegut estudi *L'invention du quotidien*, publicat el 1980,<sup>109</sup> l'autor treballa a partir dels termes de producció i consum, tant determinants com amplis. Per una banda, la producció és el procés segons el qual un sistema de poder estableix i proporciona productes, des d'una poma o un ordinador a un pla d'urbanisme o un text. És l'àmbit de les estructures preestablertes, planificades o projectades. Per altra banda, el consum està constituït per accions, combinacions i maneres d'utilitzar els productes, i no pas per productes en si. Per mitjà del consum, els «consumidors» o els individus socials<sup>110</sup> s'apropien de l'espai organitzat pel sistema i creen (o produeixen) un altre ordre. D'alguna manera, el procés de producció treballa *a priori* i el de consum, *a posteriori*, connectant-se perfectament amb l'experiència i la proximitat que han aparegut en altres capítols d'aquesta recerca. Michel de Certeau ho escriu així:

A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de «consumo»: ésta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las *maneras de emplear* los productos impuestos por el orden económico dominante. (Certeau, 1996: XLIII)

En aquest consum i apropiació dels productes establerts del sistema és on se situa l'objecte d'anàlisi de l'autor francès, és a dir, la quotidianitat o les «arts de fer», tal com diu el subtítol de la seva obra.<sup>111</sup> Així, la quotidianitat queda descrita com allò creat per les maneres de fer de l'home comú. Opera a un nivell diferent del dels sistemes de poder

---

<sup>109</sup> A partir d'ara, i tal com ja s'indicarà, cito i referencio el text a partir de la seva traducció al castellà.

<sup>110</sup> Escric «individus socials» per recordar que Michel de Certeau no proposa una anàlisi basada en individus atomitzats sinó en individus que es podrien dir socials en tant que relacionals i plurals. Igualment, perquè la quotidianitat no es relaciona estrictament amb l'individu sinó amb els modes d'acció i interacció social que l'inclouen (Certeau, 1996: XLI).

<sup>111</sup> L'assaig de Michel de Certeau està plantejat en dos volums. El primer es titula *L'invention du quotidien* i porta el subtítol esmentat, *Arts de faire*. El segon, del qual són coautors Luce Giard i Pierre Mayol, planteja aspectes més concrets i porta per subtítol *Habiter, cuisiner*.

i dels seus efectes socials i estructurals, i així, mentre aquest sistema de producció estableix productes, la quotidianitat es fabrica amb les maneres d'utilitzar-los, consumir-los o apropiarse'n, en un entramat d'usos i freqüències amb els productes per a la seva adaptació o recreació a l'escala de l'experiència —o de la pell.

Un dels exemples que Certeau proposa per concretar-ho és el del text i la lectura. Mentre un text estableix una història, una organització i unes idees, en la lectura, l'individu s'apropia del text i el transforma a través d'un procés actiu. Així, la lectura, com tots els altres processos de consum de la quotidianitat, es torna en una altra activitat de «producció», en una creativitat dispersa, pràctica i artesanal de grups i d'individus (LI-LII). Passa de la mateixa manera amb la producció i el fer-se dels espais, una escriptura-lectura que té una rellevància destacada en l'estudi de l'autor francès (LIII). Mentre els plans d'urbanisme, de l'ordre de la producció, es proposen o imposen al consumidor com un text escrit o un mapa prefigurats, les pràctiques de l'espai i les maneres de freqüentar els llocs, de l'ordre del consum i de la seva creació, els transiten i els transformen, fent-los actuar, créixer i viure tal com passa en la lectura o en els actes de parla.

Penso que les obres analitzades en aquesta recerca es relacionen molt clarament amb les anàlisis sobre la quotidianitat de Michel de Certeau, bàsicament, per dues qüestions diferents. Des d'un punt de vista extern, els autors plantegen un gir de mirada cap al paisatge que afecta tant a la narrativa com en general a la cultura i la societat catalana. La representació del paisatge actual passa per la representació del paisatge propi, proper i quotidià, sigui quin sigui. Des de la concreció, el localisme i la ruralitat, des de totes les seves suposades petiteses i tancaments, es pot escriure una veu nova per a llocs nous, aquesta veu inquieta, crítica i trencada però sensible, sensitiva i encara humana que vaig resseguint. Així, els llibres del corpus es poden llegir com a possibilitats de reproducció dels llocs i paisatges i dels seus continguts socioculturals tradicionals i, doncs, com a veus que han consumit un ideari paisatgístic i que el reproduïen, com en un diàleg o fins i tot contesta. La mirada cap a la quotidianitat crea relats i llocs nous.

A més, paral·lelament, en un pla intratextual o intern, els continguts de les narracions i dels seus paisatges es relacionen, s'amarren, totalment a la quotidianitat i a les formes del fer. Així, per exemple, ja s'ha anat veient en l'establiment dels límits de cada paisatge com el criteri que operava era sens dubte el de l'ús, el de les maneres d'utilitzar el lloc per la gent que el toca diàriament, el dels trajectes en moto, els tallers mecànics, els amors i els racons de fugida, per exemple, i no pas el de demarcacions

administratives de cap tipus ni el de la repetició de tòpics idealitzats o mites gastats. M'agradaria, tot seguit, repassar més mostres concretes d'aquesta quotidianitat en els textos i, després, assenyalar un dels vessants que sobresurt en aquesta dimensió vital, el de la crisi.

El paisatge de l'Empordà d'*Escafarlata* s'inicia amb una nit mil vegades repetida pels bars i discoteques locals (17) i es va bastint amb anècdotes dels vilatans (20, 32, 78), dies de sardanes a la plaça (73) o amb un plat casolà del restaurant de rigor –«Si de tant en tant puc menjar niu a can Joan, costat per costat del capellà, és que sóc d'aquí» (173), declara el narrador. És aquesta dimensió del contacte i del *jo* la que crea el paisatge i, igualment, és en aquesta en la que s'hi poden entreteixir les nombrosíssimes referències literàries o els salts temporals i els plecs històrics que s'hi encavalquen, tant en aquest i altres llibres – aquest aspecte, la història que es filtra en l'entramat de la quotidianitat, el comentaré més endavant. A *Ball de bastons*, la Vall d'en Bas s'explica amb la rutina del protagonista, petita, que també inclou manifestacions, algun dia de festa major i l'aventura amb la Maria:

Les converses a la carnisseria amb en Ramon, les classes previsibles amb els alumnes, la polèmica del túnel. La meua vida a la Vall transcorria sense cap esdeveniment. Córrer marcava el ritme uniforme de les setmanes i de l'espai perquè sempre feia la mateixa volta. Em rentava les dents al matí i, un cop havia glopejat l'aigua, ja era el vespre i tornava a ser hora de rentar-me les dents. [...] Però les trobades amb la Maria cada vegada eren més comprometedores. Cada vegada que ens trobàvem canviava alguna cosa. Tot esdevenia més incert. (Illas, 2014: 79)

A *L'horitzó*, un dels paisatges on el tractament del temps té un pes més rellevant, la quotidianitat també és la mesura que fa de guia per a la narració del paisatge i, si bé s'hi inclouen diverses escenes de la festa major, sempre es farà des de la diferència que queda inserida en el mateix ritme, com un silenci en la cadència musical, i observant els gestos i l'experiència de la proximitat també en aquests moments, tal com passa aquí:

A un dolçainer que passava li diuen que ja fa dos dies que fan la diana pel mateix carrer, que ja està bé la cosa, que els deixin dormir, que si tornen ja han amanit un poval de lleixiu. Una colla d'amics discuteix perquè algú no s'ha recordat de dur menjar a l'ase que tenen llogat per les curses. Les famílies tornen al ball, algú decideix que avui descansarà. Generalment lloguen una taula, que ocupen totes les festes. Dues amigues que es van barallar estan a punt de coincidir, i fan com que no s'han vist. Un noi jove mira cap aquí i cap allà, buscant la noia que li agrada. Els matrimonis s'hi estan fins a les quatre de la matinada, l'hora que s'acaben els pasdobles, que són tan sagrats com els bous. Els joves se'n van per altres bandes, beuen,

ballen, prenen coses. Tota una activitat relaxadament frenètica on neixen i moren amors i amistats, es conceben fills, es fan negocis, algú perd la virginitat i algú la possibilitat de caminar. Algú, fins i tot, mor, i l'enterrament es creua amb una fanfàrria. (Todó, 2013: 59)

El mateix llibre encara s'omple de mil altres detalls de la vida diària: les ametlles recollides al camp (76), els trajectes en transport públic fins al poble (10) o el passeig per la nova escola de música i la tradició musical del poble (24-26). A la seva entrevista, l'autor de la Sènia explica: «M'esforço molt, en escriure, a donar una aparença de realitat, de coses que es poden tocar. I per això t'hi has d'acostar molt» (LX). La proximitat i la quotidianitat són sens cap mena de dubte el punt de vista estètic d'aquests nous paisatges, dels seus relats. Un acostament que no deriva pas en costumisme estèril sinó en una mena de mirada que frega, de pells i contactes, molecular i oberta. El detall, la concreció i la materialitat omplen els paisatges locals de plecs i matisos que els fan bullir, créixer i ser un punt desplegat i ampli.

A *Dies de frontera*, l'esquema literari del gran viatge d'autoconeixement se substitueix pel viatge quotidià i antièpic. Primer, amb el viatge que emprèn cada dia la Teresa del domicili a la feina o a la inversa, en un tren regional. La protagonista es constitueix com a caràcter en aquest moment de trànsit quotidià, autòcton i fins i tot vulgar: «[c]alcula que amb els quilòmetres que ha fet ja podria haver fet la volta al món. I tanmateix amb aquest temps amb prou feines li ha passat res memorable» (26) tot i que «conserva uns quants records com si fossin tresors» (27) i tot i que sempre passa molta estona mirant embadalida per la finestra (25). De cop, però, l'esquema diari es trenca i el viatge quotidià es converteix en una exploració geogràfica i vital de llocs propers i desconeguts, a la frontera del és casa i *jo*. Que el viatge d'autoconeixement i d'exploració sigui just als límits propers del que és casa i del que és el *jo*, a un lloc tan familiar –tan familiar com desconegut i invisible, tal com la mateixa quotidianitat–, dóna una idea precisa de la importància que té la quotidianitat en aquesta narració de llocs nous. Al mateix llibre, a més, apareixen capítols com «Un dia qualsevol de la Teresa» i «Un dia qualsevol d'en Pau», en els quals els personatges prenen forma a través de la seva vida ordinària, i es destaquen moments de les feines de cada protagonista –per exemple, la «cameta ensangonada» que en Pau ha de curar, a l'institut (67)– o diverses notes i escenes d'una vida en parella marcada per la senzillesa, com ara aquesta, de quan la Teresa i en Pau es van conèixer:

A ella li hauria molestat que ell s'hagués dedicat a descobrir influències musicals en el grup que acabaven de sentir, i ell no ho va fer. A ell l'hauria molestat que ella li oferís un resum

estel·lar de la seva vida, i ella se'n va estar. En comptes de fer-se els interessants, van seure en silenci amistos l'un al costat de l'altre. (Pagès, 2014: 39)

A *Marina* es narren els moviments del passeig de Sant Feliu (15, 62), l'ambient i els personatges d'un bar tediós que voldria ser una taverna irlandesa (35, 65) o la vida petita i estantissa que en Toni fa a l'apartament del seu germà: «Pel balcó m'arribava el murmuri del televisor a l'apartament del costat. El molí de vent girava i girava com per obrir el crepuscle amb una serra circular. Vaig desaparar la taula, vaig passar l'escombra i vaig canviar els llençols» (61-62). El paisatge es va fent amb els contrastos entre aquesta grisor i els esclats de llum i revolució de les cales, el desig i la violència.

La quotidianitat de *Primavera* es pot exemplificar en moltes escenes petites i molt vives, com les de la tieta trastejant per casa (23-24), les dels sopars familiars (168), les del grup de veïns que per Nadal va a veure els pessebres a les cases que en fan (185) o aquesta que segueix i que és la que obre el llibre. L'Èlia acaba d'arribar al poble, és Tots Sants i, primer de tot, va a arreglar la tomba de la mare; la noia ha aparcat el cotxe davant del cementiri i baixa:

En fi. Engrapo els poms de dàlies del seient de l'acompanyant i els ajec al capot. L'abric me'l poso fent un bot i m'embolico amb dues voltes de mocador. No em pensava pas que faria tant de fred.

Del cap del camí, m'arriba una xerrera de dones, ofegada tot seguit pel peterram inconfusible del tractor de l'agutzil, que em surt del revolt aixecant la polseguerada d'un genet de l'apocalipsi.

—Ep, qué diuen los de Barcelona?

—Que fa nosa, el cotxe, aquí?

—Quina nosa vols que faigui, dona, si hi ha *puesto* de sobres!

Esclar que hi ha lloc de sobres, quines coses, això no és la zona blava. Aquí tothom aparca on vol, per ara i tant. Per això al poble tothom va amb el cotxe al cul, perquè encara no hi han arribat els sistemes que el fan avorrir. (Rojals, 2011: 9)

Tots els paisatges d'aquesta nova ruralitat es construeixen a través de la seva quotidianitat. També a *La pell* on, com en tota l'obra de Serés, aquesta dimensió temporal i humana s'erigeix com una idea programàtica per a l'autor: «és que aquest és el meu projecte, veure si aquesta qualitat de la vida quotidiana es pot enlairar fins a fer-la literatura» (LIII). En tots els relats i des de l'inici, Serés mostra clarament aquest visió literària segons la qual l'única veu i versemblança possible és la que es creix en el tractament literari de la història petita, minúscula, personal i propera. És per això que el llibre s'obre amb un relat que es titula precisament «La petita història de les històries

sense història», on es narra la vida d'en Juli, un pagès vell i solitari que, durant molts mesos, va acollir a casa seva un jove marroquí i després tota la seva família. L'autor dóna forma literària a la història d'en Juli que, així, es converteix en una obertura i declaració d'intencions per a tot el volum. La literatura i el relat surten de la vida, de l'art de fer i d'escriure la quotidianitat de les històries anònimes, posant-los nom. La vida del pagès envellit es torna un «arxiu del tot i del no-res» (14), un testimoni per recordar (19), una altra història ara possible.

Igualment, al llibre, sentim altres relats, per exemple el d'en Majeed, un home algerià que ha de marxar de la barraca on fa temps que viu atrapat per anar no sap on: el seu món, com el dels altres homes i dones de les pàgines de *La pell és una illa*, però una illa sense tresor,<sup>112</sup> una qualsevol, una més. Ara bé, una illa que ara i aquí té veu i ens parla. El plantejament literari de Francesc Serés és, com el dels altres narradors del corpus, mirar les illes buides de relat, ben de prop, perquè

allà on ningú no pensava que hi havia res, hi ha una història. Potser no una història, això seria tal vegada excessiu: potser només històries minúscules, desplaçades i desencallades, parcials, arraconades, vaporoses, difícils de descriure i possiblement mentideres, errònies. No tenim res més, adjectius i més adjectius que s'han de passar en net una i altra vegada. Les històries se superposen i, de tan petites, s'acaben confonent, com si fos un conglomerat de pedres que encara no s'han cimentat. Aquí no hi ha les regularitats de les aus migratòries, flux i línies descrites amb precisió, aquí cada ocell és una illa. (Serés, 2014: 107)

Així doncs, el temps del lloc es construeix en la voluntat i la necessitat de mirar i narrar de prop i en petit. En una època en què les estructures socials i els discursos tradicionals establerts han caigut o trontollen del tot, aquests narradors veuen en la quotidianitat un material on tornar, tan fi i fràgil com profund i versemblant. Em sembla que aquest gest pren essencialment dos valors, i tots dos tenyeixen aquesta lectura dels paisatges de la nova ruralitat.

En un article sobre la representació de la vida quotidiana en la literatura de Josep Pla i, en concret, a *El carrer estret*, Xavier Pla mostra el significat del detall, dels elements narratius aparentment insignificants, en l'obra del mestre empordanès. Després d'analitzar el relleu que donen a la narració, Pla escriu:

el detalle recupera entonces toda su función estética, es uno de los elementos del efecto mimético, es un verdadero conmutador de mímesis. Como hemos dicho, la realidad, para

---

<sup>112</sup> Així es titula el relat on apareix en Majeed, «Illes sense tresors» (157-191), escrit entre el 2003 i el 2008.



Josep Pla, sólo puede derivar de la experiencia individual, pertenece al orden de lo particular y lo concreto, del cuerpo y de sus sensaciones. La realidad no puede ser percibida ni comprendida si no es descompuesta, fragmentada, estallada en miles de detalles que son los mejores indicios de la realidad, y recompuesta entonces nuevamente, incluso reinventada, por fusión sintética, por selección y combinación de sus elementos (Pla, 2015: 93-94)

En l'obra de Josep Pla, els detalls funcionen com elements de pas des d'allò concret a allò universal, ja que condensen i fan comprensible, gràcies a la seva petita mesura i precisió, la vasta i etèria realitat. De la mateixa manera funciona el relat de la quotidianitat en els autors d'aquest corpus. El relat del detall i de la quotidianitat té la capacitat de fer d'allò concret un territori compartit, un universal humà. Si no era ja prou clar, es torna a veure ara com en els llocs de la nova ruralitat no hi ha localisme, hi ha la capacitat, la necessitat i la importància de fer del punt tot un univers i, el que és més important, una mirada nova. Sempre està bé recordar Perejaume: «Perquè el lloc simplement és el món –sigui quan sigui, sigui com sigui– amb proximitat pròpia» (2015: 94). Per tant, la petitesa i la proximitat són les vies de creació no només dels nous paisatges de la ruralitat, sinó també, com a conseqüència, de la seva veu i d'una validesa compartida.

Però el relat de la quotidianitat d'aquests paisatges té, encara, un altre valor. Michel de Certeau ja deia que a través del fer de la vida quotidiana es podien crear relats nous, diferents als del sistema (Certeau, 1996: 127-128), però, fent un pas més, trobem altres autors, com el filòsof francès Bruce Bégout, que reconeixen en aquesta capacitat creativa i de vida de la quotidianitat l'últim refugi de l'individu contemporani. Al mateix article de Xavier Pla, acabat de citar, l'autor cita un estudi de Bégout sobre l'obra de George Orwell, *Homage to Catalonia*. Segons Bégout, la quotidianitat que Orwell enfoca en el relat de la Catalunya en guerra no té només el valor de donar veu a qui no la té, de deixar testimoni o de subratllar el valor de la banalitat que sovint ha menyspreat la cultura, sinó que

Orwell, según Bégout, defiende que en el hombre de la calle residen unos valores morales que son capitales para entender la experiencia humana. Es lo que el escritor inglés llama *common decency* [...] Y, precisamente, porque valora así la vida ordinaria, Orwell proyecta una mirada que es también eminentemente política. El Orwell más lúcido ve la vida cotidiana como un punto de resistencia, como una forma de oposición frente a la grandilocuencia tiránica de las fuerzas del poder político de la Europa de su tiempo (Pla, 2015: 84-85)

A *Lugar común*, el mateix Bégout continua assenyalant l'àmbit de la vida quotidiana com un espai de resistència enfront de les grandeses estructurals i les abstraccions socials; segons l'autor, en l quotidianitat es troba

la sola actividad seria de quienes ya no creen en los grandes relatos sociales y nacionales y que, a pesar de los llamamientos constantes a una adhesión sin fisuras a las generalidades salvadoras, ya no alcanzan a conceder crédito a lo que se les presenta como justificación de su existencia (Bégout, 2008: 150)

L'atenció i el relleu de la quotidianitat de les obres del corpus també té, doncs, aquest valor: un lloc per a l'individu contemporani que troba, en aquesta dimensió fora del sistema i de l'estructura, fora del centre, un àmbit de resistència. Les formes de la quotidianitat, així, no només aturen la mirada en el detall, la petitesa i la proximitat, sinó que també ens porten a entendre-les com a espais d'alternativa a les grans estructures i a les grandiloqüències de tot tipus. Són espais de recollida i de vida, de creació i de revolta. La revolta de la casa i la concreció, de la materialitat i de la proximitat. Els llocs nous es fan des d'aquí. Aquest refugi és darrer i és mínim, i és precari, però és possible i profund. Retinc aquí aquesta inconsistència necessària del refugi, i la reprendré de seguida.

#### 9.1.1 El gris, el podrit i la pedra

Tal com ja s'ha anat dient, els relats del paisatge actual no funcionen a partir de la continuïtat dels mites tradicionals ni de les idealitzacions bucòliques, sinó d'una mirada realista, aguda i fins i tot descarnada. La narració de la quotidianitat tendeix en si mateixa a aquest abandó de la grandiloqüència, perquè baixa la mirada del sistema a l'experiència i del discurs a l'observació, o la canvia d'allò preestablert i projectat a allò experimentat, fregat. Així, per exemple, enmig de tots els altres fragments vistos, aquest passatge de *Ball de bastons* permet llegir un paisatge garrotxí que ja no és de cap manera un clos pur i estanc, tal com hagués estat en l'imaginari tradicional:

La Vall ja no funcionava necessàriament com un poble petit on tot se sap i tothom es coneix. La gent anava amb cotxe de la feina a casa i de casa a la feina. La vida s'havia tornat cada vegada més anònima. Tothom feia la seva. Era fàcil amagar els secrets. No semblava que hi hagués cap control sobre els amors furtius. Jo a penes vaig conèixer cap dels meus veïns. Els identificava més per la marca i el color del cotxe que no pas per la cara. Amb la perspectiva de l'obertura del túnel s'anaven construint urbanitzacions i veïnats de cases adossades que augmentaven de mica en mica la població i que convertien la Vall en un suburbi residencial de gent que treballaven en altres zones o que, en tot cas, voltaven sempre amunt i avall. La

gent al vespre mirava la televisió i els caps de setmana d'estiu anava a la platja. Bevien llet envasada i escoltaven tota mena de música segons l'edat de cadascú: Morcheeba, havaneres, AC/DC, tecno, Mazoni, clàssica. O en Ramon escoltava sarsueles. El túnel no seria l'element que trencaria l'equilibri harmoniós de la Vall. Seria tan sols una peça que complementaria – harmoniosament– el progrés dels seus suburbis. (Illas, 2014: 103)

La narració de la quotidianitat és un recurs literari fonamental en la creació d'un paisatge desidealitzat, treballa al nivell del detall i la petitesa, de la proximitat i l'observació, de la intimitat, fins i tot, i construeix així paisatges nous. La novetat es fa a partir de la tornada, el desplegament es produeix en la proximitat. Però, l'enfocament i el relleu que pren aquesta dimensió de la realitat també arriba a mostrar els inconvenients, les parts negatives i els tedis de cada lloc, els grisos. Així, tot i que entre els fragments mostrats en les pàgines anteriors ja n'hi ha que parlen de la rutina des del seu punt de vista més anodí –amb cases repetides, amb bars decadents, o amb gestos que es fan i es tornen a fer sense fi–, del conjunt del corpus se'n poden destriar encara molts altres fragments per il·lustrar més concretament el relat d'aquesta quotidianitat grisa. D'entre tots, en mostro tot seguit tres. El primer és del capítol «Els solitaris de Figueres» dins de *Dies de frontera*:

En Pau sap que cada diumenge a la tarda Figueres és presa per un exèrcit silenciós, desproveït d'uniforme però igualment invasiu. [...] Com els zombis, els solitaris de Figueres s'identifiquen entre si, se saben diferents a la resta, però no tenen esma d'organitzar-se. Es limiten a desplaçar-se sense rumb, intercanviant com a molt alguna salutació impersonal. Un vianant que estigui aturat durant una estona potser veurà passar els mateixos solitaris en les mateixes direccions, com en un circuit. Si Déu existeix, potser s'entreté a resseguir aquestes trajectòries, que vistes des de dalt deuen recordar les figures erràtiques que dibuixem mentre parlem per telèfon. (Pagès, 2014: 308)

El segon exemple està extret d'*Escafarlata*, del capítol «La puta SARFA»:

Els primers anys d'estudiar a Barcelona depenia de la puta SARFA per baixar a la capital, i per eixir-ne els caps de setmana. Retorn anhelat dels divendres, jo solia ser l'única passatgera que parava a Begur –darrera etapa de la línia–, i solia ser el darrer humà que era transportat per la baluerna. Invariablement, arribats a Palafrugell –base d'operacions de la puta SARFA–, el conductor rebufava quan veia que jo no descendia. Em renyava, es cagava en Déu, i remugant em duia al meu poble. La puta SARFA sempre ha estat un transport car, incòmode i tocatardà. Per què a l'Empordà no tenim tren, si som al moll de l'os del turisme, i som les guardianes de l'idioma? (Pujol, 2011: 129)

I el tercer, de *Primavera*:

I quan ja sortia per la porta va i [la tieta] em deixa anar: No ho sabia, que fumessis.

–Recony, qui te ho ha dit això?

–No, dingué, la Tere de l’Ajuntament, que es veu que ha telefonat al Pep per veure si un havíeu aclarit i li ha explicat que éreu allà al cafè amb lo Bernat del Trau, i encabat m’ha telefonat a mi per veure qué feia, i mira, parlant, parlant...

Jo és que al·lucino en tota la gamma de la paleta Pantone.

–Coi, tieta, si als trenta-quatre anys no puc fer un *cigarro* en una ocasió excepcional, ja em diràs tu.

–*Bueno, bueno*, jo no li diré re a tumpare, que tindrie un disgust. [...]

Em fa riure, perquè, coneixent-la, ara em veig a vindre que em dirà que en aquelles hores una dona no hi ha d’anar a fer re, al cafè, però continua: Pensa que la gent parle molt, massa, i a vegades no saben lo que diuen i parlen igualment... (Rojals, 2011: 119-120)

La proximitat i fins i tot l’arrelament –o el mig arrelament, podríem dir– de les veus narratives envers el lloc que miren no implica que la narració sigui d’un localisme bucòlic ni molt menys pamfletari. Amb ironia i joc, amb amor fins i tot, o amb fiblades i angoixa si cal –recordem els finals de les diverses novel·les– els llocs mostren també, de prop, els seus grisos. És important notar que és la posició particular de la tornada i del lllindar el que permet aquest to, propi alhora que apartat, d’adhesió però incompleta. Així, els narradors-protagonistes es poden permetre aquests moviments entre el frec de la pell, el cop de la reflexió punyent i un distanciament irònic que, com he dit, quan apareix,<sup>113</sup> es pot entendre com un gest de salvament, equilibri i fins i tot exorcisme, però no pas com una fredor ni com un distanciament abstracte. Només en aquesta posició es pot assenyalar la xafarderia i el conservadorisme de les idees i les paraules de totes les tietes del poble, per exemple, tal com fa el text de Rojals. Les diverses obres del corpus, doncs, viuen en la quotidianitat i hi creen un món, però no es neguen a mirar-la des de totes les perspectives, al contrari, les enfoquen expressament. El poder de la vida ordinària per crear un lloc nou i fins i tot un refugi per a l’individu contemporani no pot ser ingenu. Reprenc la idea més amunt continguda. Acabo de dir, seguint les paraules de Bégout, que la quotidianitat és una possibilitat de resistència i de refugi enfront dels grans relats, les globalitats despreses i les superestructures. Però en aquest espai també hi entren el tedi i la desmitificació i –ara ho veurem– la crisi, la desesperança i totes les formes del podrit i

---

<sup>113</sup> Tot i que els girs irònics proporcionen un distanciament que és d’ús bastant generalitzat en les narracions del corpus, la densitat de la ironia varia en cada text i, per exemple, és molt més present i dura a *Escafarlata* que *Marina*, on gairebé no se n’hi troba. Entremig, la ironia també apareix a *Primavera* o a *Ball de bastons*, per exemple, però en un to més lleuger i integrat.

la pedregada. Així, cal entendre la quotidianitat com un refugi d'essència híbrida (Bégout, 2008: 173).

En otras palabras, la banalidad alienante y la libertad creadora en absoluto se excluyen mutuamente. La pobreza de la experiencia de la vida moderna constituye todavía una experiencia repleta de potencialidades, por muy diminutas y esquemáticas que éstas puedan ser. [...] Ni alienada ni creadora, la vida ordinaria posee más bien una textura delicada que combina los opuestos, que los reúne en un tejido complejo pero frágil. (Bégout, 2008: 172-173)

La quotidianitat de Bégout és mescla, una barreja de banalitat i de llibertat creadora que s'adiu a uns paisatges, els del corpus, que creixen en llocs desfets i vius, oblidats i plens. Som en el terreny de l'entre. I, encara més lúcida, l'assaig de Bégout assenyala que «la magia gris de lo cotidiano» (169) no rau només en la combinació i síntesi d'oposats, sinó també en un moviment o desequilibri que ha de ser sempre necessàriament viscut i guanyat. La quotidianitat és refugi i és intempèrie i cal entendre-la com una possibilitat de tornar a la nostra pròpia existència (151), perquè «lo cotidiano es una conquista perpetua en el territorio natal de lo extraño; conquista que puede peligrar en cada instante» (161). Crear i viure plenament en la quotidianitat és entendre que la casa i el misteri van inevitablement juntes, i que el vent sempre provarà d'obrir els finestrals. En aquests paisatges de la nova ruralitat catalana és ben bé així: l'estrany és part de la casa, és el *jo* mateix, i la vida del lloc es fa insignificant i immensa en un moviment constant, en un mateix instant. Així, les paraules de Bégout ens fan adonar de tot el valor d'aquesta textura del dia a dia i, a més, la imbriquen des de la seva essència amb la inquietud, l'estat humà que forma aquests paisatges, que és latent en totes aquestes pàgines i que es farà explícit aviat, a les conclusions.

Per tant, reprenent els textos, cal veure que en la línia de no-idealització i de descarnament, apareix al corpus la narració d'una certa quotidianitat que ha marcat i marca els primers anys del segle XXI a Catalunya, la de la crisi. Són molts els autors del corpus que hi fan referències explícites o mencions implícites, tal com ja s'ha vist en capítols anteriors. El que m'interessa assenyalar aquí és, tot seguit, la integració del relat d'aquesta crisi en el text i en el paisatge, amb alguns exemples, però, sobretot, la centralitat narrativa que pren el fet de la crisi així com alguna de les seves implicacions estètiques.

Són molts els moments en què la crisi econòmica del 2008 i el seu context social surten impresos en les pàgines dels llibres del corpus. El llibre d'Adrià Pujol, per exemple, es clou amb el clar ressò de la Barcelona dels indignats,<sup>114</sup> una ciutat que, en crisi, s'esvera i xiscla. Al darrer capítol abans del «Postfaci», en forma de vers, s'hi llegeix:

Brames, Plaça Catalunya  
als ulls clucs del que té fums  
i d'esquenes te n'en fums  
del que la pistola empunya.  
[...]  
M'ho crec, me'ls crec, i s'ho creuen  
que sota el quitrà hi ha el fang.  
Llevo la llamborda amb sang  
per llençar-la als que ho neguen.

Però, enmig de l'embranchida de la manifestació, alguna cosa es torça i la descripció del moviment continua amb una certa dosi de crítica interna o de mostra de la fragilitat, gairebé irrisorietat, de la protesta:

Prò una pilota de goma  
m'atura el pols i plego.  
Maldic, ploro i renego  
de l'ambient d'eixa Sodoma.  
[...]  
Des d'avui aniré amb compte,  
seleccionaré els carrers,  
no arribéssim els darrers  
sense temps tan sols per córrer.  
  
Indignades i indignats,  
s'acaben els subterfugis.  
Ja no hi ha sengles refugis  
on buidar-vos els pixats,

del ventre. (Pujol, 2014: 177-178)

A *Escafarlata* fins i tot la crítica és criticada, ironitzada, al darrer moment. Però sempre després d'haver-hi aparegut –i sempre, potser, com a supervivència de qui ha mirat. També s'anomena, s'assenyala i es descriu la crisi a *Primavera, estiu, etcètera*. La

---

<sup>114</sup> El text al qual em refereixo, escrit en vers, es titula «Barcelona, tan lluny i tan indignada». El títol al·ludeix clarament a les manifestacions dels indignats del 2011 i a una llunyania relativa entre la capital i l'Empordà que és, al llarg del text, reiterada i fructífera per a la veu narrativa.

narradora, que com cada any és al poble per Tots Sants, s'hi troba aquesta vegada en una situació diferent: la crisi econòmica està començant a afectar alguns sectors professionals i, al despatx de Barcelona on treballa d'arquitecta, cada cop hi té menys feina (Rojals, 2011: 182). Al final d'una època d'inflació del sector immobiliari i de la construcció, es perceben els efectes d'un canvi sobtat. Així en parlen, en una conversa de sobretaula, oncles i neboda:

En això l'oncle té part de raó: tindre ofici és una qualitat que es troba a les antípodes de l'activitat hiperremonerada dels nous paletes que han sortit amb el boom de la construcció. [...] Perquè aquests *ep·pecialistes* s'han cregut que guanyarien tres mil euros al mes tota la vida, i s'han comprat pisos pels descosits i han acostumat les seues *xatis* a anar de vacances a Cancún i a Santo Domingo, i ara resulta que, amb la clatellada del totxo, es troben endeutats fins al pírcing de les celles. (Rojals, 2011: 174)

L'Èlia observa aquesta crisi econòmica al seu voltant i en ella mateixa i fins i tot comença algun projecte al poble, per mirar de compensar la falta de feina a la capital i, segurament, provant noves maneres de viure. A ella, com als altres narradors, la crisi econòmica i social també se li fa personal i vital:

És que tot me surt maa-la-meent. I em sento soo-la, i la fee-ina se m'aa-cabe, i no-o sé qué-e fa-aré... [...] Ésq..., és que ja tinc tre-enta-quatre a-anys, i e-el Blai té tota la vida per davant, i a mi m'ha deixat se-ense re-es... (Rojals, 2011: 182)

Des d'aquest lloc de crisi, que és present però que esclata de forma explícita en molt pocs moments, l'Èlia observa el seu voltant i va descrivint la «clatellada» economicosocial, sigui en el sector del totxo, sigui en la pròpia. Els efectes del creixement sobtat i de la posterior crisi també s'exemplifiquen, a Primavera, en unes figures molt interessants, les dels fills del poble que, havent marxat i amb estudis universitaris, tornen al poble per construir-hi alternatives personals i socials de futur, tornant i avançant, ells també. L'Èlia i en Bernat en parlen –ell, així, amb agudesesa i convicció:

Mira el Martí: va fer econòmiques i ha tornat al tros. I la Tomaseta petita, que va fer química i avui s'encarrega de la granja. Abans d'agafar el tractor potser fan escalfaments, com els del Barça, i potser porten els números amb un Excel. Però han tornat, cada vegada n'hi ha més que tornen. [...] No és per la pasta, Èlia: si els ho demanes tots tenen un discurs. Agafa un dia el Martí i li fas una entrevista. T'aconsello que hi vagis amb temps. (Rojals, 2011: 108)

En el relat de tornada al poble, el paisatge que apareix inclou uns pagesos nous: fills del lloc que treballen la terra per elecció (i no pas, doncs, per obligació o predefinició, com passava tradicionalment) i sense haver renunciat a una formació universitària i a

l'obertura a altres mons possibles. Aquestes figures formen part d'un moviment que a *Primavera* es percep subtilment i que, si bé està relacionat amb la crisi socioeconòmica del capitalisme de principis del segle XXI, també és més ampli i de fons; un moviment que podem emmarcar en el context del nou ruralisme i que troba en el treball des de la localitat i la terra un altre sistema de vida possible, fins i tot una resposta crítica, a les formes saturades i en crisi del capitalisme global.<sup>115</sup>

Però potser els relats on apareixen més intensament els estralls d'una situació econòmica i social tensa a escala global i el seu esquinçament en un territori concret i proper són *L'horitzó primer* i *La pell de la frontera*. Al llibre de Joan Todó el narrador o Escrivent presenta des de l'inici un protagonista que torna al poble cansat de la precarietat laboral que ha viscut durant anys a la capital catalana; des que va acabar la carrera, de lletres, ha encadenat feines i feinetes que el situen ara en una situació insostenible. Diu, al seu Tu i personatge: «que ets a l'atur, que ben aviat ja no seràs un senient absent perquè per tal d'estalviar-te el lloguer d'un pis a la ciutat que ja no pots pagar te'n vas a viure a cals pares» (Todó, 2013: 10). La crisi el porta a viure altres llocs. Però, al poble, una Sènia d'origen agrari transformada en una veritable capital de la indústria del moble, els efectes de la crisi també són per tot arreu:

Al poble, aquests dies persisteix l'estupor pel tancament d'Antaix, la fàbrica de mobles més gran que hi havia. Hi ha una por difusa surant sobre totes les converses, com si hagués passat allò més inconcebible, mentre tu comences a sentir-te desorientat sobre el teu futur. (Todó, 2013: 38)

Com en Rojals, també en Todó el narrador es troba immers en la crisi i aquesta bascula des dels àmbits més íntims i personals al context social. La descripció d'aquesta quotidianitat de la crisi continua:

A taula, comenten que hi ha sequera, que fa temps que no plou: malgrat que aparentment els senients han renunciat a les feines del camp, la preocupació pagesa pel clima persisteix. Sobretot ara que, a l'atur i massa vells per trobar feina, molts fusters tornen a l'hort dels seus pares, o a la finca d'oliveres, i es dediquen a cultivar-los. S'ho justifiquen dient que de passada tenen menjar propi, tot i que estrictament no en treuen cap gran avantatge: aquestes cols i bajoques de l'hort, certament més bones que les del supermercat, aquestes olives, aquest oli, segueixen significat una despesa, repartida ara entre herbicides i arreus, que contradiu totes les fantasies urbanites sobre un retorn a la ruralia pagesa. (Todó, 2013: 38)

---

<sup>115</sup> Per a més informació a l'entorn del nou ruralisme es pot consultar el volum ja citat de Resina i Viestenz (2012), i en concret, el capítol que hi escriu Joan Nogué (2012). «Neo-ruralism in the European Context. Origins and Evolution».



En altres punts, tot recordant la «gran època del moble» (165), subratlla la pèrdua d'unes certes socials i econòmiques que s'havien plantejat i cregut com a veritats «de pedra picada» però que ara es fonen: «l'altra meitat de la certa, que semblava de pedra picada, s'ha esvaït en l'aire, com si s'hagués podrit» (167). Les veritats es podreixen. Ara la «gent marxa, o passa el dies voltant per les finques, anant al bar a veure el futbol. [...] Es parla de robatoris a les finques, bàsicament de ferralla; però sobretot es lamenten per la falta de feina» (167). Fins i tot, un personatge conclou, dràstic: «“Este poble està mort”, remuga un home a prop teu, gesticulant davant del teu pare. “Les fàbriques que tanquen, la gent sense faena... ¿I quina faena han de buscar? No queda res, aquí”» (133). Aquest ambient d'agonia, de sequera meteorològica i econòmica, de tancament, absorbeix el Protagonista, i l'Escrivent ho narra amb contundència:

T'adones, amb un calfred que et recorre l'espina, que s'han acabat les festes, s'ha acabat l'estiu, que ja no ets pregoner, això que tanta nosa et feia, ni tan sols un escriptor. Que de feina no n'hi ha, i tu solament ets un home de mitjana edat a l'atur, enmig d'un paratge gelat, un desert. I que cap miracle no t'hi arrecerà. (Todó, 2013: 94)

La ruralitat contemporània, d'una època de canvi i crisi, no queda exempta dels talls i els sotracos socioeconòmics, ni molt menys d'una sequera i una gelor morta que abracen tot els elements del paisatge. No hi ha lloc, en aquesta nova mirada al camp, per la permanència segura i la idealitat pura. No hi ha un recés, no pas del tot. Aquí hi arriba també i des del fons, la crisi i l'angoixa, la inquietud.

Encara m'agradaria transcriure un altre passatge, llarg, també de *L'horitzó*:

La tardor ha anat avançant, escurçant els dies, cobrint el cel d'un tel gris, de vegades brut i espès com el plomatge d'una oca, d'altres fi com un llençol vell, esclarissat de massa rentades, i espargit sovint per ventades cada cop més fortes. Algun dia fins i tot s'ha insinuat la pluja, com si el temps jugués amb les esperances dels qui compten que regaran. Esteu a punt d'anar a votar, i el poble és ple de cartells; passen cotxes avisant d'actes, de mítings, i no hi ha dia que no salti alguna notícia pels diaris digitals, que llegeixes cada matí, després de donar un cop d'ull a la safata d'entrada, al Facebook, a les animalades que es diuen per Twitter. [...] Surts a passejar pels carrers plens de clots, de clapas d'asfalt rosegat per l'erosió, per la humitat, els marges sembrats de llaunes buides i paquets de tabac, els semàfors de la Clotada, que no funcionen; una desídia, un deixar-se dur, ho inunda tot. Una lletjor. No passa cap setmana sense que entrin en alguna casa de camp, per endur-se'n ferralla i vendre-la. De vegades cauen quatre gotes, però s'atura aviat. (Todó, 2013: 153)

En aquest fragment s'hi pot percebre, com en d'altres que ja han estat comentats, una qualitat lingüística i una poètica absolutament desencantada i matèrica: en la tria

adjectival, en les imatges i els símbols. Així, per exemple, el cel és *gris, brut i espès* i s'assimila a elements antics i vells com *el plomatge d'una oca* o un *llençol* gastat i espargit per cops de vent fort. El clima és dur, el tacte és dur i frega, tot és dur i sec, en aquests nous paisatges no-urbans. Tot és sec. La sequera pren en aquest i en els altres paisatges del corpus un relleu tan precís com metafòric i, de fet, penso que pren el lloc, tant des d'un punt de vista poètic com simbòlic, a la verdor humida del paisatge rural tradicional i mític de la Catalunya del XIX i XX. Ho acabaré de concretar en el següent capítol.

Per altra banda, en el fragment acabat de transcriure, s'hi escolta el fil de la situació política. En aquest passatge i en altres punts de la narració han anat apareixent clares referències a la situació política catalana i espanyola i al procés independentista. En un altre punt, ja he transcrit el diàleg al bar de *L'horitzó* en el qual uns homes parlen de les «mariconades» del procés independentista, i de l'abandó en què els deixa, a ells, allà, més enllà de l'Ebre: «“A natros mos dixarien a Espanya. ¿Que no els sents? Més enllà de l'Ebro això, més enllà de l'Ebro allò, tot és més enllà de l'Ebro. Als d'aquí no mos consideren catalans”» (96). El procés independentista s'entrellaça amb la crisi per dibuixar un país i un paisatge en un moment de tall, sotrac o gir. Aquest aspecte de l'actualitat social no podia pas passar desapercebut, en les narracions del paisatge, realistes: com Todó, també Serés deixa escolar referències a la crisi política enmig del seu relat i de la quotidianitat de crisi. Aquests dos autors no són pas els únics que incrusten referències al procés independentista al seu text. També ho fa, d'una manera molt directa, Vicenç Pagès Jordà, per exemple aquí: «Tres pintades a la torre d'alta tensió: *Adéu Espanya, Puta ERC, Laporta mentider*» (Pagès, 2014: 306). Ara bé, sí que és a *L'horitzó* i a *La pell* on aquest aspecte polític social es desenvolupa més. A *La pell*, mentre el narrador camina per unes feixes de pereres, es pot llegir aquesta imatge: «Quan m'hi acosto, entre l'ombra d'una perera, es desperten tres nois que encara dormien mig nus a sobre de cartrons. ¿Ironia o crueltat? N'hi ha un que s'ha fet una mena de coixí amb una bandera catalana» (Serés, 2014: 70). Es troben altres notes d'observació atenta i ironia cap a la situació política catalana entremig del text, però el capítol final, a manera d'epíleg, hi fa referència més extensament. Aquest text, que es titula «La fi del món tal com l'haviem conegut», mostra d'una manera molt clara la sensació de gir total en la situació social, política i econòmica del país. Està datat del 2013 i comença així:

Pujo les escales de la Seu Vella de Lleida. Hi ha dos-cents seixanta-vuit graons d'escala estreta en espiral. Falten dinou minuts perquè toquin les campanes. Són les 16:55 i a les 17:14

començaran a repicar per donar el tret de sortida de la Via Catalana. Acompanyo el campaner, que puja davant meu. (Serés, 2014: 306)

El narrador està descrivint, des del campanar de la Seu Vella, els minuts previs a l'inici de la Via Catalana de l'11 de setembre del 2013, una diada que, com ja havia fet la de l'any anterior, marcaria un inici en l'auge de l'independentisme polític. A l'hora acordada, les campanes repiquen i el narrador les escolta sol dalt del campanar. Mentrestant, escriu: «S'ha acabat el temps d'aquest llibre [...] El país ha canviat» (307). I ho concreta, relligant totes les crisi i canvis sociopolítics i econòmics que ha viscut el país durant els darrers anys:

Tot era de paper, només calia bufar una mica perquè comencés la pitjor crisi econòmica que es recorda i que ens marcarà a tots per molts anys. [...] Els nous relats necessitaran incloure el procés d'independència. El temps s'ha accelerat: la crisi ha estat fulgurant, la immigració ha modificat el mapa del país i la situació política ho canvia tot. (Serés, 2014: 307)

Quan les campanes callen, el narrador baixa del campanar i surt a la plaça. Una persona immigrant li pregunta què està passant i ell li parla de la independència; l'home l'escolta i li respon:

—¿I no hi haurà problemes? ¿No és molt arriscat?

Arronso els muscles i m'aixeco. ¿Crisi? ¿Risc? No sé com respondre a algú que s'ha jugat la pell com ho ha fet ell, algú que després de travessar cinc països ha saltat a l'Atlàntic en una barca per arribar a les Canàries i que ha anat de ciutat en ciutat fins a arribar a Lleida per acabar dormint al ras i treballar a la fruita. Tot plegat, sense garanties, sense salvavides.

Em miren. Callen. Els dic adéu. (Serés, 2014: 308)

El llibre de Serés s'acaba així. Amb la incògnita d'una situació nova, d'un món nou i desconegut marcat per la crisi i el canvi polític. Al llarg de tots els textos del volum, Serés ha enfocat la crisi de ben a prop i s'ha centrat en la situació dels immigrants que arriben al camp de Lleida. Veiem, per exemple, que el narrador camina pels camps del Segrià i el Baix Cinca i parla amb homes de Mali, Guinea Conakry o Sierra Leone que proven de treballar com a temporers a la fruita: «¿*Tu trabajo?*», li pregunta algú. «—*No, no tengo trabajo*», ha de respondre. Una mica més endavant, afegeix:

M'agradaria dir que poden anar aquí o allà i que preguntin per aquest o per aquell, però això era abans. Fa quinze o deu anys hi havia feina per a gairebé tothom, era estrany veure algú que no hagués treballat mai. La gent agafava els marroquins, els gambians o els algerians perquè hi havia més quilos de fruita que gent, aquell mirall de la prosperitat empenyia els pagesos a continuar invertint i a pensar que tota la feina de braços servia per bastir les muralles que els havien de defensar demà. Durant els darrers anys, s'han podrit milions de

tones de fruita als arbres, a aquests homes se'ls podreix el temps i potser han vingut aquí perquè a casa seva se'ls podreix la família i el país. (Serés, 2014: 77)

Si observant el paisatge físic s'ha vist una poètica de la lletjor, en el paisatge temporal i social es podria parlar, a través de l'observació de la crisi, d'una narració del podrit. El temps més proper i del dia a dia no només és un espai de creació de relat –i, per tant, de vida– sinó que també es fa un temps perdut, es floreix i es descompon a les mans de la gent. Així, en aquesta narració de la crisi el pla del temps sistèmic o vertical<sup>116</sup> cau i trenca també el temps quotidià. El podreix: es podreix la fruita als arbres, es podreix el temps i es podreixen les famílies i els països, escriu Serés. L'autor de la Franja també narra el paisatge de la crisi i ho fa, com Todó, amb una gran intensitat plàstica, palpable. De fet, Todó també ha utilitzat l'adjectiu *podrit* en moments de gran intensitat narrativa i descriptiva: en una ocasió, ha descrit el vent que bufa al poble com un «vent caòtic, eixelebrat, podrit de queixes» (Todó, 2013: 117) i, en pàgines citades més amunt, tota la certesa que semblava dominar-ho tot ara fa uns anys s'ha esvaït en l'aire «com si s'hagués podrit» (167).

Acabant ja amb aquesta anàlisi d'una quotidianitat de la crisi, vull mostrar una imatge i símbol que vertebrava tota la narració de Serés, la de la pedregada, que fa referència al canvi de temps meteorològic sobtat, inesperat però alhora cert i presumible per a la gent que mira, escolta i viu el cel i la terra, però també, és clar, a la imatge d'una pedregada social i col·lectiva. Així, Serés escriu:

Si el dia és xafogós i la temperatura puja fins als trenta-cinc graus, és molt probable que pedregui en un lloc o en un altre. El lloc, emperò, és del tot incert i tot plegat acaba sent molt més grec que cristià. ¿Qui decideix on cau? ¿Qui decideix els danys? ¿Qui decideix el dia? Una pedregada pot passar de ser devastadora a inexistent en poques desenes de metres. He viscut pedregades dins el cotxe, sota coberts inestables, de vegades sota veles de remolc. [...] L'any 1999 va caure una pedregada que ho va arrasar tot. Quan dic tot, vull dir fins i tot les branques dels arbres. Va ser una pedregada formidable, terrible. Recordo que una hora abans jo estava parlant per telèfon amb la meua mare. Fins i tot puc parlar el passadís i les escales del lloc on parlàvem, em va dir que es preparava una tronada molt forta. Dues hores més tard vaig tornar a trucar i ja estava tot trinxat. Cinc minuts. (Serés, 2014: 293)

---

<sup>116</sup> Ho expresso amb aquest adjectiu en oposició al temps i teixit de la «història horitzontal» (Serés, 2014: 110) en la qual se centra Serés, tal com ha dit més amunt, i que identificaria la seva narració i qualsevol relat de la quotidianitat i el paisatge humà.

A partir d'aquestes experiències quotidianes, el text mostra una connexió primitiva i radical, o pagana i grega, de l'individu narrador i de la seva comunitat amb el lloc.<sup>117</sup> Es narra una consciència de la incertesa i la fragilitat que es lliga necessàriament a la vida arrelada al camp i a la terra i que, igualment, es pot contraposar a les certes, fins i tot grandeses, de l'estat del benestar i del sistema politicoeconòmic capitalista i global.

Si alguna cosa ha marcat la vida de molta gent d'aquesta zona ha estat la pedra: la por i l'acceptació de la fatalitat de la pedregada. També ha marcat la meua vida, per descomptat. La influència que la tempesta ha tingut sobre la manera d'entendre els esdeveniments ha estat tan gran que sembla que l'arrossegui a tot arreu on vaig. Mai no he deixat de pensar en el núvol negre, ni en la ventada violenta que l'anticipa ni en aquell cel fred que s'acosta com si et busqués. (Serés, 2014: 292-293)

Des de la consciència de la incertesa i la pedregada, doncs, Serés ens parla de la caiguda de les xarxes de seguretat, que afecta tant la nova ruralitat com tot els altres racons del món contemporani, en una interconnexió que, com ja s'ha dit, es troba en el treball entre el detall i l'universal i en la porositat dels límits de pell.

Parlo d'ara i aquí, de Saidí i d'Alcarràs, però també d'un present ubic i contemporani durant el qual hem mirat de teixir mil xarxes de seguretat per tal de conjurar el futur, en una mena de cel social, però la veritat és que els déus són grecs i que no hi ha res previst. (Serés, 2014: 293)

I, mirant els immigrants que arriben al seu paisatge i tot el que s'ha esdevingut, continua:

Si aquells països eren tan pobres que havien d'expulsar la seva gent d'aquella manera, ¿era prou segura la nostra xarxa? ¿Nosaltres sí que teníem dret a tenir-ne i ells no? Fins fa sis o set anys tenia molts amics que no havien viscut mai una pedregada. Una pedregada vital, la incertesa del futur immediat, vull dir. La vida en molts llocs havia estat plana, plàcida. Sanitat excel·lent, educació possible, una administració de justícia més o menys estable, un marc europeu... La xarxa de seguretat funcionava i, encara més, estava garantida, *havia de ser*, per força. La xarxa era un imperatiu i la pedregada un impossible. El fet de tenir gent al carrer, al costat de casa, no volia dir res.

---

<sup>117</sup> També Todó, a la seva entrevista, parla d'aquest lligam amb el lloc segons el qual la sensibilitat o el caràcter del subjecte està condicionat pel seu paisatge: «D'alguna manera, tinc la sensació que l'home (o dona) és bastant secundari, que és el lloc físic el que el determina, el du cap aquí o cap allà, i per tant, si pots descriure el lloc pots descriure l'home (hi ha un conte posterior, "El final del món", dins d'un llibre que es diu *La recerca del flamenc*, que és literalment un paisatge, el Delta de l'Ebre, anorreament un individu). I això malgrat que abans t'he dit que l'origen no és la identitat. Crec que hi ha un moment en el llibre en què dic que la persona és l'instrument a través del qual el paisatge es manifesta, o alguna cosa així. És, senzillament, que per viure en aquest poble, amb el vent que hi fa i el clima que té, per suportar-ho, cal ser d'una determinada manera» (LXII).

Però això era, significava, i tant com significava. Hi havia espadats, però precisament els espadats també cauen i, dels espadats, també se'n cau. La mirada sobre els altres era precisament sobre els altres, i ara no parlo ni d'Alcarràs ni de Saidí. Ara que ja fa cinc anys que dura la crisi, tot aquest procés s'entén millor, però el cas és que durant molts anys Mali era tan llunyà com ho era Mart, un país extraterrestre on *no podien* regir les mateixes regles que aquí. (Serés, 2014: 294)

Arribats a aquest punt, la pedra ha caigut, i les mirades de Serés i dels altres narradors baixen la mirada cap al camp trinxat i s'atreveixen a narrar les seves crisis i desfetes. I els nous llocs broten i creixen en el conreu del que és quotidià.

## 9.2. EL TEMPS DEL LLOC

Fins aquí, he resseguit el fil temporal del present i la quotidianitat; aquesta dimensió del temps és estructural en totes les narracions del paisatge de la ruralitat contemporània i és des d'aquí, tal com s'ha vist, des d'on es creen relats i llocs nous. Ara bé, aquest present no és un temps desconnectat ni la quotidianitat és un compartiment estanc: enmig de tot aquest narrar-se en l'ara, la història i el passat del lloc no queden elidits de cap dels relats del corpus. Al contrari, apareixen concretats i materialitzats en cada punt del paisatge.<sup>118</sup>

La història que es descriu en els diversos textos del corpus és una història en minúscula i arrapada a la terra. És a dir, un relat del passat que, més enllà dels fets institucionalitzats i oficials, s'explica a l'escala de l'experiència personal i humana, fent de la concreció, la proximitat i la intimitat les seves línies directrius, tal com demanen el tipus de representacions del paisatge que s'estan veient. Així, es pot parlar d'història del lloc, fent atenció a aquest caràcter no-abstracte ni fred dels fets del passat, i, igualment, d'una memòria del lloc, ja que els fets del passat es presenten com adherits a moltes capes del paisatge i s'evoquen amb cada frec personal de la mirada narrativa.

Són diversos els moments històrics que apareixen a les pàgines del corpus, però un dels episodis que hi té més presència és el de la Guerra Civil i, també, el de l'ambient de la dictadura franquista als diversos pobles. Tot i que els autors, igual com els narradors-protagonistes que creen, han nascut en els darrers anys del règim o durant la Transició<sup>119</sup> i, per tant, no en poden presentar una vivència directa, sí que en poden evocar la densitat

---

<sup>118</sup> Perquè, tal com recorda Perejaume, que cita també el poeta galleg José Ángel Valente, «la matèria té memòria» (Perejaume, 2015: 43).

<sup>119</sup> Tal com s'ha dit a la introducció, les dates de naixement dels autors es troben totes entre el 1963 i el 1977.

a través de sensacions borroses de la pròpia infantesa i, també, a partir del seu contacte i proximitat amb l'espai dels fets històrics i la gent que els va viure o conèixer en primera persona. És a través d'aquest contacte que es van desplegant les diverses capes temporals del lloc.

Marta Rojals, per exemple, explica, a les pàgines inicials de la seva novel·la, com va morir un amic de la colla quan tots eren molt petits. Narra la mort d'en Jaume de cal Petit, el germà de la seva amiga Clara, enmig d'un incendi forestal que va arrasar la zona i, també, una mena de sensació d'indult que queda a l'entorn de la família des de llavors. Si des de la postguerra la família havia estat classificada, com totes les altres famílies del poble, en algun bàndol, roig o franquista, amb aquesta desgràcia major i més propera, la seva situació queda suavitzada o regenerada:

No sé qui va haver de fer el pas contracorrent, si els que avui dipositen flors als darreres del cementiri o els que passen a senyar-se davant de la tomba negra que, com una Kaaba, s'eleva sobre dos esglaons al mig de la plaça gran del cementiri. La creu de marbre, monumental, es pot veure des de fora estant. (Rojals, 2011: 13)

Però, a més, a partir de situacions personals i de marc quotidià com aquesta, es passa a narrar la història: no hi ha una tendència expressa a explicar els fets del passat, sinó més aviat a percebre'n i mostrar-ne la presència en el dia a dia, la memòria i la densitat en el lloc i en les relacions, o en els paisatges. Seguint el mateix episodi, i la mateixa tendència, Rojals continua:

Em recordo de petita, escapada de la mà de la mare atreta per aquest túmul majestuós amb els baixos colgats de poms magnífics comprats en floristeries de Móra. Amb el dit a la primera línia, de costat, començava a llegir «*Aquí yacen los restos de los que fueron vilmente asesinados...*», i tot de cognoms, alguns que em sonaven, d'altres no. I després, Mama, qui són *los enemigos de Dios y de la Patria*? Ja te ho explicaré quan arribem a casa. Però quan arribàvem a casa jo ja no me'n recordava. Ni ma mare, ni mon pare, ni ma tieta ni mos padrins no me'n van resoldre mai el misteri. Només mon pare, un dia, va dir una cosa així com que Al final, tamé eren gent del poble. (Rojals, 2011: 13)

Com Rojals, també Adrià Pujol narra el temps de la Guerra Civil a l'Empordanet des d'aquesta òptica personal, propera i concreta. Ara bé, en aquesta ocasió el to tendeix a un embat molt més directe i a diversos girs sarcàstics, tal com ha estat habitual també en altres aspectes d'*Escafarlata*. Pujol escriu no tant la Guerra Civil ni cap fet en majúscules sinó els efectes que aquests elements sistèmics tenen en el pla de la quotidianitat del poble i la proximitat familiar.

El meu pare es diu Jordi. Ell i els seus dos germans, amb la mare i el pare i una àvia atrotinada, van fugir de Palafrugell, amb un camió, la nit del 28 de gener de 1939. Els van bombardejar a Figueres i l'àvia expirà al Pertús. I el meu pare s'estigué al camp de concentració d'Argelers, dels sis als vuit anys i mig, amb la mare i els germans famolencs. (Pujol, 2011: 105)

Aquest passatge del passat de la família apareix just abans de saltar a una escena del present, gairebé a manera introductòria. Posats en antecedents, vist el gruix, apareix l'escena de l'actualitat que carrega totes aquestes capes temporals:

I avui som a Plaça Nova, a Palafrugell. En Jordi i jo bevem cafè negre i mirem la sardana. Mon pare assenyala un ballador madur, d'uns seixanta anys, i em diu que és en Canich. Mon pare recorda que ELL té els mobles de la família i les joies de l'àvia mare, perquè els Canich eren del bàndol Nacional –em parteixo el cul– i no van marxar, ans van saquejar-los la casa. Però també diu que el pare d'en Canich fou assassinat a la platja de Pals, l'any 1936, i que els Canich sostenen que fou a ordres del meu avi. Jordi entén que això, això no s'eixuga amb un contrapàs, ni amb havaneres. (Pujol, 2011: 105-106)

Tot i la posició d'algú que pot mantenir una certa distància amb la identificació dels fets (n'és una mostra l'expressió del narrador, «em parteixo el cul»), la història s'encarna en els paisatges i en les experiències del lloc de cada narrador que, en el camí de tornada al lloc, hi sent tota aquesta densitat temporal i l'evoca en i amb la seva experiència.

Si en els dos darrers casos la Guerra Civil ha aparegut lligada directament a la persona i entorn familiar del narrador, en el que segueix, el mateix període s'evoca quan els personatges freguen amb algun objecte o lloc de memòria<sup>120</sup> durant el seu viatge personal. Així passa a *Dies de frontera*. La Teresa i l'home que acaba de conèixer, en Cosme, arriben a l'estació de tren de Portbou i passegen pel poble fronterer:

Però abans de baixar els escalons, en Cosme vol anar a l'església. Està tancada, però des d'allà veuen per primera vegada, sobre els teulats, una llenca de mar. Damunt els arcs de la portalada, les estàtues de l'església tenen el cap d'un color més blanc.

–Las decapitarían durante la guerra – diu la Teresa.

–Nojoda, ¡qué manes tan Barros! (Pagès, 2014: 116)

Una mica més endavant, la parella continua passejant pels carrers del poble, i la veu narrativa explica:

---

<sup>120</sup> L'historiador francès Pierre Nora ha desenvolupat aquest concepte. S'entén com a lloc de memòria aquell punt del territori que recorda fets dels passats històrics i que, per tant, arrela i fa present la història en el context social, real, proper i fins i tot quotidià. Per a més informació es pot consultar l'obra dirigida per Nora (1997), *Les lieux de mémoire*.



Als carrers, els plafons granatosos que expliquen les últimes hores que va viure Walter Benjamin a Portbou fan pensar en les etapes de la Passió de Crist. Davant l'edifici on va passar l'última nit abans de morir, la Teresa llegeix en veu alta la citació de Kafka inscrita al plafó: «Hi ha molta esperança, però no pas per a nosaltres». (Pagès, 2014: 117)

La veu narrativa aprofita aquests punts de contacte entre la trama de la Teresa i els altres protagonistes per incloure capítols –fragments minúsculs i eclèctics– que estirin el fil del passat. Així, per exemple, immediatament després que la Teresa vegi i llegeixi aquest cartell, la veu narrativa ens presenta un capítol de contingut històric que es titula «Dos fugitius» i que està dedicat al relat dels últims dies de Walter Benjamin i Antonio Machado, a Portbou i Cotlliure, no gens lluny d'allà. La veu troba en el relat esclatxos on ficar referències temporals i d'història que, així, donen volum al lloc. Una de les estratègies recurrents per fer-ho és aquests punts de contacte entre la trama i els fets històrics en el lloc i, l'altre, la inclusió en el relat de fragments de la tesi que, en la ficció, escriu en Pau. Així, per exemple, mentre la Teresa fa quilòmetres pel voral de la Nacional, apareixen capítols com «Les àrees de repòs (de la tesi d'en Pau)» o «Maletes abandonades (de la tesi d'en Pau)», on es pot llegir:

A començaments de 1939, entre Figueres i la frontera es va formar una cua ininterrompuda de gent i vehicles, bombardejats sistemàticament per l'aviació italiana. [...]

Com molts dels qui hi van ser, el periodista Domènec de Bellmunt es refereix als objectes que anaven quedant a banda i banda de la carretera. [...] «Les ribes de la carretera de la Jonquera i Agullana eren plenes de maletes abandonades.» (Pagès, 2014: 298)

I acaba: «De totes aquelles pertinences abandonades en el camí a l'exili, a la Carretera Nacional II no en queda cap rastre, memòria ni record» (299). En aquesta novel·la, la història s'hi incrusta d'una manera fragmentària i entretallada, com si malgrat el seu gruix, especialment remarcable en aquest paisatge, es volgués mostrar alhora el pes de la memòria i la seva trencadissa, fins i tot invisibilitat, i banalitat –idea que quedarà reblada, d'aquí a unes pàgines, amb la narració del paisatge de consum esperpèntic de la Jonquera.

A *L'horitzó primer* aquesta evocació de la memòria del lloc no es fa tant, tampoc, per mitjà de la història personal i íntima del personatge, sinó atrapant les històries del passat del lloc que el narrador troba com si les palpés en les cases, els carrers, els camps o les muntanyes. Un dia, per exemple, el Protagonista va a buscar rovellons amb un amic. L'excusa és bona per trobar-se amb una colla de familiars i coneguts i dinar al mas que l'amic té als Ports. Ell i la seva família, com tantes d'altres, són originaris d'aquests masos

i es van desplaçar a localitats com la Sénia fa ja moltes dècades. Els llogarrets petits, antics i gairebé deshabitats enmig de les muntanyes, més antigues i més buides, i les seves històries de maquis fan pensar al narrador en la Pastora, que ens explica la història d'aquest personatge històric –Teresa Pla i Messeguer, també coneguda com la Pastora, Florencio, Teresot o Durruti. La seva figura, complexa, que no es podia definir ni com a home ni com a dona i que ballava entre moltes identitats, permet al narrador fer un apunt a propòsit de les qualitats de la realitat i la ficció, absolutament simptomàtic per un text com el seu:

Malgrat les aparences, d'ambdues persones la més misteriosa és Florencio; l'altra és un mite nodrit per la ignorància i la ficció popular. I la ficció sempre és més simple que la realitat, el mirall que passeja al llarg del camí tot ho torna pla, deforme, grotesc. (Todó, 2013: 128)

A més, la figura marginal de la Pastora funciona com a cristal·lització del flux històric general, com a decantació d'aquest en el paisatge local de *L'horitzó*. A través seu es pot parlar del final de la Guerra i del maquis i, igualment, d'un coneixement del lloc íntim i profund, propi d'altres temps, que ara sembla esborrat de tots els mapes.

Amagada a la Sénia, Teresot va decidir marxar amb els maquis, i Cinta mateix li va tallar els cabells i li va donar roba d'home. La idea va sortir com qui no vol la cosa: es tractava de disfressar-la. Però ella va decidir deixar d'afaitar-se, es va deixar un bigoti que li cobria la cicatriu del llavi, i va dir que des d'aleshores es diria Florencio, tot i que el seu nom de guerra va ser Durruti.

Malgrat tot, el seu malnom, aquell signe mitjançant el qual la comunitat decideix qui ets, va seguir sent «Pastora». (Todó, 2013: 125)

I després:

¿què se n'ha fet, del coneixement dels Ports que tenia Florencio? Aquests barrancs i avencs, aquestes moles i cingles on grimpen les cabres i furguen els senglars, on tu no duraries ni una setmana però que ell veia plens de signes, d'indicis, de vida, ¿què són ara, més que un erm entotsolat, un full en blanc? (Todó, 2013: 128)

La Guerra Civil i el Franquisme no són pas els únics períodes històrics que s'evoquen en els llibres del corpus: sí que són els que hi tenen un pes més destacat i compartit, però també es poden llegir referències, per exemple, a les guerres carlines, tal com passa a *L'horitzó* i a través de la figura de Ramon Cabrera, o fins i tot alguna menció al pas dels elefants cartaginesos pels Pirineus, a *Dies de frontera*. Igualment, també és cert que hi ha un text en el qual el passat històric no té una presència tant concreta com en els altres, *Marina* –«el món que volia que entrés en el *Marina*, [és] el món del turisme,

que és un tema que no està gaire tocat» (XLIII), diu Toni Sala. Sigui com sigui, però, el passat històric té un pes molt rellevant en aquests nous paisatges de la ruralitat i, tal com acabo de mostrar, sempre apareix inserit en l'escala del lloc i del *jo*, en la textura de la proximitat i de la concreció, com una emanació d'aquests punts del paisatge que s'activa i es fa present a través del contacte dels personatges-narradors.

### 9.2.1. Capes i espectres

He parlat del tractament temporal vist fins ara amb la imatge de les capes, que manllevo de Francesc Serés. No és només que a *La pell de la frontera* el temps sigui representat com un conjunt de superfícies sobreposades en el territori, que es perceben i s'activen quan una mirada atenta les frega, sinó que, a més, l'autor de la Franja té un text de caràcter teòric, «Geology and Liteature» (Serés, 2012), on assimila la feina del narrador a la del geòleg: tots dos treballen amb les capes que se sedimenten i s'apleguen en un punt del paisatge.

Every layer becomes a story, the narrative of the past, of an epoch. Every layer is a page. [...] Is not the chaos of the different subsoils an adequate metaphor for understanding everything that shapes us and that, in the end, subjects us? (Serés, 2012: 175-176)

Així, el paisatge geològic, que conté en ell capes profundíssimes de diferents materials i èpoques, resulta una imatge cabdal per entendre la literatura de Serés i, també, la de la majoria dels narradors del corpus. Cada temps, cada vida i cada història és entesa i tractada com una capa en la formació del lloc, que les conté totes, sobreposades, fregant-se, amagant-se o no, però fent gruix sempre. L'encreuament de totes les capes temporals, vitals i de relat fa de cada punt geogràfic i geològic un lloc únic. Serés, continuant amb la seva metàfora, relaciona aquest fet amb el moviment de les plaques tectòniques i la necessitat humana i vital de dinamisme i contacte. Així, aquest tipus d'història del lloc no suposa en cap cas un tancament, sinó una obertura a una realitat que s'entén com a congregació de capes diverses, moviments i un coneixement que hi camina i hi toca (Serés, 2012: 185).

A *La pell*, per tant, la representació temporal reproduceix aquestes formes, d'una manera implícita o explícita. Seguint amb el fil de representació de la Guerra Civil com a cas més estès, val la pena assenyalar l'episodi de la bomba a la teulada. Al capítol «L'ombra de l'arbre genealògic», el narrador Serés torna a la casa familiar i ens explica

les obres i les transformacions que ha sofert l'habitable. Fa anys, quan els seus pares van arreglar la teulada, hi van trobar una bomba de la Guerra Civil sense explotar. «Era una granada de mànec de fusta que un dels paletes va treure de sota una teula» (277). Aquest element històric es converteix, en la narració, en un símbol per explicar el contacte quotidià amb la història i la seva presència latent en els llocs, igual com una certa voluntat de fer-la present o conscient. Així ho expressa el narrador:

Vam viure tots plegats amb una bomba sobre el cap, al cap de la casa, a les golfes, que és on es desa la memòria de la família i d'una casa que, com diu el paleta, es mou. [...] Només va fer-se visible uns dies, però hi és des de fa seixanta anys. Dic hi és perquè de la mateixa manera que encara que hi fos no podíem veure-la, ara que no hi és, els efectes de tot el que significava dur aquella bomba sobre el cap encara hi són. (Serés, 2014: 278-279)

En passatges com aquest, els diversos moments de la història se sobreposen en el present de manera simbòlica, i des d'un punt de l'actualitat i la quotidianitat es poden palpar capes d'altres temps o caure en falles de memòria profundíssimes. El temps resulta un gruix del paisatge indispensable que se sobreposa i es trenca en cada lloc, en cada relat. En altres moments, les paraules del narrador –que, com sabem, es mouen sempre entre la ficcionalització i el documental o l'assaig i la teoria– expliquen el mateix però d'una manera totalment explícita i directa. Així ho mostren línies com aquestes:

He vist transformar el paisatge i fa vint anys que prenc notes sobre coses que no són gaire res. [...] Les imatges se superposen, però la pel·lícula esdevé quasi impossible, el temps aquí està tan fragmentat, té tantes falles, que és difícilíssim trobar-li la continuïtat. [...] La història es va fent així, però quan intentes descriure-la, mirar-la, pautar-la, el relat s'escapa, la pilota acaba rodant carrer avall, cap a l'antiga nacional (Serés, 2014: 108)

La continuïtat d'aquest temps, doncs, es troba en la superposició, en els gruixos i les falles i els fragments, i per això, tal com escriu l'autor en un altre punt, el temps pot posar-se en contacte des de dos moments remots, de manera directa, com aquí:

Ara, gambians, senegalesos, togolesos, malians i mauritans. Nigèria, Costa d'Ivori, Guinea i més Guinea i, a l'entremig, la història horitzontal, comprimida, una història de mai no acabar de trenta anys on cap tot el món. El món passa per sobre i cada any deixa sediments, sembla que els núvols descarreguin homes. (Serés, 2014: 110)

O com aquí, encara de manera més directa, en un capítol on ressona l'esfondrament de la vella i propera Mequinensa, quan s'hi va construir el pantà i quan Jesús Moncada ho va narrar:

L'excavadora que va tirar a terra l'ajuntament vell es va situar aquí mateix [...] Hi érem diversos xiquets que, sense saber-ho, vèiem com s'esfondraven «bigues i parets mestres». Es va aixecar un núvol de pols enorme del qual avui surten dos malians amb garrafes plenes d'aigua. (Serés, 2014: 93)

Al llarg del relat, doncs, Serés ens proposa mirar tots els temps que hi ha sota una capa fina de pols, tocar-los i deixar que surtin totes les seves connexions. Els paisatges de la contemporaneïtat fan present la seva memòria, els seus gruixos, s'hi construeixen i la mostren. En aquesta mena d'evocació o exorcisme s'hi pot llegir una voluntat de reivindicació de la memòria, així com una aposta per visualitzar la part més propera, humana, minúscula i tangible dels fets generals de la història sistèmica. Perquè, tal com escriu Serés:

Fa molt de temps, de tot això, però aquí sento que la connexió amb aquest passat és corporal, quasi genètica i que el núvol no pot desaparèixer, que sempre és allà, a prop o lluny, més gran o més petit... (Serés, 2014: 293)

La superposició de les diverses històries i temps en el lloc que es produeix en el text de Serés té moltes similituds a la que es construeix a *L'horitzó primer* a través de les figures espectrals. En altres punts d'aquest estudi ja s'ha explicat que aquesta narració salta a moments del passat i a altres històries a través de les veus d'uns personatges misteriosos que apareixen i desapareixen en el text sense obeir les lògiques del món conegut.<sup>121</sup> Només les veu el Protagonista, ningú més del poble, i només parlen amb l'Escrivent –una entitat que, recordem-ho, és viva tan sols en el relat i no té cap forma en el pla de la visibilitat. La presència dels espectres està sempre acompanyada d'una ràfega de vent, d'un silenci dels ocells i a vegades d'un cel fosc. Quan es posen a parlar, fan aparèixer un altre estrat de la realitat i un altre temps del lloc. Així, per exemple, quan un d'ells apareix prop del riu, recorda i explica:

«Allavòrens era tot diferent... No en sabíem res, del món. N'hi havia tanta, de misèria. I de cop mos va venir aquella pesta. S'escampava ràpida, no hi havia res a fer. A la gent li pujava la febra, tenint calfreds, vomitaven sang negra, los sagnaven les genives. L'enterramorts no donava l'abast.» [...] «Mos tenien en quarantena, i si veien que intentaves travessar el riu eren

---

<sup>121</sup> Es llegeix, per exemple: «Un núvol ha cobert el sol, tot s'apaga. Veus clarament com per la galta li comença a sortir una barba de dos dies, blanca, eriçada. Et sorprèn el silenci; tots els ocells han deixat de piular, l'aire s'ha aturat. Et demanes qui deu ser. Però ell continua parlant, com si parlés tot sol, com si tu no hi fossis» (105); més endavant «Continua parlant-te en plural, com si sabés que en som dos» (110) i una mica més enllà «tens al sensació que a través de la roba del mocador li veus els cabells, com si el mocador fos transparent. I que, a través dels cabells, es veu el marge». Al llarg de la narració, Escriuent i Protagonista aniran descobrint com es comporten i qui són, imbricant-los en el seu relat d'una manera absolutament natural i fluïda i, al final, optaran per classificar-los com a fantasies fruits del seu desvari (164 i 176).

capaços de fotre't una bala al cos. Aquí mateix, on ara hi ha este pont, era per on feien entrar menjar, medecines, tot molt controlat». (Todó, 2013: 104-105)

Les veus d'aquests personatges permeten fer presents altres capes temporals del paisatge; les seves històries es manifesten a través de la ficció i, així, el gruix del lloc creix, i la seva densitat temporal del lloc esdevé, un cop més, palpable i matèrica. És com si la terra ho contingés tot, amagat però present. El narrador ho escriu de la millor manera possible aquí:

et cau a sobre una gota enorme d'aigua, alhora que sents una percussió tova que va apropant-se, el cop repetit de les gotes de pluja, i mentre dubtes entre refugiar-te a la biblioteca o tornar cap a casa, bades un instant: quan tornes a mirar-lo, l'home ha desaparegut sense respondre't, una inhalació sense soroll, un buidament de l'aire que, per uns segons, on ara no hi ha res, ha buidat una forma de l'absència. La seva pregunta queda suspesa dins la gelor, i de cop t'adones que potser parlaves sol, i mires espantat les finestres de les façanes del davant, escodrint per si algú t'ha vist allà, parlant, escoltant una forma invisible. (Todó, 2013: 164)

### 9.2.2. Oblits

Una mica més endavant, les veus dels personatges espectrals de Todó són descrites encara d'aquesta manera: «Sobre el silenci planen veus que aquests turons han sentit, noms de gent morta que no sabrem mai qui eren, un tou de cadàvers que s'amuntega, una destrucció constant» (167), i és que si, tal com s'acaba de veure, les diverses representacions de paisatge aposten per fer present i materialitzar la història del lloc, ho fan, no només per donar-li un gruix i una vida necessaris, explicatius i bàsics, en un sentit fins i tot literal, sinó també per assenyalar aquestes formes de l'absència, el pes d'allò que és i que és runa. Així doncs, una altra de les grans característiques compartides en el tractament temporal d'aquests nous paisatges és, sens dubte, la remarca de la desmemòria, dels oblitats i les destruccions històriques materialitzats en el lloc. Si el paisatge físic es troba fragmentat, tallat i desfet, totes les seves capes de temps i vides també.

Una de les mostres més clares d'aquesta desfeta de la història es troba a *L'horitzó primer*. En aquest llibre el narrador explica com el temps ha quedat dissociat del lloc, com si tot i la presència enorme que s'hi pot percebre, no n'hi hagués consciència, en la vida de la comunitat i del present. Així, no sembla casualitat que ell sigui l'únic que senti i vegi els espectres i que sigui gràcies al seu relat i tornada que el poble es pugui convertir en un microcosmos on la història de Catalunya i Espanya ressoni d'una manera especial,

mostrant flaqueses i obllits.<sup>122</sup> Com si el temps i la història hagués quedat suspès, aturat. Todó ho representa així al llarg de la seva narració i ho descriu a través d'algunes imatges:

És com si el temps s'hagués interromput, a mig camí entre una cosa que mor i una altra que no acaba de nàixer; tot passa en la distància, com si el poble fos un sac de terra que algú, muntat dalt del globus aerostàtic de la Història, ha deixat caure per amollar pes. (Todó, 2013: 167)

La Història oblida els llocs com la Sénia i el paisatge i la seva gent naveguen en un temps aturat en el qual el passat es fon i el camí cap al futur també. En aquest tractament temporal hi ha, evidentment, una crítica profunda cap a la realitat històrica d'Espanya i a les maneres que el país ha trobat per gestionar el seu passat i, ara, el seu desenvolupament futur. Així, quan en aquest clima de crisi i buidor es plantegen eleccions marcades pel conflicte territorial i el procés independentista, el narrador escriu:

La sensació és la d'anar a bord d'un transatlàntic buit, sense tripulació, enmig d'un oceà de boira i mar rúfola, i voltat de passatges que, per simple inèrcia, segueixen ballant, fent dringar les copes, estirant els temes de conversa com si fossin xiclets. (Todó, 2013: 153)

És com si en aquest lloc, tot i la seva densitat, el temps no tingués cap significat, ja, per res. S'hi atura, s'hi fon, es fa inèrcia i fins i tot va enrere: «Diu que fa poc van trobar un rellotge al campanar, sota el rellotge actual, i els números van a l'inrevés, com si reculéssem» (172).

Aquesta qualitat de densitat present però fosa i oblidada de la història es troba en altres narracions, com ara a *La pell*, i d'una manera molt remarcable en el capítol dedicat als Monegres. Aquest paisatge desèrtic, que ja s'ha llegit com a buit en capítols anteriors, fa també del seu temps, marcat per batalles i trinxeres de guerres que potser encara no han cicatritzat, un lapse que desapareix, com si no hagués existit:

Els Monegres contenen el temps d'unes batalles que també van ser indefinides, quietes, mortes, com si el contingut mateix del paisatge acabés impregnant la història. Com si en un món tan sòlid, no hi hagués res que pogués surar sobre les altres coses. [...] Ni tan sols la història és capaç d'arrelar, en aquests erms. (Serés, 2014: 193-194)

---

<sup>122</sup> Recordo que Gonzalo Torné (2016) ha parlat del llibre de Todó com un microcosmos en el qual ressonen els fets històrics d'Espanya, un país que, tal com diu Todó a la seva entrevista, «no ha tingut Il·lustració (en majúscules), que ben just si ha tingut democràcia, on tot allò que fa la civilització europea ha passat de llarg» (LX). La voluntat de fer de la seva narració un relat històric a través del paisatge local i personal és, en Todó, indubtable. Exactament en la mateixa línia i intenció, el narrador de *La pell de la frontera* escriu, mirant els contrastos entre els elements del paisatge dels Monegres (l'AVE, la terra seca i els observatoris astronòmics): «Hi ha una capa de realitat que no es barreja amb l'altra, oli i aigua, un mantell que no s'ha cosit, neolític i segle XXI sense Il·lustració ni Revolució Industrial». (Serés, 2014: 216)

Una mica més endavant, la descripció encara és més concreta i clara:

Si haguessin passat més anys i no hi hagués hagut els testimonis i les fotografies dels llocs, les trinxeres haurien desaparegut. Aquí tot desapareix. En algunes trinxeres hi han posat sacs de terra, però l'arpillera comença a esgarrar-se i la terra que hi ha dins surt i cobreix part dels altres sacs. En algunes parts comença a fer-se verdet i en d'altres hi arrelen algunes herbes. L'arpillera es podreix i d'aquí a pocs anys caldrà canviar tots els sacs. Si no ho fan, el cicle continuarà. Aquí la terra i el temps s'alien l'una amb l'altre per tal de fer-ho desaparèixer tot. (Serés, 2014: 208)

Si, com per un exorcisme, els narradors han materialitzat la memòria dels seus llocs, ara veiem com la Història, en majúscules, s'enterra i s'empassa en la concreció i el ritme de la vida petita. Més encara en aquests llocs lluny de tot. Aquesta desaparició guanya la mirada i la memòria dels homes, que també queda buida. Quan, en una granja a mig dels camps secs, el narrador pregunta a dos homes de la zona per les trinxeres, li responen:

–*¿Qué trincheras?*

–*Las de la Guerra Civil.*

–*Aquí no hay trincheras de la Guerra Civil. Que yo sepa. Eso es en el Ebro, en Teruel. Aquí hay avutardas, pero cuesta mucho verlas.*

Hi han fet una ruta, la ruta Orwell, però sempre que hi he anat, la ruta l'he feta sol. (Serés, 2014: 215)

Per tant, com en el cas de *L'horitzó*, també a *La pell* el temps històric bascula entre la percepció i expressió densa i palpable del narrador, que l'extreu del contacte amb el lloc, però també de la crítica o, almenys, de la remarca de la seva pèrdua i oblit.

Els paisatges de la nova ruralitat catalana són paisatges desfets on els narradors assenyalen i fan parlar tot allò que hi senten i que s'hi perd, i ho fan amb agudesesa, per dignitat, fins i tot per ordre i per creixement, i no pas per nostàlgia ni caiguda. Encara en altres llibres del corpus es troben mostres d'aquest to de crítica a l'oblit, d'aquesta senyal a la desmemòria,<sup>123</sup> però m'agradaria assenyalar els que es troben en un dels altres paisatges més fortament marcats per la Història, el de *Dies de frontera*. La veu narrativa actua amb la seva naturalitat incisiva habitual per assenyalar com, al costat (literalment) del curs de la història, hi conviu sense barrejar-s'hi i alienament el fregadís del trànsit, del comerç i de la gent que només passa. Enmig de la narració de la Teresa:

---

<sup>123</sup> «Els masos espatllats» d'*Escafarlata* (Pujol, 2011: 35) o la desconexió del significat de les tombes del cementiri, que s'ha vist en un fragment citat més amunt, a *Primavera*, en són altres petits exemples.



Un moment de reflexió, sisplau. Tothom travessa la frontera però ningú s'hi atura. A la via romana, tan sols se sent el vent que fustiga les fulles d'un pi damunt les ruïnes. En contrast amb el bullici dels carrers comercials del Portús, a uns centenars de metres, la Teresa i en Cosme no han trobat ningú als voltants de la fortalesa del segle XVII, ni al cementiri napoleònic, ni al camí romà. Al coll de Panissars, per on van travessar els Pirineus els elefants d'Hanníbal, les legions de Roma, les hordes visigòtiques, les bandes sarraïnes i els soldats de França, ells dos semblen els últims habitants de la Terra. (Pagès, 2014: 264)

L'actualitat i el sistema es fan aliens a la memòria i al lloc, ens diuen aquests paisatges de l'oblit. Si els narradors perceben la seva densitat material, també troben la seva erosió, evaporació. A la frontera catalanofrancesa tot sembla recordar-ho així:

No es veu cap funcionari ni cap bandera, però a l'altra banda de la carretera, a tocar del marge, s'alça un monument format per tres blocs de ciment, dos de verticals i un d'horitzontal al damunt, com una biga que no aguanta res. En el bloc superior s'hi poden llegir paraules de comiat gravades en diferents idiomes: *Adiós Auf Wiedersehen Arrivederci* (Pagès, 2014: 258)

Diferents idiomes que són concretament el de l'Espanya franquista, l'Alemanya de Hitler i l'Itàlia de Mussolini. Però queden a l'altra banda de la carretera i aquí, anotats, passen de llarg. Igualment, quan una mica més endavant la Teresa camina de tornada, anem veient al costat de la Nacional, dels camions i de les naus, tot d'altres elements; alguns, rastres de la història, queden inserits en el lloc però hi passen desapercebuts:

Les torres d'alta tensió sobresurten del bosc. Davant del teló de troncs negres, tres bidons rovellats s'enfonsen a terra. Més enllà, sobresurt un refugi dels que el general Franco va fer construir als anys quaranta per si a alguna potència estrangera se li acudia envair el país. En Pau t'havia explicat que la gent en diu «búnquers» però que seria més apropiat anomenar-los «nius de metralladores». No gaire lluny sol haver-hi l'entrada, unes escales que s'enfonsen a terra. No t'hi acostes perquè saps que són plens de deixalles i escombraries. (Pagès, 2014: 301)

Així doncs, en la narració i descripció del paisatge de la frontera els elements històrics queden mesclats i posats en paral·lel a les deixalles i als objectes llençats als sotabosc. Són oblitats, restes abandonades, com escombraries, i mentre la gent passa, els narradors assenyalen els gruixos podrint-se. Si es pot parlar de llocs de memòria, aquí cal parlar, al contrari, dels llocs de la desmemòria.

### 9.2.3. Mercats medievals i elefants roses

Paral·lelament a la constatació de la destrucció del record del lloc i de l'oblit hi ha, en diverses obres del corpus, el retrat d'una altra forma de desfeta històrica: la de la tematització, festivalització i comercialització del passat —és a dir, la forma de desfeta de tots aquells processos que commuten el temps i les tradicions culturals en productes de consum i lleure.<sup>124</sup>

Els relats que tracten més aquest tipus de destrucció de la història se situen a la Catalunya Vella i, per tant, tenen una presència més forta en l'imaginari cultural del país. Ara bé, aquesta solidesa cultural els ha immers en un flux de consum del lloc i del seu temps i paisatge. En un punt anterior, quan s'ha parlat de la desfeta física del lloc, ja s'han hagut d'assenyalar les seves diverses formes; així mateix, aquí, pel que fa a la història ens trobem amb una forma subtil o amagada de la seva destrucció: no l'oblit, sinó la banalització o pèrdua de contingut i significació cultural. Tal com diu Perejaume, i tal com s'ha explicat ja en altres punts d'aquest text, el desnodriment dels llocs en l'actualitat pot tenir dues formes: Perejaume parla de llocs silenciats —«que han perdut la imatge en un procés vertiginós d'urbanització o abandonament» (2015: 14)— i de llocs explosionats —«per un excés de divulgació, per un excés de publicitat» (15). Així, al corpus, hi conviuen llocs entre el silenci i l'oblit, i l'explosió, saturació, superficialitat o banalització.

A la frontera que narra Vicenç Pagès, aquest segon procés és flagrant i directe. A les botigues del Portús, els productes que s'hi venen són només reclams comercials buidats del seu contingut històric i s'acumulen inconnexes als aparadors i prestatges, i a les voreres i cartells, uns elefants roses deuen imitar els d'aquells exèrcits cartaginesos que van travessar els Pirineus.

Les botigues de roba venen samarretes de Metallica i en favor de la independència de Catalunya, bosses de mà amb la silueta del Che Guevara i amb el logotip de l'exèrcit nord-americà. A la vorera topen amb un elefant de color rosa col·locat sobre una plataforma amb rodes. A l'aparador, una dessuadora enumera les disciplines de què consta l'Spanish triathlon: drinking, eating, fucking. (Pagès, 2014: 268)

En aquest carrer fet no-lloc, els objectes temporals són esquelets de productes per al consum ràpid, fàcil i a gran escala. Als llibres d'Edgar Illas i d'Adrià Pujol, la

---

<sup>124</sup> Per reprendre aquests conceptes, remeto al capítol «Termes» d'aquesta tesi, on s'expliquen i es referencien oportunament.

tematització i comercialització de la història del lloc és més subtil però també probablement més profunda: no es venen objectes relacionats amb la tradició del lloc, ni es publiciten els elements històrics, sinó que, sota una pàtina d'harmonia, bellesa i encant immaculat, el que es consumeix és el lloc en si, el paisatge, i amb ell el seu temps i la seva memòria –i la seva vida. A *Ball de bastons*, per exemple, en Patrick reproduïx mentalment les imatges que previsiblement s'esdevindran al mas dels seus avis, ara que es reconvertirà en masia de turisme rural; s'imagina que els «hostes, quan es lleven, poden prendre embotits autèntics de la comarca per esmorzar. A mig matí van pel carril bici. Dinen en un restaurant de cuina tradicional» (136) i, més endavant, els hostes passen per la comarca i prenen una copa en un antic hostal:

En un antic hostal ara transformat en terrassa d'estiu (on tenen una extensa varietat de marques de ginebra, whisky i vodka), dos generals enemics van signar la pau al final de la Tercera Guerra Carlina. Uns túnels on la mainada poden jugar a acuit i amagar són les restes d'un camp d'aviació de la guerra civil. En aquella zona la guerra hi causà una gran mortaldat i uns danys irreparables.

Al cap del dia, els visitants creuen que convé no oblidar el passat tumultuós. Aquesta memòria els ajuda a apreciar més la pau de què ara poden gaudir ells i les seves famílies en el marc incomparable de la Vall. (Illas, 2014:138)

El vocabulari previsible i gastat i les imatges dels usos de l'hostal i del camp d'aviació donen un to fred i irònic a la veu narrativa. No és tant que la història del lloc s'hagi perdut o oblidat, sinó que s'ha reutilitzat com a reclam turístic en un procés que planteja algunes qüestions. Si bé això ha donat uns nous usos al lloc, també ha buidat el seu temps de relleu i profunditat, ha fet de la memòria del territori un gest de compra-venta i, del lloc, un escenari de consum i consumible en si mateix. Aquí, les capes de la història del lloc es transformen en superficialitat, i les lectures s'aprimen.

Finalment, a *Escafarlata*, el narrador exposa una escena en la qual la tematització i, concretament, la festivalització i l'ús pessebrístic del lloc i dels seus continguts és absoluta. Em refereixo al capítol «Madò Cullereta», que comença així:

Pels verals de Peratallada hi ha mercat medieval, perquè el poble fou medieval, ara medievals, i, per més inri, som a l'estiu i és festa major.

Peratallada és més medieval, cada any que passa, com les seves cosines d'Ullastret i Casavells, però s'endú el penó del medievalisme d'atracció, ja que l'arquitectura convida al somni de tall històric. (Pujol, 2011: 162)

És innecessari comentar unes observacions tan precises; el narrador passeja pel mercat medieval i troba coneguts seus, veïns del poble, fent de figurants del mercat:

Hòstia! El que fa de cistellaire, voltat d'estrangers que l'immortalitzen en vídeo domèstic, aquell és en Carlàquens!! A l'institut teníem un grup de rock gallinaci, i ell era un baixista passable, eixordador...

–Carlàquens! Què dius, nen?

–Ja ho veus, Adriotes: aquí, fent-me un sobresou...

[...] Evidentment que me n'he rigut, amb aquella fila que feia. Ell, d'esma, m'ha assenyalat quatre parades més amunt, com enfotent-se'n, però posant-me sobre avís, perquè la cosa no anés a major:

–Jo rai, Adriotes. Allí trobaràs mon pare fent de taverner medieval, la meua mare disfressada de formatgera, i l'àvia vestida d'espantaocells. (Pujol, 2011: 162-163)

Les àvies de l'Empordà de l'actualitat no treballen la terra ni cusen a les entrades, ara es disfressen d'espantaocells pels turistes que passen i fotografien els carrers. El poble i la gent de l'Empordanet es fan decorats perfectes. Més enllà del desenvolupament i la rendibilitat econòmica que aquest canvi pugui suposar, en aquests paisatges s'enfoca el que hi ha darrere del decorat. És així com cal pensar en els usos i sentits del temps i de la memòria i en la dissociació entre el lloc i el seu passat. Des d'aquí, no només es planteja la banalització que fa de motor de la nostra societat, sinó que també es pot pensar en les figures d'uns habitants que ja no són els que coneixen i creen el lloc sinó els que floten sobre un punt de terra que no coneixen i que no toquen, que hi juguen, que hi mercadegen. Els passants, desarrelats de la memòria, compren objectes i reproduccions provant de trobar-hi un record –o una autoafirmació, pertinença i seguretat. Darrere el decorat, el lloc es fa un buit gastant-se, un temps mort i en venda. Paisatge i memòria exposant-se.

### 9.3. FUGUES

Fins aquí, recapitem. La quotidianitat és la textura que guia els relats; de fet, és des d'on es creen: des del contacte proper, l'observació, el detall i des de l'experiència de ser-hi, de tornar-hi. El tractament temporal queda completament inserit en els valors de la proximitat i la localitat o concreció que van vertebrant aquesta representació dels nous paisatges de la ruralitat i s'adiu perfectament, és clar, a la figura del jo-lloc que els congrega.

Vull recordar, però, que en aquesta dimensió de la realitat, i seguint les anàlisis de Bruce Bégout, s'hi han col·locat indistriablement dos estat que cal tenir-hi en compte: el de revolta i el d'incertesa. La quotidianitat és l'espai on s'enfoca la vida després de la caiguda dels grans relats i on es crea després de les generalitzacions buides i les retòriques fredes del sistema; i és per això, precisament, que la vida ordinària ens ensenya tot un camp de valors nous, o de tornada, que són els únics possibles per avançar. És així, fixant-se i cultivant la petitesa, la concreció, la proximitat i la pell, com la quotidianitat es converteix en un refugi, últim, per a l'individu i la comunitat contemporània. UN refugi també mínim, perquè ja s'ha vist que, en les anàlisis de Bégout i aquí, el recés porta la incertesa en si mateix. El filòsof francès ha parlat del caràcter híbrid de la quotidianitat per explicar les tensions entre la creació i la banalitat que sempre s'hi produeixen i ha fet de la seva brillantor una màgia grisa (Bégout, 2008: 160-173). Així mateix, els autors del corpus han sabut i volgut mirar la crisi i el tedi, la banalitat i la consciència de la pedregada en cada un dels seus llocs. En aquesta recerca, la incertesa inherent a la quotidianitat, el seu misteri i tensió plantejant-se a cada moment, quedarà emmarcat en el concepte d'inquietud dels nous paisatges de la ruralitat.

Arrapat a la quotidianitat, s'ha anat desplegant tot el passat del lloc. El temps antic s'ha manifestat a partir del frec del narrador que hi transita; és a dir, els detalls i les vivències que el narrador o personatge té en el lloc desencadenen la història que s'hi relaciona: la bomba de les golfes i la guerra civil o l'amic mort, quan eren nens, amb les tombes als *caídos* del cementiri. Així, el passat es fa present gràcies a la relació del detall amb l'universal, un cop més, i sempre a l'escala del *jo*; a més, veiem per tant que la materialitat és, paradoxalment, la poètica que es troba en aquests paisatges desfets. El temps s'ha condensat en experiències personals, en capes de terra i de pols i parets, en espectres que parlen i que fan tronar el cel. M'agradaria entendre això, aquesta materialització dels intangibles, com un gest del *jo*, ja que és propi de la seva experiència i dimensió i per tant, coherent en el seu relat; però també i especialment m'agradaria entendre-ho com un fuga, és a dir, com un element que s'escola en la mirada aguda i oberta del *jo* però que el sobrepassa i ens interpel·la. Amb l'anàlisi de la llengua del proper capítol ho reprendré.

La deformació o desfeta del temps històric, que s'ha mostrat en paral·lel a la seva materialització, s'ha d'entendre com a relleu i profunditat, i com a agudeses i valentia narrativa. El temps s'ha aturat, erosionat, menystingut i maltractat en els paisatges del

corpus, però no pas com a oposició o exclusió de les maniobres per a la seva materialització sinó com a contrapunt i fins i tot com a insistència. La terra del temps es desfà. Una alerta. Una esllavissada. Podem parlar de llocs de la desmemòria. I podem fer-ho mentre toquem i freguem el temps, a la mà, fet pell.



## 10. LENGUA

En aquest darrer capítol m'agradaria observar quin és l'ús i el discurs lingüístic que es pot recollir en el conjunt de lectures del corpus. Si reservo aquesta posició final al tractament de la llengua no és pas perquè em sembli un tema accessori ni irrisori, sinó el contrari. La llengua, les paraules, són la matèria primera de l'art literari. Mercè Rodoreda ho va escriure al pròleg de *Mirall trencat*:

Hi ha novel·les que se t'imposen. D'altres les has d'anar traient d'un pou sense fons. Una novel·la són paraules. [...] Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials. No s'aconsegueix sempre. Donar relleu a cada paraula; les més anodines poden brillar engegadores si les col·loques en el lloc adequat. Quan em surt una frase amb un gir diferent, tinc una petita sensació de victòria. Tota la gràcia de l'escriure radica a encertar el mitjà d'expressió, l'estil. (Rodoreda, 1983: 13-14)

Així, es fa evident que per construir un lloc literari, el seu sentit i tots els gruixos a través d'una narració, la tria i el tractament de la llengua és fonamental, i la seva anàlisi, reveladora. Per tant, tornar-hi ara, al final, ens pot fer trobar algun solatge o alguna fuga, en aquests paisatges del jo-lloc.

Penso que la llengua de les diverses representacions del paisatge segueix una tendència propera a la descrita per al tractament temporal –una tendència de caràcter doble: la concreció i la materialitat per una banda, la desfeta per l'altra. El marc de la quotidianitat continua essent, com es veurà, el terreny de creixement de la llengua d'aquests nous paisatges i així, s'escriu des del prisma de la proximitat, l'ara i la intimitat, l'obertura i el lloc. Des d'aquí, la llengua ens omplirà els ulls, la tocarem i la palparem en tots els seus pesos, fins i tot, també, en els de la banalització i la pèrdua.

En el conjunt del corpus, la llengua té dues vessants, que es combinen i s'alimenten recíprocament. Per una banda, la llengua funciona com a element material, com a massa primera a partir de la qual es crea el text. En aquest sentit, és clar que la tria de la llengua i del tipus o estil de les paraules i dels girs lingüístics determina la forma de la novel·la, de les seves imatges i dels seus sentis. Una novel·la són paraules, repeteix Rodoreda. Per altra banda, la llengua també es presenta, en el conjunt del corpus, com a motiu de reflexió en ell mateix, és a dir, com un element del paisatge al voltant del qual la veu narrativa i les figures pensen, parlen i escriuen. Les paraules i els sons que es troben a casa els interpel·len i els fan ser conscients de la consistència del lloc i del lligam identitari que hi



mantenen. Tot seguit, doncs, observo la llengua des d'aquests dos punts de vista; primer de tot, i tot i l'escampament d'un àmbit en l'altre, la començo a mirar com a motiu de reflexió per a les veus narratives i personatges.

### 10.1. DIR-SE

Assenyalo un fet bàsic i sabut: totes les obres del corpus estan escrites en català. Aquest primer pas, la tria d'una llengua determinada per a l'escriptura, és segurament intuïtiu en el procés de l'autor davant el full en blanc. Potser aquesta opció lingüística no està racionalitzada pels autors i potser ni tan sols es pot entendre, per tant, com una opció, sinó més aviat com un acte reflex i un gest natural per un parlant de català que vol escriure, explicar i explicar-se.

Si s'hi reflexiona un moment, però, escriure en català no és del tot evident ni banal, sobretot si tenim en compte les situacions lingüístiques d'alguns dels autors: Serés, per exemple, ha nascut en un poble de la Franja d'Aragó on el castellà té una presència com a mínim tan important com la del català i, a més, és aquesta zona, i la del camp de Lleida, la que narra; Illas, per la seva banda, viu i treballa des de fa anys en un context anglòfon on, de fet, ha publicat diversos textos en anglès.<sup>125</sup> Però ni un ni altre escriuen les narracions del corpus, ni les seves altres obres literàries, en castellà o en anglès, sinó en català.

Penso que, en primer lloc, la tria del català, fins i tot si no és racionalitzada (i, precisament, més encara si no ho és), posa en relació i contacte directament i profundament el *jo* autorial i el *jo* narrador. En obres que es troben en una línia de contacte, en alguns casos molt clars i explícits, entre l'entitat real i la textual, aquesta relació em sembla imprescindible: la llengua pròpia és un vehicle de versemblança, aprofundiment i interpel·lació personal bàsic en l'acte d'escriptura, com en qualsevol acte lingüístic. El *jo* és més íntim i més autèntic si es desenvolupa en la llengua materna.

Per altra banda, l'escriptura en català situa els autors dins una tradició i marc cultural concret, el català; així, aquest pot ser no només interpel·lat directament, sinó que, des de dins, es pot reprendre, continuar i reformular. I a més, es fa amb una temàtica, la del paisatge, especialment simbòlica en la cultura del país. En la Renaixença, la represa

---

<sup>125</sup> Això sí, es tracta de textos de caràcter teòric o acadèmic, com ara l'assaig titulat *Thinking Barcelona: ideologies of a Global City* (Liverpool University Press, 2013).

de la llengua catalana es troba molt imbricada a la representació del paisatge, i concretament a la del paisatge natural i rural; *La pàtria* (1833) i *Canigó* (1885) en són mostres ben conegudes. Des de llavors, i tal com s'ha vist en la síntesi literària feta en els capítols inicials d'aquesta recerca, llengua i paisatge rural s'han unit en grans obres de la nostra tradició: per exemple *Marines i boscatges* (1903), *Solitud* (1905) o tants títols de Josep Pla, des de *El carrer estret* (1951) a *El quadern gris* (1982). És sovint recollida la frase en què Pla escrivia, precisament: «El paisatge us fa comprendre la literatura, perquè la literatura és la memòria del paisatge en el temps» (Pla, 2010a: 86). La literatura, feta de paraules, atresora i explica el paisatge. I, de molts anys abans encara, és remarcable l'«Elogi de la Paraula» de Joan Maragall, el discurs inaugural que el poeta pronuncia davant dels seus col·legues de l'Ateneu Barcelonès el 1903 en el qual la paraula viva<sup>126</sup> s'associa al silenci, la immensitat i la bellesa dels cels i dels canvis de color del mar, al so del vent i les onades, a la flaire d'herba i de sal, i s'exemplifica, per tant, en personatges lligats a la natura i a la seva puresa, com ara pastors, pescador o nenes de muntanya (Maragall, 1988: 234). «Apreneu dels pastors i dels mariners» (234), diu Maragall, de les seves paraules plenes i abismals de llum i de sentit –i no pas de la paraula excessiva, apressada i buida que ho satura tot. Aneu al Pirineu, diu encara, i meravelleu-vos de les paraules que broten dels llavis dels seus habitants: «“Aquella canal”... “Lis esteles”... “Mira”... Paraules que duen un cant a les entranyes, perquè neixen de la palpitació rítmica de l'Univers» (235).

Almenys des de la represa cultural de la Renaixença, llengua i terra, o paraula i natura, han anat de costat, en la nostra tradició.<sup>127</sup> A la terra hi ha la paraula genuïna, forta, plena i veritable. Què passa, ara, quan els narradors del corpus tornen a aquests paisatges d'entre? La possibilitat d'empara o d'acollida de la llengua i la seva qualitat o essència mateixa són elements de reflexió en les representacions del paisatge actual i, al corpus, aquesta reflexió es planteja tant des d'un punt de vista social com íntim –i és clar, tots dos àmbits es complementen i estirar un fil porta, tant als llibres com en aquesta anàlisi, a fer seguir també l'altre.

---

<sup>126</sup> En aquest discurs, Maragall escriu «paraules vives» (234), i és a partir d'aquesta expressió i de la construcció que se'n fa en aquest text i arreu de l'obra maragalliana que s'ha parlat de la poètica de la paraula viva.

<sup>127</sup> A l'entrevista dels annexos, Toni Sala reflexiona molt i molt encertadament sobre aquest aspecte: «em sembla que amb Verdaguier, quan es reflota la literatura catalana, es pot permetre –bé, és un defecte i una virtut– de ser molt física, la llengua. I això està molt lligat amb el paisatge» (XXXV). Més endavant reprendré aquestes paraules.

El narrador de *Ball de bastons*, per exemple, hi pensa en un dels seus intensos fragments en cursiva; ho fa des de l'experiència pròpia de l'escriptura però abraçant decididament el relleu social i polític del fet d'escriure en català. En Patrick, a qui la mare garrotxina amb prou feines li havia parlat català quan era petit i viva als Estats Units, escriu, ara que recupera la llengua i uns orígens que se li fonen:

*No puc escriure en català sense que allò que escric esdevingui automàticament al·legoria nacional. La problemàtica del país ho envaeix tot. Les decisions diàries determinen el futur de la tribu. Si dic 'bon dia' o buenos días [...]*

*La llengua castellana avança imparabile. Transforma els paisatges, esborra la història, destrueix els lligams. S'insereix irremissible dins el català per substituir els mots, canviar els sentits, cruspír-se la sintaxi, matar els pronoms febles i les esses sonores. Un sol verb, agobiar, ha escabetxat angoixar, aclaparar, afeixugar, amoïnar, atabalar i atribolar. Però si no hagués estat el castellà, hagués estat el mateix català que s'hagués autodestruït. Tot es desfà, tot s'ensorra. L'enemic provoca la mort però també fa possible l'heroisme i les grans gestes tràgiques. Ara cada paraula escrita en català és un acte de resistència, una declaració de guerra. Cada traça en català fa llum i resplendeix i la llengua manté viva la consciència de la mort. Cada mot esdevé una afirmació de la vida –d'una vida precària però valenta–. La guerra és l'única cosa que dona sentit a la vida. (Illas, 2014: 111-112)*

En la consciència d'en Patrick la llengua catalana es defineix com un tret identitari i, així, utilitzar-la és una gest d'afirmació tant de la comunitat com de l'individu. Un gest que és de fet un acte de compromís, de resistència i fins i tot, diu en Patrick, de guerra. Una guerra que defensa la possibilitat d'afirmar-se i d'explicar-se d'una comunitat determinada, el reconeixement de la seva diversitat i especificitat, el respecte per la concreció i la minoria enfront de la tendència a la llei del més fort i la dilució homogeneïtzadora de la globalització cultural. Les paraules del narrador s'emmarquen en una situació que es pot entendre com una tensió i xoc entre mons culturals diversos, el català i el castellà, dins un estat centralitzador i autoritari, i, encara més al fons, com una lluita per la pervivència d'una realitat específica, diversa i minoritària en un món globalitzador, mòbil i pragmàtic. Parlar i escriure en català és un gest del ser i una forma de resistència. Aquesta consciència és present en tots els textos, igual com també és present o amenaçadorament latent la consciència del desgast i l'esquinçament dels lligams lingüístics del català i de la llengua del lloc. Per això en Patrick ha pogut parlar de «guerra» i de «mort». A això, hi arribaré més avall.

També a *Escafarlata* es mostra la consciència de la identitat lingüística. Al text hi apareixen nombrosos apunts sobre la capacitat de les formes lingüístiques per crear

identitat, col·lectiu i lligam en un lloc determinat. Així, entre molts exemples, trobem un capítol titulat «Collonar el proïsme», en el qual s'estableix aquest gir de la parla, el *collonar*, com a factor de delimitació d'una comunitat i també del seu territori o paisatge. Segons el narrador, només s'acollona<sup>128</sup> a l'Empordà, i estar iniciat en aquesta pràctica significa formar part d'aquest paisatge i de la seva tribu:

A mi em fa l'efecte que el «collonar», bàsic i primordial, és una proposta d'humor autòcton, embolicat de traduir, i per tant difícil de ser ensenyat. [...] És com si el «collonar» mantingués unides les famílies, les societats i els clubs, àdhuc les parelles, siguin del color que sigui. (Pujol, 165-166)

Així, aquesta manera de parlar, de la qual el capítol també aporta un exemple d'autoritat, el del «Gran Collonador» (168) Josep Pla, defineix «la condició humana en versió empordanesa» (169). En un altre punt, la llengua es torna a ressaltar com a element identitari i integrador a través del seu vocabulari local. És el capítol titulat «El pastanaga», on es llegeixen les confessions d'un empordanès de segona residència:

Modifico l'accent per no semblar un desarrelat, vaig puntualment descamisat, i simulo conèixer tot el peix del mercat. Dic «garoina», i no «garota», i molt menys «eriçó de mar». Vaig en doina, amb la meua carota, d'apoderat d'espavilat. I només em falta dur la boina, amb la vènia dir «carrota», i fer un incendiat excurs al restaurant. (Pujol, 2011: 65)

La llengua marca un lloc, el defineix i estableix la possibilitat del *jo* d'habitar-lo. Com si *jo* i lloc es trobessin no només per la mirada, el temps i la pell sinó també, i molt, per la llengua i els seus girs concrets.

A la novel·la de Vicenç Pagès el lloc també queda lingüísticament establert i identificat a un to determinat to lingüístic. Passa per exemple al capítol titulat precisament «Tampis»:

L'idioma francès té una expressió difícil de traduir, *tant pis*, que a l'Empordà ha adoptat la forma *tampis*, pronunciada amb l'accent a la primera síl·laba. S'utilitza per comunicar un punt de resignació davant de l'inevitable. A mig camí entre el budisme zen i la ironia local,

---

<sup>128</sup> La paraula *collonar* no apareix als diccionaris normatius, i *acollonar* tampoc. Aquest darrer verb, *acollonar*, sí que es troba al Diccionari Català-Valencià-Balear com a sinònim de burlar-se o fer mofa d'algú. Adrià Pujol utilitza la variant estrictament begurenca del mot i en fa, tant aquí com sobretot a *La carpeta és blava* (2017) definicions ben concretes. Aquest assaig en forma de peripècia nocturna i autoficcional estudia precisament el collonar com a element etnogràfic propi i definidor de l'Empordà, els empordanesos i l'empordanitat. En la mateixa línia, un altre autor del corpus, Edgar Illas ha publicat darrerament un recull de contes, *Treure's la feina de sobre* (2018b), on la ironia, els automatismes i els girs lingüístics marquen i enclaustran caràcters i disseccionen mons en ruïnes, finament, brutalment. Tant una obra com altra, diverses, continuen pensant i explorant la llengua com a element identitari i de formació de comunitat i lloc.

podem interpretar el *tampis* com una indiferència festiva, un semenfotisme que pot semblar arrogant però que funciona com una forma civilitzada de conformitat. (Pagès, 2014: 189-190)

Aquí, una manera de parlar també es presenta com a element revelador d'una determinada filosofia de vida i d'un determinat caràcter del ser, el lloc i els paisatges. Les paraules dibuixen els paisatges i lliguen els *jo* amb el lloc. Per això, en el gest de la tornada al lloc i a la casa, també es torna a la llengua. Quan s'hi arriba, i en principi, la llengua acull l'estrany; a *Primavera* hi ha una escena memorable –l'escena de les creuetes– d'un humor lingüístic fi, que ho representa així:

L'activitat ha atret les dones, que a amfiteatre al voltant de l'escena, carregades de draps, galletes, raspalls i pulveritzadors. Xiqueta, aviat no et coneixerem! Ara em toca somriure i sotmetre'm servilment a la conferència de premsa, mentre apunto una creueta més a la pissarra mental: Aviat no et coneixerem: creueta; Ara feie dies: creueta. No baixes gàrie, no: una altra creueta, doble. A veure quantes en portaré, el vespre. [...] Bueno, m'hai alegrat molt de veure't, xiqueta, no siguis tan cara de veure. No siguis tan cara de veure: creueta. Ja no em molesta que m'ho diguin, per això. El que més em molesta, ara, és que sigui veritat. (Rojals, 2011: 10-11)

Que la llengua tingui aquest relleu identitari i aquesta capacitat d'acollida i creació de comunitat o casa, i que la literatura ho treballi conscientment, no és res nou. Tampoc ho és gens, tal com he començat dient, que a aquest lligam entre la identitat i la llengua s'hi afegeixi el paisatge natural i rural. Paisatge, llengua i identitat, pel *jo* i per la comunitat, han anat sempre junts, en la nostra tradició. Així, en aquesta flexió del ser, en aquesta forma de l'anomenar-se, en el dir-se, s'hi troba una afirmació cultural, humana i col·lectiva. La llengua pròpia, la materna, és un element cultural que defineix el ser individual i comú i li dóna, al llarg de la tradició, formes d'expressió, identitat i presència. La llengua és casa i pell. Cal precisar bé aquest caràcter de pell i, doncs, profundament humà i gairebé biològic, que atribueixo a la llengua materna.

La llengua és una construcció cultural, fins i tot la materna. No naixem catalanoparlants, sinó que ens hi fem i ens construïm en aquest àmbit concret del llenguatge. Ara bé, és cert que, en la llengua materna, la vessant cultural i constructiva està estretament lligada a una interpretació biològica, natural o inherent, perquè ens construïm en la llengua materna des d'abans de recordar, de parlar i fins i tot, en certa mesura, des d'abans del ser i de la consciència mateixa. Per això dic que la llengua, materna, és una qüestió de pell. Hannah Arendt, de qui recolliré diverses reflexions en

aquest capítol, com a veu paradigmàtica i extrema de l'exili, considerava la llengua materna com un factor cultural que calia dissociar del poble i de tota concepció essencialista. En l'assaig de Barbara Cassin *La nosatlagie. Quand donc est-on chez soi?* del qual extrec les reflexions d'Arendt, l'autora conclou que, després d'Auschwitz, aquesta desnaturalització de la llengua materna és precisament el que la salva (Cassin: 2013: 115). Així, doncs, tot i que Arendt entenia la llengua materna clarament com una qüestió de cultura, també reconeixia i subratllava el caràcter únic de la llengua materna:

Il y a une différence incroyable entre la langue maternelle et toute autre langue. Pour moi, cet écart se résume de façon très simple : je connais par cœur en allemand un bon nombre de poèmes allemands ; ils sont présents d'une certaine manière au plus fond de ma mémoire, derrière ma tête, *in the back of my mind*, et il est bien impossible de pouvoir reproduire cela. (Cassin, 2013 : 93)

La llengua materna és l'única que es replega darrere cada una de les nostres memòries, ens forma des del moment previ a tot. Aquesta és la gran diferència entre qualsevol llengua materna i una altra llengua. Que és pell, casa, úter. La identitat íntima de la llengua materna i del lloc rural ara no-urbà, així com la voluntat i necessitat d'afirmar-s'hi i de fer-hi vida i resistència, doncs, és present en les representacions del paisatge actual. Tornar a mirar el paisatge és tornar a tocar, també, la llengua.

## 10.2. LA TREMOLOR

Ara bé: ara la tornada és a un entre. Els narradors del segle XXI que miren el paisatge no-urbà actual no troben, en el seu retorn, un lloc lingüístic pur, genuí, únic, estable, definidor i cert com el que s'associava a la ruralitat tradicional, sinó que han d'expressar, amb el lloc desfet i inquiet, una llengua igualment deformada i tallada, disgregada, que difícilment abraça o afirma. Si fa més de cent anys Maragall associava als paisatges naturals i immensos del Pirineu la paraula viva, ara, en el no-urbà contemporani, la paraula ha transmutat i hi a cops brillant a cops en plural i en desfeta. Vacil·la. Al corpus, la llengua té llum, riquesa i molta força poètica i discursiva, però també es desdiu i es desfà en la consciència d'un canvi lingüístic, cultural i humà.

La representació i ús de la llengua catalana dels paisatges no-urbans contemporanis queda sacsejada per la desidealització del lloc i per la consciència d'una angoixa o pèrdua lingüística. Tal com es veu al corpus, i pel cas del català, aquestes dues formes de canvi lingüístic estan condicionades per la mobilitat de les societats actuals, que planteja també

una obertura i escampament de les seves llengües; per la pressió i filtració de llengües dominants i dels seus patrons lingüístics en la mentalitat i l'ús dels catalanoparlants; i per l'homogeneïtzació lingüística interna a la pròpia llengua, és a dir, pel poder de l'estandardització com a única referència o certesa. En una literatura compromesa, sensible i conscient com la que s'està analitzant, i al costat de la necessitat de llengua que s'acaba d'exposar, les veus narratives han de pensar i mostrar aquestes formes de la disgregació lingüística. Escriuen una llengua del lloc que no és lloc.

### 10.2.1. En plural

Després d'una lectura conjunta del corpus, es percep de seguida que en la majoria d'obres s'hi inclouen referències i mostres d'altres llengües a part del català. Seguint el realisme que marca aquestes propostes literàries, tornar al lloc que és casa significa en aquests relats trobar-hi també altres llengües, altres veus i mons i, a més, significa sobreposar a la imatge de la puresa lingüística de la ruralitat tradicional una altra imatge, de diversitat, mobilitat, mescla i fins i tot esberlament lingüístic.

A *La pell de la frontera*, per exemple, hi flota l'evidència de nombrosíssimes llengües, totes les que parlen els homes i les famílies que han arribat als pobles de Lleida en els darrers anys des del Marroc, Gàmbia, Mali, Senegal o Ucraïna, entre altres. Tot i que hi són implícitament –és a dir, no s'hi escriuen directament– l'existència de l'ucraïnès, el wòlof o el marroquí es fa palesa en la no urbanitat catalana del segle XXI. Igualment, també queda sobreentès, de fons, el so del francès que fa de contacte entre molts d'ells, o entre ells i el narrador, tal com es diu en passatges com aquest: «A la barra, un dels grups ha començat una discussió amb un altre. Parlen els uns de Guinea i els altres de Senegal. El francès és clar, timbrat i greu» (Serés, 2014: 104). Però, si aquestes llengües només les podem suposar –ressonen a les cases dels pobles de Lleida, als camps de fruiters i en el temps de la frontera catalanoaragonesa, segur–, n'hi ha d'altres que sí que es veuen i es llegeixen, incrustades, en el text i el paisatge: el castellà es transcriu al llibre cada cop que la situació o el personatge ho demana, per versemblança.

–A tu t'esperava. ¿No deus pas voler un corder?

–¿Un cordero? ¿Yo? ¿Qué voy a hacer?

–Perquè et faci companyia, el treus a passejar...

–¿Qué?

–Perquè te'l menges, collons. (Serés, 2014: 104)

Més endavant, aquesta conversa entre l'home que regala els xais que no pot tenir més a casa i en Mbaie continua. Ara, a la veu de l'home senegalès s'hi barreja l'oralitat i alguna traça dialectal, mínima, d'un català també mínim, i el castellà:

–Quan us tingui ensenyats haureu de marxar a la mili. Un per a tu i un per a d'altres, que també en volen. Veniu demà i us els emporteu.

–Demà... *¿Y no podría esperar el día 10? El día 10 es el día del Sacrifici* i no puc tenir el corder cinc dies a casa, casa meva està massa plena –comença a barrejar el castellà i el català. (Serés, 2014: 105)

En molts punts de *La pell* apareixen altres diàlegs i veus en castellà, o veus que barregen castellà i català. Tots els homes que busquen vida i feina aprenen a dir «trabajo». Al mig dels camps de Lleida, uns nois de Sierra Leone parlen amb el narrador:

–*¿Tu trabajo?*

–*No, no tengo trabajo.*

–*¿Tú sabes?*

–*No, no sé.* (Serés, 2014: 62)

En molts llocs dels altres llibres la llengua castellana també apareix escrita, combinada o no, marcada amb cursiva o sense.<sup>129</sup> A *Marina*, per exemple, passa en les converses del narrador amb el mosso de l'hípica:

El mosso era a l'oficina. Seia a l'ordinador i xatejava amb una dona.

–*¿Y tú no celebras?*

–*Alguien debe cuidar de los animalitos esta noche, señor.* (Sala, 2010: 141)

A *Primavera* el castellà simula el so dels mitjans de comunicació –«*Infomóvil, entérate de cómo conseguir saldo gratis llamando al... Tu Tarot: Videncia y Tarot, el futuro está en tus manos, llama al... Sí, sí, aclar: el futuro està en mis manos*» (48)– o les veus de paletes i manobres, que s'imiten a la taula d'un dinar familiar a cal Pedró. L'Èlia i el seu oncle s'embalen:

Aquests nanos amb prou feines si saben fer una cosa –perquè són *ep·pecialistas*– i, al damunt, quan la fan malament, només saben que culpar-se els uns als altres: *Esto es el enyesador, coño, que m'ha tapao las cajas de empalmes, o Esto es el de las racholas, que hasta que no termine no puedo ponerme con el pladur.* I espera, que a les visites d'obres tu arribaves amb el teu cotxet i amb prou feines trobaves un racó entre els Bemevés i els Audis dels oficials de

---

<sup>129</sup> En un estudi més concret, es podria observar com, en alguns casos, el castellà s'introdueix al text en cursiva (tal com s'ha vist a l'exemple de *La pell*) i, en d'altres, s'escriu en rodona, mesclant més les dues llengües (tal com passa en l'exemple que segueix, de *Marina*).



primera. Perquè aquests *ep·pecialistas* s'han cregut que guanyarien tres mil euros al mes tota la vida. (Rojals, 2011: 174)

A *Escafarlata* el narrador es desespera en castellà davant «del psicòleg castellà»: «Es que quiero volver al Ampurdán» (Pujol, 2011: 45), li plora. A *Dies de frontera* en Cosme parla en castellà, en colombià, de fet. Així, la seva llengua el caracteritza i el fa versemblant, com a personatge o com a individu: «La paraula preferida d'en Cosme és l'adjectiu elogiós *chévere*. El xurrasco és *chévere*. El vi negre és *chévere*. Ella és *chévere*» (130), i quan la dona li explica que les estàtues de l'església de Portbou devien ser decapitades durant la guerra, ell contesta «Nojoda, ¡qué manes tan Barros!» (116), és clar. El colombià d'en Cosme també espolsa a les pàgines de la novel·la paraules que busquen fer present l'exotisme i la sensualitat d'una aventura que encanta la Teresa:

El que més li agrada són les paraules incomprensibles que ell li xiuxieuja.

–Hueles a guanábana.

I després:

–Sabes a zapote, a mango, a tamarindo. (Pagès, 2014: 133)

Arreu d'aquesta frontera la llunyania o l'exotisme i la proximitat s'han barrejat, doncs en les llengües també. A més de la llengua d'en Cosme, hi ha capítols encapçalats per expressions en altres llengües o de títol multilingüe –com «Adiós Auf Wiedersehen Arrivederci» (257), que assenyala el monument de comiat aixecat pel règim franquista que encara hi ha a la frontera o «Mangez à volonté» (269), que descriu l'ambient d'un bufet lliure. També a *Ball de bastons*, encara, hi apareixen algunes frases en anglès, en els poemes de les classes, en els e-mails o en algun diàleg entre mestre i alumna (Illas, 2014: 70). Cada un dels textos insereix aquestes llengües altres en el paisatge de la ruralitat, lloc de llengües.

Totes aquestes notes lingüístiques persegueixen, en primera instància, la versemblança narrativa. A través dels usos lingüístics es busca crear un efecte de naturalitat i de credibilitat en les situacions i personatges. La llengua es tracta, evidentment, com a matèria primera en la construcció dels caràcters i dels llocs literaris i la voluntat de realisme fa escriure també un lloc amb diversos nivells de diversitat lingüística.

A més, tal com he anat dient, en aquesta aposta retrat versemblant de les llengües del lloc també s'hi pot llegir una conseqüent desidealització o actualització del purisme i la genuïtat lingüística que, durant els segles XIX i XX, s'havia associat a la representació

del paisatge rural català. Ara, mirar de nou la ruralitat significa sentir-hi també altres veus i tornar és trobar-se en uns llocs que recullen diversitat de llengües: no són pas llocs definits i definint una llengua i la seva comunitat, sinó paisatge entre llengües.

Veient aquests altres llenguatges en el paisatge, el nou lloc rural pot ser llegit també com un lloc tant de la fragmentació com de la pluralitat. M'explico. Sobreposant-se a la idea tradicional de la ruralitat com a refugi de l'idioma i del geni de la llengua, i afegint-se a la recerca i necessitat de llengua pròpia i viva, apareix la forma d'un lloc on existeixen també altres llengües. Apareixen altres llengües al lloc primer de l'individu i al lloc primer de la llengua mateixa. Aquesta forma lingüística múltiple permet llegir, als llibres del corpus, una pèrdua d'espai lingüístic i, per tant, certa angoixa identitària i cultural. Minva el lloc on dir-se.

Així, el paisatge no-urbà contemporani queda marcat no pas per un essencialisme cultural i lingüístic únic i excloent, ni per cap tancament, sinó que aquesta mostra de la multiplicitat de les llengües és un dels factors que permeten llegir en la nova ruralitat catalana també la forma d'un lloc nou: obert, porós i radical. Em tornen a servir per precisar el que vull dir les reflexions de Hannah Arendt que, tot i la distància del context, és pertinent aquí com a figura i pensadora dels exilis. Arendt posseeix en la seva persona de filòsofa política i d'exiliada diverses llengües<sup>130</sup> i aquesta experiència de la pluralitat de les llengües li permet analitzar l'equivocitat i la pluralitat del món i de les coses com un fet, paradoxalment, essencial. En l'essència hi ha l'equívoc i la pluralitat, diu Arendt. Ho exposa, per exemple, en un article titulat «Pluralität der Sprachen» («Pluralitat de les llengües», diríem) que cito en traducció francesa: «s'il n'y avait qu'une seule langue, nous serions peut-être plus assurés de l'essence des choses» (Cassin, 2013 : 118), però no és així, hi ha moltes llengües, diverses, i hi ha també la possibilitat d'aprendre-les. Així, Arendt associa la reflexió i la vivència de la pluralitat de les llengües a la consciència d'una pluralitat que arriba a l'essència i arrel de totes les coses. Barbara Cassin comenta les conclusions d'Arendt –la remarca en cursiva és meva:

La pluralité des langues est un fait déterminant pour la constitution du monde parce que, loin d'exprimer autrement la même chose comme on la croit d'ordinaire, *la pluralité des langues loge la différence au cœur de l'essence des choses*. [...] Pour elle [Arendt], il s'agit de

---

<sup>130</sup> «Élisabeth Young-Bruehl parle des “langues originelles d’Arendt”, “celle de sa patrie philosophique et poétique, l’allemand, celle de son premier exil, le français, celle de sa seconde citoyenneté, l’anglais-avec-l’accent-allemand, celles de ses ancêtres politiques, le latin et le grec”» (Cassin, 2013: 115-116)

« l'équivocité chancelante du monde et de l'insécurité de l'homme qui l'habite » (Cassin, 2013 : 120-121)

Veure, i viure, la pluralitat de la llengua permet percebre el tremolor<sup>131</sup> com una condició essencial del món de l'home i l'existència (Cassin, 2013: 121). Així, en un territori que s'acaba de mostrar plural en les llengües que recull, cal reflexionar sobre la seva essència equívoca i plural. L'essència de la llengua, de la parla, no és la puresa, sinó la diversitat, el moviment, la vibració, el freq. Penso que llegir els nous llocs rurals del corpus pot fer-nos veure formes de paisatge que, lluny de la permanència i a banda de la genuïtat, la riquesa i la necessitat d'una llengua concreta –la catalana– també parlen de la inestabilitat i l'equivocitat com a essència de la paraula, de la cultura i dels homes. Unes característiques que, de fet, ressonen perfectament en la qualitat fragmentària i dual d'aquests paisatges i en la sensació d'entre i d'inquietud que va formant-se sobre totes aquestes pàgines.

Hi ha un passatge de *L'horitzó* que il·lustra força bé aquesta vacil·lació o tremolor en l'essència de la llengua i del lloc. A més, ho fa inserint-la en una llengua concreta –és a dir, en el català en si mateix, i no pas només en el contacte d'aquest amb altres llengües– i comparant aquestes superposicions i arrugues lingüístiques als plecs de la pell:

En aquest territori, de fet, fins i tot el llenguatge és inestable: fas una passa i ja has xafat una isoglossa. Hi ha mil pronúncies distintes per al subjuntiu, mil variants per anomenar l'auvergínia; hi ha fins i tot una paraula, «manjoia» (la mona de pasqua) que només es diu aquí. El llenguatge es replega com la pell al dedins d'un colze, cada cosa té dos o tres noms, cada paraula tres o quatre formes diverses. (Todó, 2013: 97-98)

### 10.2.2. Perdre el nom

Però aquesta imatge de la multiplicitat de llengües es concreta en el territori lingüístic del català i, doncs, d'una llengua minoritària i en retrocés.<sup>132</sup> Així, al corpus, el realisme i

---

<sup>131</sup> El mot *chancelante* que apareix al fragment de Cassin es pot traduir, precisament, per vacil·lar, trontollar o fins i tot per tartamudejar.

<sup>132</sup> Es pot consultar l'*Enquesta d'usos lingüístics de la població* (Idescat, 2019b), duta a terme per l'Institut d'Estadística de Catalunya (Idescat) i el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, per mitjà de la Direcció General de política lingüística. Se n'extreu que el català era, el 2013, la llengua inicial del 31% de la població, mentre que el castellà ho era del 55,1%. A més, el català era el 2013 la llengua habitual del 36,3% de la població, mentre que el castellà ho era del 50,7% i, encara, el català s'entenia com a llengua d'identificació pel 36,4% de la població, mentre que el castellà s'hi entenia en el 47,5%. Si es comparen aquestes dades amb les de la mateixa enquesta en l'edició del 2008, es troba un retrocés pel que fa al català com a llengua inicial, que el 2008 representava a un 31,6% de la població, i el castellà, en canvi, a un 55,1%. Totes les dades es poden consultar a <https://www.idescat.cat/pub/?id=eulp>.

pluralisme lingüístic al qual m'acabo de referir pren el to d'una inquietud; la tremolor fa perdre el lloc de creixement i desenvolupament natural de la llengua catalana. Junt amb l'evidència d'una multiplicitat lingüística i d'una vivesa de la llengua –que veurem– i tot i desencarcarar i desidealitzar els patrons lingüísticoculturals, al corpus també es percep, necessàriament, la consciència d'una angoixa per la pèrdua de llengua i veu pròpia. De fet, seguint les paraules d'Arendt analitzades per Cassin, ja era així també per a la filòsofa alemanya. Cassin compara aquesta consciència de la pluralitat de l'essència en el filòsof alemany i lingüista Wilhelm von Humboldt i en Arendt; mentre que per al primer aquesta té el to d'una «croissance [...] de la richesse du monde et de la diversité de ce que nous connaissons en lui» (Cassin, 2013: 120-121), per a Arendt es tracta més aviat, tal com s'ha vist, de descobrir una equivocitat que trontolla i oscil·la en el món, i la inseguretat de l'individu que l'habita (121). La presència i pressió d'una llengua dominant en el lloc textual i territorial d'una llengua minoritària, així com una realitat globalitzadora i homogeneïtzadora, mostra una degradació lingüística i, així, cultural, emocional i identitària pel *jo* i la comunitat.

En un dels molts diàlegs, frescos i desenfadats, de la novel·la de Rojals, l'Èlia parla a en Bernat de la seva vida a Barcelona i de les paraules, mínimes, que creua amb els veïns de la capital catalana:

una veïna nova, l'altre dia, també, és que...! Va i em diu Ay, *¿hablas catalán?, pero ¿tú eres de aquí?* T'ho pots creure, la tia?, d'on vol que sigui, de Singapur?

El Bernat branda el cap: Colonialistes. (Rojals, 2011: 113)

Tot i que, en aquesta situació, la narradora no ens situa en el paisatge de la ruralitat sinó en el més concretament urbà, l'anècdota que narra l'Èlia denota la raresa o l'exotisme d'una realitat lingüística que, de fet, és la natural del lloc. Qüestionant el territori lingüístic de l'estàndard català o la seva vivacitat queda qüestionada també la identitat de la comunitat i el món cultural que hi habita. Aquest mateix aspecte, que a *Primavera* es tracta amb ironia i amb notes d'humor fi, punxant, s'enfoca amb un to molt més seriós i profund, per radical, a *L'horitzó primer*. En aquest fragment, Escrivent i Protagonista, que van estudiar filologia catalana i han provat d'escriure alguns llibres, es diuen:

¿De què vols treballar? De tot, de no res. Per escriure no et paguen, perquè ja no hi ha ningú que pagui per llegir, esperant que obtindrà el mateix pel preu d'observar una pantalla; hom se sent més còmode buscant col·laboradors poc exigents, amateurs que malgirben alguna cosa que els sembli literària durant les hores lliures esgarrapades a la feina que els alimenta. Als lectors, si n'hi ha, sembla que no els importi. Però fa deu anys ja era així, cal admetre-

ho, l'agreuament és només un lliscament cap a la mediocritat, cap als textos plens de faltes per estalviar-se un corrector, cap a la inconsistència de tot plegat. Ja ningú no parla perquè l'escoltin, sinó tot just per existir; ni ningú escolta, limitant-se a esperar el moment que parli ell. Les paraules canvien de boca i ja no volen dir el mateix, marcint-se entre els llavis com bolets podrits; tot va perdent el seu nom, els reis són lladres i els rodamons assassins. (Todó, 2013: 180)

Si fa un moment, amb *Primavera*, s'ha mostrar el qüestionament del lloc propi d'una llengua, aquí s'hi insisteix i s'hi aprofundeix perquè s'enfoca també un marc més bàsic: el fet cultural de l'aprimament de la llengua i de la seva valoració. La pèrdua de paraula i de noms per dir-se, doncs, també fa referència a una situació radical de les societats actuals. Un cop més, segueixo l'assaig de Cassin, que segueix les tesis d'Arendt, i escriu:

On rejoint ici la problématique de la « crise de la culture ». Culture de masse, communication de masse : quand la langue en usage général n'est plus que du *globblish*, en l'occurrence du *global english*, et qu'il n'y a plus ni invention ni goût ni jugement, il n'y a tout simplement plus de langue. (Cassin, 2013 : 101)

Si la globalització implica la tendència a l'homogeneïtzació de les llengües en una de concreta i en una sola forma d'aquesta, estandarditzada i simplificada, llavors la globalització significa la mort de la llengua. Perquè la llengua, o és gust, judici, creació i vacil·lació i tremolor, o no és. I ara, tal com diu el darrer fragment de Todó, les paraules perden pes i importància, els sentits es fan servir com a comodí líquid i la realitat que assenyalen perd consistència, es marceix o es podreix.<sup>133</sup> Desapareix. Todó, amb un sentit per la llengua ple i fi, conscient de la rellevància que aquesta ha tingut en la formació de la identitat i la cultura catalana, reserva a aquest passatge on la llengua es podreix una posició molt rellevant: el llegim a les pàgines finals del llibre, i el ritme del text s'accelera i les repeticions s'encadenen per precipitar-nos al «Res», en sec.

Aprofito aquest moment per citar també un passatge de *Una llengua de plom* (Quaderns Crema, 2002), la tercera part de la trilogia de Francesc Serés, *De fems i de marbres* (Quaderns Crema, 2003). Al capítol X d'aquesta obra fosca i fonda, un gitano va al poble del narrador per comprar les pedres de les cases buides i mortes. Se les endú

---

<sup>133</sup> Recordo que en un punt anterior d'aquesta recerca (concretament, a l'apartat 9.1.1) ja s'ha parlat sobre una narració del podrit, paraula que torna a aparèixer, per la llengua, en aquest fragment de Todó: les paraules es marceixen entre els llavis com bolets podrits (180).

i les vendrà. El gitano parla al protagonista com de lluny, com si una veu i altra no es poguessin trobar i, un moment, s'hi dirigeix així:

—Que res no us queda, paio, que us heu venut fins i tot les pedres de les arcades i de les llandes on hi ha posat els noms de les vostres famílies, us heu venut el nom, paio, l'única cosa que us quedava, i mira com desballesteu els pilars i les cantonades mestres de les cases i dels pallers, us vendríeu les jàsseres, balafiadors. Us venen les teules velles, les teules fetes a mà que els paletes posen als xalets nous per fer-los més rústecs. Només us cria la mostela i la rata, paio. Ni nom ni paraula, paio, ni nom ni paraula! (Serés, 2003: 371)

El que el gitano, figura clara del nomadisme, diu al narrador encaixa perfectament amb el relat de les obres del corpus, que també saben que perden la paraula i el nom i, així, la casa i la veu. Així, la degradació de la llengua, tant si es pensa d'una manera concreta per la llengua catalana com si es pren d'una manera més bàsica i radical en la capacitat humana i cultural d'expressar un món propi, implica una pèrdua de territori, de lloc. No poder dir el lloc amb les paraules pròpies, que les paraules es podreixin o es venguin, que quedin reduïdes a exotismes, excepcions o desaparicions, tot això erosiona el lloc en si mateix i el lligam de qui hi habita, que ja no el pot ni anomenar ni explicar.

### 10.2.3. La veu del lloc

La degradació de la llengua té diverses dimensions. Si a *L'horitzó* i a *Una llengua de plom* Todó i Serés la narren en un grau zero, en la pèrdua de consistència dels textos, de la llengua i de la comunicació veritable, o en la pèrdua de nom propi i, per tant, de família, memòria, casa i fins i tot pàtria; si a *Primavera* la conversa dels personatges de Rojals enfoca la reducció de l'espai del català com a estàndard natural i d'ús públic; en altres punts del corpus es focalitza aquesta mateixa pèrdua de paraula des de la dimensió del lloc, és a dir, en la devaluació i l'aprimament del dialecte. D'alguna manera, penso, cada una d'aquestes tres dimensions es relaciona paral·lelament amb dimensions humanes i socials diverses que, a més, s'interrelacionen: la degradació de la llengua en el seu grau zero té a veure amb les característiques de comunicació i expressió verbal de l'ésser humà en tant que humà; la degradació de la llengua estàndard fa referència a una crisi de la identitat i la comunitat política i cultural catalana; i finalment, penso que, tal com mostren els textos, la devaluació i aprimament del dialecte toca de ple l'àmbit més íntim, l'àmbit de la proximitat, la quotidianitat, el lloc del *jo* fet de pell on fa estona que ens movem.

En la conversa de l'Èlia i en Bernat al Casino, un diàleg nuclear a *Primavera* del qual ja n'he transcrit diversos fragments, la protagonista descobreix i explica que, de fet, potser és al poble perquè busca alguna cosa, i alguna cosa, diu, que no s'assembla pas a cap quadre dels pastorets ni a un espai per descansar la vista al verd (Rojals, 2011: 111), sinó que és

una cosa que ja hai tingut a les mans, i que en un moment donat la vai deixar escapar. Una cosa que tenia quan vivia aquí i anàvem amunt i avall, déu, déu, i et senties que pertanyies a un lloc. Tenies un sentiment de *pertinença*, saps? Encara que només sigui per la manera de parlar, perquè el parlar també és una manera de veure el món, diuen, no? (Rojals, 2011: 111)<sup>134</sup>

Amb aquestes paraules, l'Èlia associa al seu lloc primer una manera de parlar concreta i, a aquesta, una manera també particular de veure el món. La llengua més concreta del lloc, doncs, crea una identitat i crea un món. Pertànyer al lloc implica pertànyer a aquesta manera de parlar, i el desarrelament i el distanciament del lloc van lligats a una deformació o pèrdua d'aquesta parla. De fet, el capítol comença d'aquesta manera, explicant la dissolució lingüística que percep l'Èlia en ella mateixa i en en Bernat:

Mentre ens fem un resum sincopat dels últims anys, em fa gràcia que el seu accent i el meu *semblin tan semblants*. Em fixo que fa la majoria de neutres, i que jo me les trobo també redolant per la boca, sense que mai n'hagi pres consciència plena fins avui. Els nostres parlars convergeixen en un punt, el seu ve des de l'oriental a l'occidental, i el meu tot just ha fet el camí invers. Ha dit jaios i Pedrona amb el català d'aquí, i en canvi ha pronunciat *dòminu* i *cullons*, així que no puc evitar de fer-li el comentari.

–Suposo que dec parlar un híbrid entre el que havia après abans i després de venir el poble, encara que aquí, fet i fet, només hi vaig viure quatre anys. I des que sóc a Tarragona això és un aiguabarreig que ja hi voldria veure arromangat l'Institut d'Estudis Catalans.

–Ui, doncs jo, ara que m'hi fixo, ja no sé qué dic ni com ho dic. Quan arribo al poble sí que torno a enganxar l'accent, però necessito uns dies d'immersió completa, i quan estic a punt de recuperar-me del tot ja hai de tornar. A Barcelona hai perdut molt... Quan vai arribar, la meitat de les coses les havia de traduir, que si panís, que si moixó... i ara ja no em surten per falta de pràctica. I el «lo»... (i em sap molt de greu, eh?), pero per avorriment que se me'n fotin, a Barcelona, ja el tinc desterrat.

El Bernat esbatana els ulls a un espant fictici: És que Barcelona és un monstre, Pedrona: un monstre devorador de patrimonis lingüístics.

No cal que ho juris, dic jo, perdent aire. Què hi farem, sospira ell.

---

<sup>134</sup> Les cursives són del text original. A la següent citació, també.

En sec, el sospirador es reincorpora d'un bot a la cadira: Vinga va, amunt els cors!, i m'acosta el got per brindar. Va, pel Pompeu Fabra, ric jo. Per l'Alcover-Moll!, fa ell. (Rojals, 2011: 103)

Així, si de petits, quan en Bernat va arribar al poble, la distinció era clara,

–Bon dia

La veu era desconeguda i fresca. Bon dia, bon dia, li vam respondre tots. Havia dit Bon dia amb la «a», com a TV3, com els forasters de Barcelona, i nosaltres dèiem Bon dia amb la «e», com nosaltres mateixos (Rojals, 2011: 35)

ara el sentiment de la narradora és el de trobar-se en un punt entremig de dues realitats lingüístiques, amb el dialecte o la llengua materna a un costat i la llengua estandarditzada a l'altre. Es troba, doncs, en el que es podria definir com un entre lingüístic –ni en l'àmbit de la llengua del lloc, la de l'origen, ni en el de la llengua del centre lingüístic o estàndard. Si perdre una llengua és perdre una manera de veure el món, és a dir, una manera de relacionar-s'hi, d'enfocar-s'hi, de transitar-lo i pensar-lo, també ho és a aquesta petita escala: l'Èlia ha perdut, enmig del moviment i un ús jeràrquic, insensible i homogeneïtzant de l'estàndard, els sons i les vibracions més íntimes de la seva manera de veure el món. Tornar al poble és veure un món lingüísticament perdut, tremolós i entretallat. Ara, el parlar de l'Èlia s'ha desfet, inquiet, mòbil, fragmentat i la llengua ja no la connecta amb el seu lloc. La manera de parlar, ara, redibuixen a l'Èlia complexa, múltiple o emigrant eterna d'una casa distorsionada. Tal com explica l'autora a l'entrevista que vaig poder fer-li, «el fet que la llengua d'origen se't dilueixi amb la de destí il·lustra de manera fonètica aquest desarrelament» (XXIX) del qual parla *Primavera* i tot el corpus.

Així, en el moviment de tornada, la paraula vacil·la i trontolla fins a dins de casa i fins a dins de cada boca. La pèrdua de la llengua de la intimitat i del primer lloc implica un empobriment del món dicible, de tots els seus matisos i de tots els seus caràcters o formes pròpies, a més d'un distanciament entre el *jo* i el lloc. La degradació del dialecte fa que el sons i les vibracions de sentit de les primeres paraules, les formes de la concreció, la proximitat i l'emoció primera, s'enfonsin i s'engrunin. Cauen les possibilitats expressives i identitàries dels individus i la seva comunitat. Si es perd el dialecte, la forma d'expressió lingüística concreta, el *jo* inicial no pot dir-se íntimament ni expressar-se ni la pell ni la casa. El primer món i algun horitzó es trenquen. La qualitat del nostre ésser i la nostra capacitat d'habitar es deformen, sense la llengua del lloc. I és més, des de la seva dimensió bàsica i porosa, aquest primer lloc de llengua pot fer remoure totes les altres



dimensions lingüísticohumanes. Si el dialecte es posa en entredit, l'estàndard troba malmesa la seva matèria primera i, igualment, les capacitats expressives dels individus i les societats humanes perden concreció i forma. Així, tornar al paisatge propi també significa, des d'ara, trobar-se la llengua relligada i tremolosa a la gola d'un mateix, una paraula canviada dins la boca, tallada i seca dins les orelles i dins el cor.

A *Ball de bastons* en Patrick pot reflexionar sobre aquesta dimensió de la pèrdua lingüística des d'una certa distància, ja que, recordem-ho, el català ha estat per ell la llengua que rarament li parlava la mare, a Estats Units. Així, la veu en cursiva reflexiona sobre l'ús literari i el desenvolupament històric de la llengua catalana, remarcant-ne condicionants i efectes socials. I parla de la llengua del lloc, del lloc rural, en un passatge imperdible –que no transcriuré sencer:

*El català rural cada vegada costa més d'escriure. Potser ja no es pot escriure. Els mots inhabituals són inviablès. El primer pas va consistir a classificar conjunts de dialectalismes i determinar quines paraules eren ruralismes. El temps de la modernitat es va inserir en la llengua i els mots es van dividir en dos: els mots del passat i els mots amb futur. Els mots van començar a competir entre ells i els dialectalismes i els ruralismes van perdre una guerra que ja havien perdut des del començament. L'armament que es va fer servir era la funció comunicativa del llenguatge. (Illas, 2011: 51-52)*

Em sembla que en aquesta funció comunicativa i, per tant, en la jerarquia de sentits que es plantegen dins el fet lingüístic s'hi troba un punt central per a la reflexió al voltant del dialecte. La «guerra» de la qual parla Illas és el procés d'estandardització i de normalització lingüística de la llengua catalana. La guerra perduda dels mots locals, rurals, dialectals i inhabituals és, primer, el procés pel qual s'han escollit les variants lingüístiques que podien trobar més confluència i s'ha plantejat l'opció resultant com a comuna i correcta. També com aquella més acceptada, perquè la conformació d'un estàndard lingüístic s'ha relacionat arreu amb una modernització social segons la qual algunes paraules i alguns accents quedaven marcats i associats a l'antigor, el provincianisme i a la ignorància o incultura. En el cas del català, encara cal tenir en compte que la tria d'un estàndard va trobar-se posteriorment amb el procés de normalització, una guerra en la qual calia assegurar posicions enfront d'una pressió lingüística més forta. Sense posar en dubte els objectius i els encerts d'aquestes dues operacions sociolingüístiques, i sense menysprear el paper de la llengua estàndard en la creació de les comunitats modernes, cal veure també que aquests processos han implicat i impliquen una devaluació de les llengües del lloc, dels dialectes i especificitats de cada

català i, igualment, part de la seva homogeneïtzació. En aquesta «guerra», doncs, ha guanyat una llengua catalana, una de simplificada, una de funcional i una d'entre altres. Qualsevol estandardització lingüística és també una devaluació i homogeneïtzació de les maneres de dir-se i de mirar el món dins de casa mateix. La llengua estàndard implica també una homogeneïtzació i un empobriment lingüístic que, en pro d'una entitat politicoadministrativa i d'una modernització que, a més, ara podem entendre com a superficial, finita, parcial o almenys en crisi, arracona les concrecions i diversitats dialectals i així, el gruix humà, el pòsit cultural i la forma local de la llengua.

El discurs sobre el dialecte –ha de quedar clar– no es recolza, a les obres de corpus, en visions del món retrògrades i tancades. De fet, al llarg de la història i de les cultures s'ha trobat i explicat el valor humà i universal, radical i obert, de la concreció. Per al cas que ens ocupa, les paraules de Joan Maragall al mateix «Elogi de la Paraula» que s'ha citat més amunt en poden ser mostra. El poeta acaba el seu discurs així, evocant una possible edat d'or de la Paraula:

Tots parlarem mig cantant amb veu sortida de la terra de cadascú, menyspreuant l'artifici de les llengües convencionals [...] Perquè, ¿què vol dir llenguatge universal sinó expressió i comunicació de l'ànima universal? I si l'ànima universal és la bellesa amorosa que traspua per tota la creació i en cada terra parla per boca dels homes que la terra mateixa s'ha fet en el seu amorós esforç, l'única expressió universal serà, doncs, aquella tan variada com la veritat mateixa de les terres i llurs gents. (Maragall, 1988: 236)

Maragall troba en la localitat l'expressió més veritable i plena d'allò universal.<sup>135</sup> Però penso que la localitat lingüística –com la localitat en si– no és valuosa només per aquesta capacitat de condensar o traspuar l'universal, sinó també per la possibilitat de servir idees com la concreció, la materialitat, la proximitat i la intimitat. Buscar i respectar la localitat de les llengües és elevar i respectar aquests valors. Això ho explica molt bé Perejaume, sobretot a un llibre que es titula, precisament, *Paraules locals*. En un punt d'aquest text,<sup>136</sup> l'artista escriu:

Naturalment, com qualsevol altra llengua, aquesta que ara faig servir és una llengua força més estandarditzada, més comunicativa que no pas expressiva i, per tant, progressivament despresa de cap procedència massa concreta. Qualsevol llengua a hores d'ara tendeix a ser

---

<sup>135</sup> Vull fer notar que Maragall acaba d'unir, en aquestes paraules, la variació i la veritat, i que, així, s'aproxima molt a les tesis d'Arendt que, tal com he explicat, parlen, també a través de les llengües, de l'equivocitat i la pluralitat allotjada en l'essència o veritat del món i les coses.

<sup>136</sup> Un text que, de fet, n'inclou tres: el primer és «Paraules locals» i dóna títol al conjunt, el segon és «Agrarietat» i el darrer «Conreu general».

cada cop menys circumscriu. Potser el lloc tampoc no acaba de ser aquí. [...] La imatge d'un lloc que no té obert l'accés directe a la terra pot semblar fantàstica però és ben real. (Perejaume, 2015: 16-17)

Així, Perejaume ens revela com la llengua perd concreció i, per tant, capacitat expressiva: perquè perd el lloc, que es desconnecta de la terra. Per això, en altres punts de la mateixa obra, assenyala també el desprestigi de la localitat:

Els llocs, en allò més essencial que és pesar en el món, no rivalitzen, tots tenen la seva superfície de pes. Cap indret no és repetible i, per això, qualsevol bocí de món és digne de reverència com el que més. Les pedres en són totes, de valuoses, totes. I els llocs, també. (Perejaume, 2015: 50-51)

En els autors del corpus, que tornen al lloc i el troben de nou i arreu, la localitat recupera valor, i de bracet, també en recupera la paraula local. Per tant, lluny del tancament i d'un localisme superficial, mal entès i menyspreat, en el marc del nou ruralisme i de les narracions que ens ocupen, el dialecte es planteja com una dimensió de la llengua que apunta directament la creació d'una veu i un lloc de la intimitat i la proximitat, mentre també posa en valor característiques literàries, culturals i humanes com l'especificitat, la concreció, la materialitat i la diversitat –característiques, a més, més capaces que cap altra d'universalitat plena i humana. Així, en comptes de la funció purament comunicativa, la llengua pren i obre la seva funció expressiva, identitària i emocional. Llengua de lloc, de cor i de pell.

### **10.3. TERRA**

Si fins aquí he observat la llengua com a element de reflexió metalingüística i cultural, ara la vull mirar com a matèria primera de l'art literari, com a terra que amassa i convoca el lloc, la casa i el *jo* i que connecta directament amb la idea de paraula local que acabem de veure a través de Perejaume. Cada llibre mostra opcions particulars i especificitats però, un cop més, ressegueixo les línies comunes del corpus –existents, clares i remarcables– per trobar una llengua que m'agradaria mostrar com a entre en si, matèria per al buit, el tall i la plenitud alhora. Una terrosa seca i viva que es palpa i s'engruna a la mà.

### 10.3.1. Paraules vives

Una d'aquestes característiques comunes en la llengua del corpus és la seva vivesa i, aquesta, entesa des de dos punts de vista extrems, gairebé oposats però simultanis. La vivesa de la llengua del corpus fa referència, per una banda, a la idea maragalliana de la paraula plena i veritable que el poeta relaciona amb llocs purs, o amb la de les paraules locals que acabem de veure amb Perejaume. Així, aquesta vivesa s'arrapa en l'especificitat del lloc i dels seus mots i es concreta en diverses formes de genuïnitat lingüística i dialectalismes. Per altra banda, però, també parlo de paraules vives en un segon sentit: al corpus, les paraules són vives també perquè reproduïxen la vida o el present. Perquè buquen un efecte de naturalitat i versemblança que engloba, també, paraules en altres llengües, barbarismes, neologismes, girs lingüístics propis de modes socials i de la cultura de masses, i fins i tot, en la vivesa, pesos de la mort, l'agonia, la desfeta i, un cop més, del podrit. Així, en conjunt, el que mostro en aquest apartat és una materialització de la reflexió lingüística resseguida en els apartats anteriors, des de totes les seves vessants. La llengua es mou, aquí, viva malgrat tot, amatent.

Els primers exemples que vull comentar són, per la seva claredat, els de les narracions de Pagès i de Pujol. En la trajectòria narrativa de Vicenç Pagès és comú que el fil textual es desplaci per àmbits i èpoques diverses, que hi salti en totes direccions i que hi giri amb tots els materials a l'abast. De fet, tal com fa notar Ponç Puigdevall, a *Els jugadors de whist* (2009), la novel·la de Pagès que precedeix *Dies de frontera*, fins i tot ho explica

un dels personatges [que] enumera els elements que li agraden a les novel·les: li encanten les simetries ocultes, les llistes, els capítols rizomàtics, i troba correcte suspendre la incredulitat del lector. També hi afegeix no suportar l'ordre cronològic perquè és el *no-muntatge*, i afirma que el que li plau és «començar pel mig, ex abrupto, després saltar endarrere, tornar endavant [...]. M'encanten els trencaclosques. I les pretericions. I els finals triples. I, per descomptat, una certa dosi de metaliteratura. Saps allò de Kundera?» —però el personatge no pot continuar explicant-se perquè li sona el mòbil (Puigdevall: 2014)

Però tant és, que li soni el mòbil, perquè ja ha pogut «alçar el mapa de la geografia de la novel·la segons l'entén i la practica l'autor, Vicenç Pagès» (Puigdevall, 2014). Doncs bé, els criteris estètics que s'expliquen en aquestes línies, i que es troben tant a *Els jugadors de whist* com a *Dies de fronteres* com en tota l'obra de Pagès, també tenen paral·lelismes en la tria de les paraules i en la forma lingüística: la llengua és àgil, aguda i lliure. Una lectura dels fragments de *Dies de frontera* citats fins ara en donaria ja mostres

molt clares<sup>137</sup> –recordo només, com a exemple, les bales de palla disposades «com si alguna nau extraterrestre les hagués de visualitzar des del cel –com si un déu cansat les hagués deixat caure amb indolència» (Pagès, 2014: 296)– però se’n poden afegir moltes altres. Per exemple, el fragment, tindrísim, en què el narrador parla de Déu i, de fet, es confronta amb una figura que li és paral·lela:

Si existeix, Ell que ho sap tot, ja coneix la història de la Teresa i en Pau. És Ell l’espectador de la caminada de la Teresa, és Ell qui la valora, potser qui la celebra. La performance que ella no sap que està fent està dirigida a aquest Ésser que ella creu que no existeix. No cal gravar-la ni documentar-la, perquè Ell se’n recordarà –com es recorda de tot– durant tota l’eternitat, i en la seva memòria infinita l’arxivarà no gaire lluny de les obres d’art. Potser algun dia que Li costarà agafar el son, recordarà la caminada de la Teresa entre centenars de cotxes i s’adormirà ni que de fons se senti tot el soroll del món. (Pagès, 2014: 318)

El caràcter amable i fins i tot dolç que es permet en aquest passatge –i que es combina, de fet, amb l’atreviment del joc de miralls entre el narrador i Déu– queda emmarcat en pocs moments, perquè, el que predomina a l’obra de Pagès és la ironia i el joc lingüístics, en diverses formes. Hi ha, per exemple, usos de l’adjectivació que creen imatges antiromàntiques i antibucòliques, seques, com aquí, mentre la Teresa torna per la Nacional: «El cel és de color blau destenyit, amb núvols com escopinades» (288) i «Sobre la tanca metàl·lica, unes flors de plàstic i, escrita amb grafit, la frase: *Amigos para siempre*» (313). També es poden destriar usos rítmics del llenguatge i girs que li donen, sobtadament, tot un altre relleu, a l’expressió utilitzada, tal com passa en aquesta descripció dels vagons on viatja la Teresa:

Les noies que somriuen mentre teclegen al mòbil. Les dones grans que no callen. Les parelles de mitjana edat que no parlen. [...] El revisors insofribles o professionals, les revisores professionals o adorables. Els viatgers agressius, els viatgers que ronquen, els viatgers que llegeixen el diari, els viatgers que cada any la miren menys. (Pagès, 2014: 26-27)

El to i els contrastos en les expressions lingüístiques i construccions verbals es mou des de la descripció més neutra al joc de paraules i al gir irònic, vagament reflexiu. En una altra ocasió, per exemple, es descriu l’estat anímic d’en Pau amb una llista, que ocupa,

---

<sup>137</sup> Un repàs als títols dels cent dinou capítols de la novel·la, també: elements d’actualitat i fins i tot moda («La nit del blipverts», «Els whatsapps de la Lola (1)», «L’amiga molt amiga (Facebook)»); referències a la cultura contemporània i la cultura de masses («La Caputxeta», «Cinematografia de la samarreta», «La pitjor pel·lícula de Belmondo»); els jocs de paraules i els recursos metaliteraris i metalingüístics («L’autèntica vellesa és interior», «Fonemes en comú», «Si fossin actors secundaris (1)», «Elements del text argumentatiu»); oralitat, localisme i dialectalisme («Que vens llaunes, tio?», «És un tema de mercat», «Tampis»); presència i ús performatiu d’expressions en altres llengües («Chévere», «Auf der Schwelle», «Mangez à volonte»), entre altres.

tota sola, el capítol titulat «Com es va quedar en Pau», i que fa així: «A l'escapça / Al·lucinant mandonguilles / Amb la boca oberta / Amb un pam de nas / Amb uns ulls com taronges / Atònit / Canari / Cardat / Clavat a terra / De pasta de moniato»<sup>138</sup> (180). La llista continua –amb paraules com «Favagirat», «Flipant», «Parat», entre altres– suplint una descripció psicològica clàssica pel recurs de la llista i per una gran mostra de riquesa lèxica i agudeses auditiva. Així, a més, el text posa en valor la llengua en ella mateixa i la fa un dels seus centres d'atracció. En un altre punt, la ironia, fins i tot el sarcasme, es posen al servei de la descripció d'un paisatge gris, anodí i fins i tot decadent; els diumenges a la tarda de «Els solitaris de Figueres» esdevenen memorables per frases com aquestes: «En Pau sap que cada diumenge a la tarda Figueres és presa per un exèrcit silenciós, desproveït d'uniforme però igualment invasiu», i concreta: «El formen els solters de llarg recorregut, els vidus recalitrants, els divorciats, els separats, els abandonats. Surten de casa havent dinat i es desplacen pel centre com ànimes en pena» (308). Unes línies més avall, les ànimes en pena es comparen als zombis i les seves passes deprimides, als guixots distrets que fem quan parlem per telèfon:

Com els zombis, els solitaris de Figueres s'identifiquen entre si, se saben diferents de la resta, però no tenen esma d'organitzar-se. Es limiten a desplaçar-se sense rumb, intercanviant com a molt alguna salutació impersonal. Un vianant que estigui aturat durant una estona potser veurà passar els mateixos solitaris en les mateixes direccions, com en un circuit. Si Déu existeix, potser s'entreté a resseguir aquestes trajectòries, que vistes des de dalt deuen recordar les figures erràtiques que dibuixem mentre parlem per telèfon. (Pagès, 2014: 308)

Com si es tractés de la descripció d'una espècie animal nova, la descripció continua: «No els associem amb la llibertat del single sinó amb el drama del tiet», «Segueixen una dieta basada en olis i greixos», «Un dels trets que identifica els solitaris que envaeixen Figueres cada diumenge a la tarda és la descurança» (309).

En altres punts, la llengua de la frontera empordanesa es mostra amb mots que tenen dins seu una realitat de desfeta i desgana lingüística –i també, és clar, tot el seu verisme. Em refereixo, per exemple, a petits apunts com aquests, quan la Teresa i en Cosme passen per la frontera i llegeixen menús que «ofereixen saucisses à la catalane i fideguay» (269), o aquests altres, quan la protagonista i la seva amiga, a Figueres, tenen converses de WhatsApp que comencen amb un «Hola k ase» i es tanquen amb un «Això

---

<sup>138</sup> Aquests paraules es presenten al llibre com a llista, en una columna. Aquí, per raons d'espai, en vario el format.

és more than words. Te cuento. Records», o un «m'has d'explicar TOT» (271-272). La narració fa present una llengua que, en la seva agilitat i riquesa, també se sap desfeta.

Per a la vivesa de la llengua també vull fer referència al text d'Adrià Pujol. A *Escafarlata* s'hi troba una opció lingüística singular en la qual es combinen fins a l'extrem<sup>139</sup> mots dialectals, mots arcaïtzants i en desús, girs propis de totes les gammes de parla oral i així mateix opcions lingüístiques de registre elevat i literari, creant una llengua eclèctica, enormement treballada i pensada. Entre altres, han parlat d'*Escafarlata* en aquest sentit el mateix Vicenç Pagès i Eva Vàzquez. Pagès ressalta la dificultat que té escriure amb una llengua tradicional i alhora viva (Pagès, 2012), una dificultat que aquí estic remarquant com una de les característiques pròpies del conjunt del corpus. Vàzquez considera el llibre d'Adrià Pujol un «prodigiós manual de llengua que transita amb envejable llibertat pel dialectalisme, l'argot, els jocs de paraules, la poesia, l'aforisme, el cal·ligrama i el cop de puny al cor, i també per les arrítmies de Queneau, Pérec, Jacob, Montaigne i Dovlàtov, i Àngel Ferran, i Josep M. Planas, i Pla, és clar» (Vàzquez, 2012). L'autor i tot, al seu «Prefaci», explica: «l'estil és volgudament destraler i lliure», «de vegades el to s'apropa al regne de la prosa poètica, però tot de sobte transita el més pur lirisme de baratilli», «hi ha picades d'ullet a la mestria planiana –a la d'Àngel Ferran, si ens posem estrictes–, i també s'hi entrelluca l'ombra, la imitació pobra d'alguns poetes avantguardistes catalans, a més d'algun altre de xaró, i qualque trobador» (Pujol, 2011: 13). La proposta de Pujol, en definitiva, és una aposta valuosa en pro de la sensibilitat, la plenitud i la consciència lingüística.

Els tres exemples que proposo a continuació mostren mínimament aquest mosaic lingüístic, que caldria observar en tota la seva extensió per poder-se percebre correctament.<sup>140</sup> A «Oficis empordanesos», sota un vers d'Hesíode que diu «Si cultives

---

<sup>139</sup> Si dic fins a l'extrem és perquè, de manera conscient i buscada, el text pot arribar a produir una certa sensació de barroquisme. El treball lingüístic d'*Escafarlata* és, al meu entendre, d'un preciosisme volgut i lliure. L'autor mostra una orel·la molt fina, educada tant en la tradició literària i en els reculls lèxics dels diccionaris prescriptius com en el parlar popular tradicional i actual. Però també és cert que aquest engranatge poètic pot presentar opcions que, en algun moment, semblen estridents o desmesurades. Personalment, aquesta és la sensació que em produeix, per exemple, el «*Yeah*» que transcriu d'aquí a uns moments (48) o l'expressió «del pal» a «tenia 62 anys i poca cosa, i era encorbat, del pal d'El Nom de la Rosa» (48). Tot i així, aquest punts, mínims i de percepció variable, no trenquen en absolut ni la intenció ni la proposta de Pujol, plena i viva.

<sup>140</sup> També es pot completar amb la resta de fragments citats al llarg d'aquest text i amb molts altres que encara resten: la narració de ressons planians de «Màfia de claveguera» o la descripció de la mateixa tendència de «Els límits»; els versos sardanívols de «Cantarella del pollastre amb escamarlans (reciteu-ho sardanívolament)» o els «Palíndroms d'una excursió cansada, amb parella, de la Gavarra a Matajudaica, un dia de sol i pluja, amb posterior refredat i baixa laboral»; el joc lingüístic de, per exemple, «La immigració dels monosíl·labs», amb la punta d'ironia, burla, final; la prosa poètica de «D.O.».

la divina terra en el solstici...», Pujol inventa un llistat de feines i ocupacions en les quals els empordanesos sembla que excel·leixen: «Escanyapassarells / Terrasofrent / Besabesucs (llevat de la gent de Tamariu, que en diu “Besaburrets”) / Esquilaforans (“Plomaguiris” a l’Estartit) / Desllorigabeates / Cridafestes» (Pujol, 2011: 160)<sup>141</sup> són només els primers mots del llistat, que es mou perfectament entre la tradició i la parla viva, amb grans dosis d’ironia. En un altre punt, es descriu així el caràcter de l’home empordanès:

A rodolons, l’home iniciat de l’Empordà botzineja sense control, es contradiu com una perdiu, és xenòfob i després d’esmorzar faria pogroms, com qui es fa un ou ferrat, però també disposa de la finor analítica del gnom. Tanmateix, a partir de certa edat, si no ha vist món, i si l’ha vist també, l’autòcton s’entristeix, es marfon, té fred als peus, missogineja per les quatre deus, repapieja!, i s’avinagra quan s’adona que és un ni tu ni vós alacaigut. (Pujol, 2011: 27)

El lèxic pren des de paraules tradicionals i genuïnes (alacaigut, vós) fins a mots molt específics, propis d’un registre més elevat o acadèmic, i molt més modern, que la narració integra de manera natural (xenòfob, missoginejar). En una tercera mostra, recordant uns fets ocorreguts a Santa Coloma de Fitor, l’origen dels materials lingüístics del text s’eixampla des dels mots arcaïtzants (llurs) fins a expressions de moda (Yeah), passant per formes de la col·loquialitat (pengim-penjam):

Acomplerta la sentència, llurs caps foren exposats en gàbies, pengim-penjam d’un suro –verd esblanqueït, confirmat!– que encara hi ha davant de la rectoria de Santa Coloma de Fitor. La darrera gàbia féu por als infants dels rodals, forní de llegendes als avis, fins a l’any 1973. *Yeah.* (Pujol, 2011: 48)

És evident que treballar així la llengua denota una sensibilitat lingüística molt remarcable i mostra, també, la voluntat o necessitat de llengua, de llengua pròpia, i de llengua viva, completa i plena. Amb la consciència del trencadís lingüístic i de l’estretor progressiva de l’àmbit lingüístic del català que s’ha observat en els primers apartats d’aquest capítol, el text de Pujol, com els altres del corpus, encaren la llengua, la toquen i la freguen fins que en salten totes les guspies possibles. La fan brillar, la fan tallar –i meravella i fa mal. En aquest sentit, Ponç Puigdevall ha escrit: «[Pujol] No aprofita la llengua per expressar-se a si mateix, sinó que li ofereix un vehicle per aconseguir que la pròpia llengua expressi el seu temperament, la seva riquesa, el seu malestar: sota la prosa

---

<sup>141</sup> Aquests paraules es presenten al llibre com a llista, en una columna. Aquí, per raons d’espai, en vario el format.



de Pujol s'oculta la sàvia remor de l'idioma» (2018). Aquest temperament, aquesta riquesa i malestar es troben i es recargolen en les pàgines de Pujol així com en les dels altres autors del corpus i és valuosa aquesta voluntat no pas d'expressar-se a ells mateixos, o no només, sinó de fer expressar la llengua, de fer-la expressar i viure en ella mateixa, amb totes les arrels i pells que hi van darrere.

Buscar un lloc nou per a la identitat individual i col·lectiva és, en aquestes narracions de paisatge, el mateix que buscar més paraula. Més paraula malgrat tot, forta i fonda. La llengua dels nous paisatges resulta viva pel retrat de l'actualitat que és capaç de fer, amb totes les seves sonoritats i també els punyals al cor, i per la força, pura, precisa i genuïna que grata i crea en cada punt del territori narrat. Una altra vegada, del buit a la llum, ens situem en una llengua que és entre i inquietud. Ara, i tal com he anat marcant amb les meves pròpies tries lèxiques, vull ressaltar el caràcter matèric que penso que es fa present i preciós en la llengua dels nous paisatges. La llengua hi és matèria, clarament i paradoxalment. Matèria en el tall i la desfeta. Terra per a l'entre.

### 10.3.2. So

Més amunt he comentat el fet que les obres del corpus estiguin escrites en català, però cal afegir que, en general, destaca la tria no d'un català purament i completament estàndard, sinó un català arrapat al lloc que es descriu. En alguns casos aquesta opció queda integrada només en pocs fragments o restringida a alguns mots, però, en d'altres (a les obres de Rojals, Todó i Pujol sobretot) la presència de l'oralitat i de la llengua concreta, la paraula del lloc i el dialecte més petit, és molt remarcable i perceptible.

El cas més clar de tots els del corpus és, en aquest aspecte, *Primavera, estiu, etcètera*. En el moment de publicació del llibre de Marta Rojals, un dels elements més destacats per lectors i crítica va ser precisament l'ús que s'hi feia de la llengua del lloc. Ho explica l'editor, Jordi Rourera:

En primer lloc, sorprenia l'ús desacomplexat del dialecte (el parlar de la Palma d'Ebre, en particular), sobretot en la mesura que aconseguia crear un parlar col·loquial per als personatges perfectament creïble. Qui ha intentat que les seves creacions no s'expressin com si sortissin al Telenotícies ja sap el pa que s'hi dona. És difícilíssim. I el resultat més habitual és un poti-poti de registres lingüístics que, pel cap baix, acaba sonant voluntariós, quan no inversemblant del tot. Al contrari, en aquesta novel·la, s'aconseguia una il·lusió de parlar

natural, del dia a dia, molt poc comuna, i bona part de l'èxit es devia als usos dialectals. (Rourera, 2012)<sup>142</sup>

Escoltem-ne, doncs, alguns exemples. El primer correspon a un fragment on apareix la tieta, una dona com «ja no se'n fan» (Rojals, 2011: 14), mestressa de casa, soltera de tota la vida i avesada a la cuina, els carrers del poble i el tros que mostra deliciosament la paraula del seu lloc. Escoltem-la:

–Tieta?

–Passa, passa, filla, sóc a la cunya!

Me la trobo mig arrupida escapçant bajoques en un ribell i encara fa el mig gest d'alçar-se de la cadira: Èlia, xiqueta, mira comestic!

No t'aixequis, no t'aixequis. Pero qué fas, ja estàs fent el dinar?

–Bé hem de minjar!

–Ai, és que no tens remei. Qué vols que faci, va?

Ma tieta em dóna instruccions intercalades amb un bombardeig aleatori de qüestions de tota mena i varietat. Qué, a on t'has deixat lo mosso? La llanguanissa és al corgeledor, embolicada amb paper de plata. I aixins qui hi havie, al cementiri? Doncs d'aquí fins aquí, és com si hi tingués un nervi que em tibe, aixins aquí, i me fa veure totes les estrelles, que domés trobo *alivio* quan fai ganxet. Agafa les trumfes grillades, que mos-e les acabarem. I sàs qui torne a estar en estat? No pelis tan doble, dona, porta cap aquí, té, veus com se fa? Aixíns que te hi estaràs molts dies? I al Peix ja hi tenien loteria, qué et sembla? (Rojals, 2011: 23-24)

Aquest fragment, que mostra la primera aparició directa de la tieta en l'escena, és un gran exemple de la utilització del dialecte en la novel·la i de la fluïdesa i viva que hi prenen. Igualment, il·lustra perfectament la capacitat de Rojals de crear caràcters només a partir de les seves paraules –«L'instrument més important que faig servir per a caracteritzar els personatges és la parla» (Llobet, 2015), diu l'autora. A l'escena, es repeteixen les terminacions verbals en *e* i s'accentuen les paraules tal com demanaria la pronunciació d'una dona gran de la Palma d'Ebre, els possessius apareixen en les formes pròpies del català occidental, es respecta fins i tot una *e* epentètica que segur que la tieta diu sense pensar (a «mos-e les acabarem»), tot, a més dels girs lingüístics, estructurals i lèxics que recreen la sensació de parla col·loquial i local, concreta. Cal notar que, seguint el mateix objectiu de versemblança i sinceritat, també hi apareix un barbarisme –un castellanisme «dels de tota la vida» (Llobet, 2015)– i que, quan això passa, es remarca amb la cursiva.

---

<sup>142</sup> Entre altres, també ressalten l'encert de la tria lingüística de *Primavera* els articles de Ramon Solsona (2011), Anna Punsoda (2012) i Olga Cubells (2012).

El capítol «Èlia, són les set» és tot ell un gran exemple de la caracterització dels personatges a través de la llengua, en aquest cas, amb el pare, i, a més, és una altra bona mostra de la sonoritat i el relleu que té la llengua d'aquesta novel·la. L'Èlia i el seu pare van al tros a collir olives:

–Començarem aquí a l'aubac, i anirem baixant. Tu estén aquet de la punta, que jo vai al mas a buscar el banc. Al cabàs del cotxe hi ha les màquines i els guants de plàstic de ta tieta, si els vols. (Rojals, 2011: 141)

El pare no és gaire conversador (148), però van feinejant i parlant. Diu «Va, nòa, som-hi» (149), «Estira més cap anfora» (151) i comenten així que en Bernat vulgui fer hort:

–No re, me me va dir que li expliqués los enciams, les tomateres, lo que costae fe's.

–I tu qué li vas dir?

–*Bueno*, li vai explicar una mica, les llaors, lo planter. Per tot se hi interesse, ell.

–Sí, ja em va dir que volie fer hort.

–Això diu, això diu.

–I tu ja ho sabies?

–Dona, li agrade, tot això, ja ho sé, jo.

–I qué més saps?

–Qué més sé de qué?

–Ai, deixa, és igual.

–Va, estreny la soca. (Rojals, 2011: 148)

En fragments com els que acabo de mostrar, d'estil directe, la presència del dialecte és rellevant i, si els personatges són figures arrelades a la terra, com la tieta o el pare, encara més. En canvi, si qui parla és la mateixa narradora o algun altre personatge també més jove i amb més moviment geogràfic, com en Bernat de cal Trau, el dialecte es dilueix, tot i que no desapareix. Ja he comentat més amunt com a en Bernat se li barreja el barceloní de la seva família amb el parlar del poble on va arribar de petit i com, al contrari, a l'Èlia se li mescla la seva llengua de casa i d'infantesa amb la de la capital, on ha viscut i crescut des que va anar a la universitat (35). Tot i així, però, parlant al bar del poble, aquests personatges també fan visibles les traces de la llengua del lloc. En un fragment on, a més, parla dels sons que portem més endins de nosaltres mateixos, en Bernat diu:

–Nooo, no riguis no: són els sons bàsics, els sons de les coses ancestrals. Al nostre cervell els fa bé, encara que no els haguem sentit mai, i quan els sentim, pam, ens hi trobem com a casa.

Doncs al tros igual, el foc a terra, per exemple, quan crepita, i el vent, shhhhh, entre les fulles dels pins i dels aulivers, i les soles de les sabates, cràs, cràs, xafant els terrossos i la terra dels

camins. Els tenim a la càrrega genètica, Èlia. Els sons de la terra els portem a dins, i el tecleig dels ordinadors no. O almenys, no encara. (Rojals, 2011: 105-106)

I, al cap d'un moment, filosofant, l'Èlia s'explica així:

–A veure si m'entens, ja fa la tira que sóc a Barcelona, i al començament això de ser anònima, de fer lo que et done la gana sense donar explicacions, doncs per mi ere com una alliberació, que el poble el veie com un nucli tancat, com estar en una telesèrie que totes les circumstàncies passen amb la mateixa gent i entre la mateixa gent, i a Barcelona ere, ooooh!, arribava a l'estació de Sants i ja era feliç, una fornigueta més, i cap a l'anonimat falta gent. I ho vius com una alliberació, t'ho juro, perquè quan ets jove i tens lo cap ple de pardals te penses que tot ho trobaràs fora de tu, saps? [...] i de mica en mica, que si ara no baixo, que si ara tampoc, que si quan baixo no surto, te vas desvinculant de coses que també són bàsiques (Rojals, 2011: 110)

L'Èlia, al bar del poble, torna a dir el *lo* que a Barcelona havia desterrat –«el “lo”...(i em sap molt greu, eh?), pero per avorriment que se me'n fotin, a Barcelona ja el tinc desterrat» (103)–, i diu «fornigueta» i fa totes les terceres persones dels verbs en *-e*. Per tant, s'expressa en una llengua, ella també, dialectal però híbrida, d'emigrant, d'estranya, de desarrelada en moviment. Cada veu i cada relació amb el lloc té el seu so, i es fa visible en el text.<sup>143</sup>

L'efecte de la utilització d'aquest tipus de llengua és, és clar, la versemblança, però, aquesta, en dues direccions. Per un costat, la construcció literària d'una llengua local, dialectal i oral pensada per al lloc, per als personatges i per a les situacions narrades fa realista i veraç el relat i tots els seus elements. Quan vaig preguntar a Marta Rojals per la seva tria lingüística, es va explicar així:

Jo parlo lleidatà, que és com parlen al meu poble. El meu poble, per la situació geogràfica, és l'únic de la Ribera d'Ebre que no parla la variant tortosina. Més que una tria, va ser que era l'única opció lingüística que podia representar. No podria haver escrit un llibre com aquest en català estàndard, m'hauria semblat artificial, i els diàlegs gens versemblants. (XXIX)

Escriure amb el dialecte i el so, pensar la llengua i fer-la créixer a aquest nivell, és coherent i necessari en els nous paisatges rurals. Només així es poden fer de veritat presents, només així tenen tot el seu relleu i cos. Amb la consciència de pèrdua i la

---

<sup>143</sup> Les diverses formes de la conjunció adversativa *però* podrien ser un altres petit exemple, entre molts, d'aquesta diversitat d'usos de la llengua del lloc. Mentre que el diàlegs del pare i la tieta mostren la forma dialectal i oral *poro* (121, 142), quan apareix la veu de l'Èlia s'utilitza la forma estàndard *però* (145) que, a més, es combina amb un *pero* (23) d'oralitat barcelonina. En Bernat, per la seva banda, fa servir únicament l'opció estàndard, *però* (113, 114).

necessitat de llengua, amb el discurs de la proximitat i la pluralitat vistos més amunt, és natural que la tria lingüística prengui forma d'aquesta manera, que soni, que vibri, que ompli el cos del lector, les orelles i la gola.

Però, a més, l'ús dialectal també té motivacions de versemblança dirigides cap al *jo* autorial. Rojals explica la sensació que va produir-li la descoberta de la literatura de Jesús Moncada:

Veient les paraules de Moncada vaig saber que el català que tinc al cap també es podia escriure. No sé si passa amb tots els parlants de nord-occidental, que abans de saber que podíem escriure «meua» o «naltros» —que és un mínim, però que ja connecta el que escrius amb el teu *jo* real—, el fet d'escriure en estàndard era com estar-te traduint contínuament. El fet de «traduir» els verbs que faig a l'estàndard, els meus «lo», les meues elisions, etc., de vegades és molt cansat. En aquest sentit, el *Primavera...* va ser un descans: tot fluïa perquè venia directament del cap, sense filtres. (XXXI)

Aquesta llengua concreta respon, doncs, a la cerca de veritat i intimitat de les veus autorials i narratives, a allò que «connecta el que escrius amb el teu *jo* real», com diu Rojals. Només es pot expressar un paisatge amb la seva llengua, només es pot dir un *jo* amb aquesta paraula de l'experiència i la proximitat. Així, la sonoritat de la llengua del lloc es marca ortogràficament en les pàgines de Rojals, perquè l'única normativa que es respecta és la de la versemblança i la proximitat. I a més, això fa aterrar els llocs, els omple, els amassa, els encarna. Els paisatges desfets, esgarrapats en una tornada eternament incompleta, tenen aquesta llengua sonora i palpable per fer-se presents, una llengua que sona com a crit de llum, viu i ple, i com a esgarip agònic, conscient, irònic i cuejant fins al final.

Si l'obra de Rojals és la que mostra d'una manera més llampant aquestes formes lingüístiques, en la de Todó, un altre autor a qui l'estàndard li queda situat molt lluny dels sons de la proximitat, dels principis i de la casa, també hi trobem formes gràfiques que representen els mots del dialecte i l'oralitat pròpies del lloc. Així, per exemple, es llegeixen sovint les formes *nàixer* (27, 41), *recorre'l* (15) o *parèixer* (15) inserides en la narració de l'Escrivent. Tot i així, a *L'horitzó primer*, les mostres dialectals hi apareixen en menor mesura que a *Primavera*. Si hi ha aquestes decalatge entre dues obres tan properes geogràficament<sup>144</sup> i temàticament és, primer de tot, per la gran importància i

---

<sup>144</sup> Dialectalment, tot i que tant la Sénia com la Ribera d'Ebre se situen dins els dialecte nord-occidental, si el llibre de Rojals es pot identificar al poble real de l'autora (com ella mateixa ha permès de suposar en

presència que tenen els diàlegs en l'obra de Rojals. Efectivament, la novel·la es forma en bona part a partir de converses i fragments d'estil directe, extensions on el so del dialecte pot tenir i ha de tenir molta més força. En canvi, en l'obra de Todó, el diàleg és menys present i la veu interior del narrador és qui domina el discurs, amb la veu d'un home amb formació universitària i filològica que ha viscut entre la Sénia i Barcelona i que, a més, s'autodefineix com a Escrivent, escindint-se del jo-Personatge i, per tant amb una certa voluntat de distanciament del món i la llengua concrets i reals. En els fragments de la seva veu, doncs, sembla adequat que, per versemblança, es conservin molt poques traces dialectals.

Això sí, quan apareixen les veus en estil directe dels vilatans, s'escriuen respectant les formes orals i concretes. Ricard, un amic del poble, diu: «Ho tens complicat, pos. ¿Vols dir que trobaràs res, aquí? Si ja era difícil trobar faena fa cinc anys... Ara s'ha aturat tot» (Todó, 2013: 75); i la mare, de tant en tant, insisteix: «Què tal si vas a ajudar ton pare? Ara toca plegar ametles» (76). Tot i així, els veïns que apareixen més són els del passat, les figures espectrals d'ancians que només noten l'Escrivent i el Protagonista, i les seves paraules mostren moltes més traces dialectals que les dels habitants de l'actualitat. Al ball, el primer dels espectres que apareix, comenta el pregó del protagonista així:

No te'n faig retret, és lo que et demanaven; tu ho vas fer, tothom content. Tranquil, per això. Ho trobo estupendo. Ara bé, no et pensos què sap u. Deies que si el poble és així, que si el poble és aixà... Diràs que parlaves d'un museu, on no hi visqués ningú. Vos passa una mica a tots: marxeu, viviu uns anys a fora, vos torneu forasters... I després vos planteu aquí i ja no sabeu ni com respirem. Mos mireu, però no ens veieu. (Todó, 2013: 73)

Al final, una altra d'aquestes figures fantasmagòriques parla així:

Un dia el vell Prades lo va emprendre: «Mira, xiquet, faigos lo que faigos, no ho sabrà ningú, lo que t'ha costat de fer. Però tots voran si està ben fet o no. Per molts anys que pàsson», això li va dir. Devia tenir quinze anys, l'altre, i si el punxen no li trauen sang. ¿Vos n'adoneu? Si ara veigués esta teulada se fatria dolent altre cop. (Todó, 2013: 163)

Aquesta és la darrera veu que parla, i dit això desapareix. Em sembla molt remarcable que, al llarg del corpus, el temps i la llengua, uns immaterials que componen el lloc desfet, es materialitzin en personatges i formes del so. La desfeta del paisatge prencos, l'escolament de tot es fa palpable i ple. Aquest fet, tan fi, difícil de resseguir, em

---

puntualitzacions lingüístiques, com ara a la pàgina XXIX), cal saber que aquest fa part dels trets del lleidatà i, en canvi, la Sénia, on se situa *L'horitzó*, s'inclou dins el tortosí. (Departament de Cultura, 1989: 6)

sembla un dels valors de més potència de les narracions del paisatge que estic analitzant.<sup>145</sup>

En el text de Serés, l'altra obra que se situa dins el domini del català occidental i, per tant, en una forma lingüística més allunyada de l'estàndard, les traces dialectals no hi són gaire presents. Ja he exposat, en altres punts d'aquesta recerca, el caràcter testimonial, documental i periodístic que té *La pell de la frontera*. Així, sembla comprensible que, tot i la vivesa i la plasticitat que té, la llengua no prengui tantes marques de concreció local.

En l'àmbit lingüístic del català oriental, tot i que les traces dialectals no quedin tan separades del català estàndard, la preocupació per trobar una llengua viva i oral, i per mostrar totes les seves veritats territorials, també hi és present, en totes quatre narracions<sup>146</sup> i, d'una manera especialment remarcable a *Escafarlata d'Empordà*, d'Adrià Pujol. Que s'assenyalin i s'utilitzin les concrecions més precises de la llengua de cada lloc, dins i tot d'un àmbit lingüístic suposadament proper al de l'estàndard, fa veure el caràcter arbitrari, també, dels grans dialectes i situa la qüestió lingüística en el terreny estricte del lloc i enfocant el rerefons sensorial, emotiu, perceptiu i discursiu que s'amaga rere tota forma verbal i cultural.

En una ocasió, doncs, el narrador d'*Escafarlata* explica un accident amb moto: «Torno a Begur, fent esses amb la moto. És de nit. En un dels revolts de Torrent, em distreu una creu vestida amb flors de plàstic. Aterrisso i la graveta se'm clava en carn viva» (Pujol, 2011: 57). Al costat del verb *aterri-sar*, que no és normatiu i que surt al text sense cap marca tipogràfica específica, l'autor hi col·loca un número per dur-nos a una referència a peu de pàgina on es llegeix: «Sí, IEC, sí: algun problema?» (57). La increpació múrria de l'autor deixa clar que, un altre cop, l'única normativa que es vol tenir en compte és la de la tradició viva i la versemblança literària. El text de Pujol està ple de mots dialectals i girs populars com aquest, que es defensen per una voluntat, necessitat, de relleu literari. Només el so concret de la llengua pot bastir uns llocs concrets, propers i íntims. La fredor i l'artificialitat de l'estàndard, la seva homogeneïtat, serien totalment ineficaços i incoherents en aquests paisatges del *jo* i la proximitat. La llengua, el lloc i el *jo* s'han de poder tocar, són de pell.

---

<sup>145</sup> De fet, penso que caldria un estudi molt més acurat, precís i pausat per analitzar aquest aspecte, la llengua i tots els seus estilístics, en aquesta nova tendència de representació del paisatge. Aquí no és l'objecte final de recerca, però estic segura que l'anàlisi podria explicar moltes més coses.

<sup>146</sup> Recordo que les que es troben en aquest domini són *Ball de bastons*, *Marina*, *Dies de frontera* i *Escafarlata*.

Hi ha una conversa entre dos begurencs que s'introdueix així, amb aquesta reflexió sobre la pertinença fonètica al lloc:

Costa no rostir-se en el fenomen de la iodització si has crescut a Begur i parles amb un de Begur i a sobre tens moltes ganes de semblar molt de Begur. Paieia, vermei, confí, xuies i ais, la paia i el vedei, els cabeis... (Pujol, 2011: 41)

Una mica més endavant, sentim com un dels dos vilatans pregunta a l'altre: «—I es teu jonei, encara va teu?», i trobem immediatament una altra nota al peu que diu: «Cal pronunciar-ho a la begurenca, és a dir, amb l'e oberta. Perquè “teu” vol dir “tu”, i no pas “teu”» (41). Amb una llengua que sona, es van fent el lloc i el *jo*, que vibra i és en cada una d'aquestes flexions de la parla. En un altre moment, es comenta el «dom» per a la forma oral i empordanesa del verb «dóna'm» (91), per exemple, o es comenta aquest fragment del capítol «D.O.»

Fora el plàstic, ai quin fàstic, i visca els cargols i la fangueta, i les fulles dels xifrés (*sic.*) i totes les gràcies rurals. Quan descabdelles un enciam de Fonteta, una carxofa de Vilers, una col de Pals, d'ecològic que és, tan sols te'n queda el cor, i encara gràcies. (Pujol, 2011: 118)

Amb una altra nota lingüística a peu de pàgina: «En aquest text, les varietats locals esmentades són una invenció. A Vilers no fan carxofes, per exemple. Tanmateix, bé havia de rimar la prosa poètica, i de més a més, venia de gust escriure xíndries i xifrés» (118). Aquest comentari ho torna a deixar ben clar: manen les exigències literàries i, a més, mana la veritat i la identitat del *jo*, que s'identifica amb els sons concrets de la llengua del seu lloc. S'hi construeix, hi és. La llengua de les noves representacions de paisatge vibra i es fa concreta i present, se sent, sona als textos, i això condueix a la veritat íntima del *jo* i del lloc.

### 10.3.3. Tacte

Si el so de la llengua es fa visible al corpus, seguint la mateixa direcció i intenció, també es percep la qualitat matèrica dels paisatges de corpus, la seva plasticitat. En ser llegits, els paisatges es toquen, prenen cos. El despreniment i l'artificiositat d'una llengua homogènia i estandarditzada no poden tocar ni la concreció, ni la proximitat ni la intimitat d'aquestes mirades al lloc. Portarien al fred i a la limitació d'una comunitat que viu, també, sobretot i més, fora dels límits dels centres i els estàndards. Així, aquí, la llengua es materialitza i té cos i arrels. És palpable i viscuda, de pell, i omple els trencs d'un paisatge i d'una cultura que es trenca, es desfà, es regira i es diu.



Al pròleg que Toni Sala va escriure pel recull de les narracions de Joaquim Ruyra que va publicar Edicions 62 el 2011, l'autor de *Marina* escriu:

En pintura, la llum d'un paisatge és la matèria que el pintor fa servir per descriure aquell mateix paisatge. Ja no s'hi representa la llum: s'hi fa. En música, el soroll del mar o d'unes campanes és la matèria amb què es composita. Prenem un pintor com Raurich: les pinzellades no dibuixen, descriuen l'onada; la fan, l'esculpeixen. Mirem Gaudí, llegim Darío: exploten la sensualitat del mateix material constructiu. D'aquí surt la frondositat lingüística de Català o de Ruyra: extreuen la llengua del paisatge que volen descriure, estan fent servir una part del paisatge per parlar del paisatge mateix. [...] Fan una literatura *de* paisatge, amb una consciència com mai més s'ha tingut del pes sensual de la llengua. (Sala, 2011: 22-23)

Sala assenyala com un dels valors principals de la prosa ruyriana aquest «pes sensual»; tant en Ruyra, com també en Català, explica Sala (22), el paisatge té relleu i es palpa, viu, per la capacitat d'aquests escriptors d'agafar la llengua del mateix paisatge i amassar-la en l'escrit. Com si fos tot de terra. Sala recorda que tots dos autors recullen els mots de la terra tant en les obres de ficció com també en «compilacions, n'omplen llibretes» (23). Així, aquesta llengua recollida del lloc no només descriu el relat, sinó que també el fa. I la literatura de paisatge, doncs, es fa amb el paisatge mateix.

Penso que el pes sensual que Sala assenyala en Ruyra i en Català es troba també en la literatura de paisatge dels autors del corpus. Fa estona que n'estic definint els relleus: la vivesa i la consciència de mort, el so, el tacte, tot fa part d'aquesta sensualitat, materialitat i plasticitat lingüística. Ara, però, aquesta llengua de terra serveix per narrar els paisatges de la ruralitat contemporània i, per tant, no es palpa<sup>147</sup> només la frondositat, l'exuberància i la intensitat del paisatge modernista de Ruyra o de Català. En la sensualitat de la llengua del paisatges de la no-urbanitat actual s'hi troben esclats de llum, de puresa, de plenitud, i també, necessàriament, la desfeta, el tall, el podrit, la pedregada, el gris, l'abandó. En síntesi: la sequedat del lloc. Una llengua de pell que acarona i que esgarrapa,<sup>148</sup> una terrosa que tenim a la mà, que palpem i que es desfà.

Cal llegir tot el corpus i deixar-se endur per la cadència de cada paisatge, hi ha molts moments en què la plasticitat i la sensitivitat s'arrapen a la lectura, però en donaré algunes mostres aquí. Han aparegut, per exemple, les pells brillants que descriu Serés a *La pell*, en les esquenes del homes que es banyen en un riu brut, en un *locus amoenus*

---

<sup>147</sup> Sala titula aquest apartat sobre la plasticitat de la llengua de Ruyra «El palp de les belleses fondes del paisatge» (21).

<sup>148</sup> Recordo que extrec aquesta expressió del capítol del llibre de Serés que porta per nom «El món s'acarona i s'esgarrapa» (192).

contemporani i regirat;<sup>149</sup> s'ha vist el tapís del poble que l'Èlia mira, a *Primavera*, des de l'avió i que sap que no hi és i que hi és alhora;<sup>150</sup> s'han observat les postals que en Patrick de *Ball de bastons*, o el narrador de *Dies de frontera* o la veu narrativa d'*Escafarlata* han preparat per després desmuntar i apartar amb un gir irònic, rebaixat, com si una de les qualitats del tacte també fos la seva impossibilitat.<sup>151</sup> Però, per tal de concretar i refermar aquesta qualitat de materialitat lingüística, m'explicaré a partir d'ara amb els dos llibres del corpus, que, des del meu punt de vista, porten la impressió d'una llengua i un lloc que es pot tocar fins més a l'extrem: *Marina* i *L'horitzó primer*.

A *Marina*, hi ha un fragment en el qual es descriu un tret i el silenci. Primer, el protagonista i la jove Gabri descobreixen l'Oriol i la cantant a la llanxa, just sortint del bosc que toca la cala. Canten, i ara callen: «Van acabar la cançó i van callar. Va créixer el soroll de les onades envaint la terra, fent-se escuma i escorrent-se borbollejant a la sorra, intentat arribar fins a nosaltres per mossegar-nos» (Sala, 2010: 132). Cal notar els verbs que tria Sala, que personalitzen o vivifiquen el mar i que sonen i fan tocar les onades que descriuen: créixer, envair, fer-se, escórrer-se, mossegar. Després, el tret i el silenci, immaterials, prenen cos així:

Va ser quan l'Oriol va interrompre's i el silenci es va anar comprimint i va esclatar. Un petard va il·luminar-ho tot. El sol va caure a terra i va fer-se de dia. Sis mil graus de cop. La lluna es va fer de ceràmica. Els coets van quedar impresos al cel. Els cometes, esculpits. El titil·leig de les estrelles s'havia aturat. Els núvols eren de guix, les onades de vidres. La mar va glaçar-se. Les algues, els peixos, la cantant i el creuer van quedar-hi clavats. Tant és perquè ja eren de granit. Els pops eren fòssils. Els crancs eren terrissa. Les gavines, porcellana. Els mussols i les formigues eren majòlica i plom. La sorra es va compactar. Els granets van soldar-se uns amb altres. La saba dels arbres es va gelar. Les arrels i les fulles s'havien obturat. Cruixien entre el silenci. Els pulmons no respiraven. L'aire era un vernís. La sang, el cor i el moviment dels cervells s'havien aturat. (Sala, 2010: 133)

Aquest fragment és doblement matèric: té relleu per la concreció lèxica i el ritme lingüístic, però també pel fet de descriure la tensió i silenci d'un tret precisament com a pes i presència palpable en tot el paisatge, des de les estrelles fins al moviment aturat dels

---

<sup>149</sup> Faig referència a l'escena que tanca el capítol «Tot el que sé de mi i dels altres explicat abans d'oblidar-ho» (80), que ja he transcrit al capítol vuitè.

<sup>150</sup> Aquí, em refereixo a l'escena final de *Primavera, estiu, etcètera* (362-363), de la qual n'he transcrit un fragment al capítol setè.

<sup>151</sup> Passa, per exemple, a l'escena de la gorga blava de *Ball de bastons* (pàgines 81 i 145); en la tornada de la Teresa des de la frontera, a *Dies de frontera*, amb diverses descripcions dels capítols finals encapçalats pel quilometratge de la nacional (per exemple, el de la pàgina 305); o, per exemple i entre molts altres, al capítol «Bibelotatge paisatgístic» (19) i «El joc de l'oca de les cales» (53) d'*Escafarlata*.

cervells. La materialitat sensual de l'escriptura de Sala també es pot llegir en aquesta altra descripció de la cala de l'Ametller —«Els núvols passaven i movien els penya-segats de granit» (93). En Toni i la Gabri es fiquen sota aigua:

Les xarxes de llum que flotaven a l'aigua quedaven a sobre nostre i ens capturaven quan ens submergíem. Llavors vàiem més malles al fons de tot, malles sobre les roques verdes, malles inquietes sobre la sorra cendrosa del fons. La llum embriagava més a dintre que a fora l'aigua. Podies arribar a perdre el coneixement. Vam nedar fins a una cova. Vam veure peixos blaus petits i fosforescents entre les roques. Vam veure peixos de terrissa. [...] Vam veure passar neros amb la llum a sobre seu o a través seu, mabres translúcids, radiografies d'espines, rogers, tords, grups de serrans a les roques com fulles mogudes pel vaivé de l'aigua, fulles espinoses, i caravanes de bogues i combois de llises i exèrcits d'orades que es separaven en formacions lleugeres, guerrilles, pinzellades, explosions que instantàniament tornaven a ajuntar-se en bancs platejats, en trencadissos de miralls (Sala, 2010: 94)

Sala escriu la llum d'un paisatge submarí, i cossos vius i els seus moviments. El lèxic precís, les comparacions, l'adjectivació i el ritme que pren la descripció fa créixer en la lectura aquest lloc. El concreta i el fa proper i viu. El preciosisme descriptiu no fa pas deixar de mirar la lletjor i la brutícia. Sota aigua, també llegim:

En una raconada submarina s'hi havia anat fent una oficina d'objectes perduts. La mar hi havia anat portant llaunes i plàstics, una sabata de ventafocs, unes ulleres sense el vidre, compreses, plomes de gavina, una branca de pi verda moguda pel vent, un peix mort que es regirava lentament cap a un cantó i cap a l'altre amb la malla de plata esquinçada, plena de cargolets arrapats que el devoraven com jo mateix devorava el meu passat (Sala, 2010: 95)

Finalment, per la novel·la de Toni Sala, vull recordar un fragment ja transcrit de *Marina* en el qual es descriu la mateixa cala de l'Ametller, però aquest cop des de terra. Cal que torni a citar-lo aquí:

La cala de l'Ametller no té ametller. És tota de pins i d'un magma de roca i aigua. Acostant-nos-hi l'aigua es va anar tornat d'un verd mineral. Feia randes d'escuma a la vora fosca del granit ensucrat i amb vetes de color de fetge. El granit semblava un reflex quiet i apagat de les onades. La sal de l'aigua guspirejava entre xarxes de llum. Amb aquestes xarxes les onades capturaven i removien la imatge dels penya-segats.

La cala era un forat amb parets de granit, una piscina d'aigua viva i un safareig de mercuri. Era la pila baptismal que Ruyra va descriure i que jo feia llegir als alumnes. El paisatge era aquell. (Sala, 2010: 92)

Tal com diu el text de Sala, la cala ja havia estat descrita, precisament, per Joaquim Ruyra. Evidentment, les referències i l'homenatge de Sala a Ruyra comencen en el títol: *Marina* recorda el *Marines i boscatges* de Ruyra. Sala, perfectament sabedor del valor de

la prosa de Ruyra a la Costa Brava (Sala, 2011: 17-18), torna al paisatge de l'autor i el narra ara, amb una llengua igualment palpable, però des de la contemporaneïtat. A més, també hi ha, com a mínim, una altra picada d'ullet a la tradició literària catalana: les xarxes de llum que escriu Sala –«La sal de l'aigua guspirejava entre xarxes de llum»– són, de ben segur, germanes de les que Carner va escriure en el sonet «La xarxa encomanda», que he transcrit a la síntesi inicial sobre la tradició del paisatgisme literari català. Carner escriu una xarxa vitalista –«La xarxa des d'avui encomanda / tindrà un miler de resplendents forats» (Carner, 1992: 873)– i Sala, com Carner, tot i els combats violents i neguits que hi ha en el seu paisatge, veu en aquesta cala i en aquest moment la llum, la vibració del sol, la bellesa i la vida en l'aigua. Perquè clars i foscos es troben, llum i ombres no es veuen uns sense els altres.

Sala, doncs, segueix la tradició matèrica i sensual de la llengua dels grans autors de la literatura de paisatge catalana. De fet, a l'entrevista que vaig poder fer-li, l'autor reflexiona sobre el tractament lingüístic en la nostra cultura:

Això també té a veure amb el fet que la tradició cultural catalana no és una gran tradició, diguem, sinó que té uns segles molt fluïxos i són els segles de la força de la cultura com a cosa acadèmica, com a cosa intel·lectual –tot el XVIII... I això suposo que fa que quan el XIX surt Verdaguier, aquest Verdaguier que té una cultura de capellà, que va al seminari i veu les coses dels llatins i tal però no té una cultura intel·lectual ni acadèmica, llavors el que té és molt directe i molt físic. Vull dir la llengua mateixa, no? Una llengua física, que està com enganxada al que diu. [...] Sense brutícia de retòrica ni acadèmica, o sense «grans» pensaments. Jo hi tinc molt mania a la paraula aquesta, retòrica. Retòrica no vol dir res. I em sembla que amb Verdaguier, quan es reflota la literatura catalana, es pot permetre –bé, és un defecte i una virtut– de ser molt física, la llengua. I això està molt lligat amb el paisatge. Potser el que fan aquests autors és enganxar-se a la terra, ja que no poden enganxar-se amb uns escriptors anteriors, a la terra. I llavors és quan surten aquests modernistes que fan això tan increïble que és, amb tanta modernitat, tant d'europèisme i tant d'Ibsen i tant de tot això, parlar de Blanes, o del Montgrí, la Víctor Català. És això. (XXXV)

Lluny de la retòrica i de l'academicisme lingüístic, de les fredors i despersonalitzacions de la llengua, Sala assenyala precisament el pes de la materialitat i de la sensualitat en la llengua literària catalana, que es troba, a més, en l'inici de la contemporaneïtat i necessàriament relacionada amb les representacions de la terra i del lloc. D'aquesta qualitat matèrica i no retòrica de la llengua lligada al lloc n'ha parlat també Perejaume. Concretament, a *L'obra i la por*, l'artista parla de la contraparaula per assenyalar la veu que té el paisatge mateix, el món mateix, i que està, per tant, despullada

de tota publicitat i retòrica. Més encara, Prejaume reclama una veu creativa que faci gravitar les coses, donar-los pes i un «inefable sentit de presència» (Perejaume, 2007: 62), i afegeix:

Sabem prou bé que el món es dóna encara, ben gratuïtament i arreu, per pura gràcia de qui s'hi confia. Però, perquè això passi, ens cal defugir amb contundència la capa excessivament publicitada de les coses, a fi que no ens privi de mantenir-hi el secret, la franquesa, la intimitat suficients. (Perejaume, 2007: 62)

Em sembla que entre les paraules i demandes de Perejaume i la llengua sensual i palpable del corpus hi ha una gran coherència i encaix. Fins i tot, em sembla que l'inefable sentit de presència pel qual advoca l'artista català –així com la cerca de franquesa i intimitat amb les quals es relaciona– és un concepte molt proper al de la proximitat i la intimitat ja analitzats en aquesta recerca a través de la filosofia de Josep Maria Esquirol. La paraula i els paisatges d'aquesta narrativa de paisatge mostren una necessitat humana de materialitat. «El materialisme que ens manca no és pas el teòric –gairebé contradictori en els termes–, sinó el més concret i, per tant, el més veritable de tots. Si no en som capaços, aleshores sí que l'era digital serà, sobretot, l'era de l'evasió, l'opi renovat pel poble. En forma imperativa es podria dir així: “Si us plau, toqueu tant com pugueu”» (Esquirol, 2015: 64-65). El jo-lloc i aquests paisatges busquen, de nou, tocar, busquen terra. Ho diu Serés: «Hi ha una part de proximitat i de materialitat amb les coses que és ineludible: la presència de la suor, la brutícia, l'esforç, el cos... Tot allò que forma part de la pròpia experiència gairebé de l'animalitat» (XLIX). Ho diu Sala: «Que no sé com dir-t'ho: se n'anirà l'ànima i quedarà el cos» (XXXIV).

De manera molt remarcable, també trobo la impressió de plasticitat en el llenguatge i en el paisatge a *L'horitzó primer*. Todó, ja s'ha vist, ha materialitzat el temps a través dels personatges espectrals, ha fet de les presències fantasmagòriques, els relleus del temps, la història i la veu del lloc. A través d'aquestes figures, ha donat un cos als intangibles i ha combinat allò eteri amb el pes i el gruix.

bades un instant: quan tornes a mirar-lo, l'home ha desaparegut sense respondre't, una inhalació sense soroll, un buidament de l'aire que, per uns segons, on ara no hi ha res, ha buidat una forma de l'absència. La teva pregunta queda suspesa dins la gelor, i de cop t'adones que parlaves sol, i mires espantat les finestres de la façana del davant, escodrinyant per si algú t'ha vist allà, parlant, escoltant, una forma invisible. (Todó, 2013: 164)

Tot és entre present i fos, en aquests paisatges, palpable i alhora pols. Una *forma de l'absència*, una *forma invisible*, un *buidament de l'aire*, ha escrit Todó. Només amb la

presència i treball dels espectres –el seu simbolisme, la sonoritat de les seves veus, les comparacions i l’adjectivació que els envolta– aquesta poètica de la materialitat i la sensorialitat que estic resseguint ja és inqüestionable, en l’obra de l’autor de la Sènia. Però també la podem trobar en fragments que no tenen res a veure amb aquestes figures, com ara aquí:

Ara la nit del divendres, al poble, és un silenci de gossos que lladruquen, payoutats per la percussió payoutada del campanar, que s’encavalquen com un cor planyent, es responen a distància; reben com a resposta el cant d’un gall, el bram d’algun ruc, el degoteig perpetu dels gripaus, o els devora el vent, que bramula tossut com una maregassa, que arrossega pols, terra, papers, plàstics amorfs. (Todó, 2013: 172)

Vull fer notar, en un fragment com aquest, com, primer, se’ns posa de cop dins el lloc, amb un *ara* i un *al poble* que ens enclaven de seguida en la realitat concreta –ens hi situen, només de dir-se, a dins. Després comença la descripció, amb una metàfora o assimilació de la nit: la nit és un silenci, i el silenci està fet de sons, ni més ni menys. Un altre cop, allò material i allò eteri es fonen en un relleu sensitiu ple. L’autor, que es va donar a conèixer com a poeta, també cuida molt el ritme de la prosa i la seva sonoritat; aquí, per exemple, el so del campanar en la nit es fa amb la lletra *pe*. El so es repeteix en una al·literació que queda integrada al text però que marca una cadència: els lladrucs dels gossos estan «*payoutats per la percussió payoutada del campanar*», ha escrit Todó. Llavors es juga amb repeticions –*payoutats i payoutada, responen i resposta*–, marcant encara més un ritme del silenci. I, finalment, apareix el vent, que també sona, en les essences de *tossut, maregassa i arrossega*. Amb fragments com aquest tornem a veure com, tal com deia Sala a propòsit de Ruyra i Català, també aquí la llengua no només descriu sinó que a més manifesta el paisatge, el fa present, volum, cos, terra.

En un altre punt, quan el Protagonista acompanya el pare a plegar les ametlles, llegim això:

De tant en tant passa un cotxe, algun ciclista, se senten moixons, però el silenci es fa absolut. El sol va pujant, aixafant contra el ponent la serra de Pallerols i els Tres Castells, posant els dits entre les branques dels ametllers, travessant-les per enlluernar-te (Todó, 2013: 78)

El paisatge físic proper i, sobretot, el temps i els canvis meteorològics del dia i de les estacions, les seves llums, són aspectes recurrents en les descripcions de Todó. I tenen vida, pes, tacte. Aquí, el sol es pon, però no es pon: es personifica en una força que aixafa la silueta de les muntanyes contra l’horitzó. I se segueix fent una forma viva quan, a la

llum del sol, li surten dits que passen per entre les branques i et toquen els ulls i t'enlluernen. Mentrestant, hi ha silenci.

#### 10.3.4. Poètica de la sequera

Es construeix un paisatge que no es llegeix, es toca, a *L'horitzó*, és plàstic i sensitiu. Però encara hi ha més. Aquesta materialitat té el tacte de la sequera. El paisatge no és frondós, ni vital, ni verd, és sec. En una ocasió, ja he transcrit un fragment on, des de la finestra de l'autobús, es veia un «sòl irritat de males herbes» i un «coster eixut» (18). En un altre punt, el redós per on passa una riera seca també s'ha llegit així:<sup>152</sup>

Però ara tot és eixut, després de mesos sense ploure; hi ha com un rovell de tristor a cada fulla, un cansament en les branques i en els canyissos de l'altra banda, una tristesa molt semblant a la pols que cobreix una cambra abandonada. I el sol, oblic, l'accentua. (Todó, 2013: 100)

La tria lèxica es decanta molt clarament cap a noms i adjectius que vull anomenar, en conjunt, de sequera –una sequera que inclou l'abandó o l'abatiment: *eixut, rovell, tristor, cansament, tristesa, pols, abandonada*. A més, la descripció, d'una frase llarga, es talla amb una frase curta i contundent, també seca: «I el sol, oblic, l'accentua». Aquesta impressió tàctil impera en el paisatge de *L'horitzó*. Al camp, just després del ponent, el protagonista diu: «tot és sec, cremat, raquític» (78). Al poble, l'hora de la migdiada es fa així:

L'asfalt bull, per les finestres obertes se senten les teles enceses, el soroll de plats, però arriba a sentir-se el silenci. Els turons recremats tremolen rere un tel calitjós; pels camps eixuts, cada cop que passa un cotxe, s'aixequen boires de pols, rosses, que es van esvaint lentament, com si l'obsessionant xerric de les cigales, febril, li demanés a la polseguera que caigui, com si ella fes l'orni; va dipositant-se sobre els marges, sobre els troncs dels arbres, tintant-los de fang granulós, deshidratat. (Todó, 2013: 59-60)

Un altre cop, tot és intensament sec i dens: *recremat, calitjós, eixut, pols, ros, xerric, febril, polseguera, fang, granulós, deshidratat*. En la mateixa tendència de la sequera, ja he assenyalat el vent que ha aparegut fa un moment –«el vent, que bramula tossut com una maregassa, que arrossega pols, terra, papers, plàstics amorfs» (172)–, i que torna sovint, com ara aquí, en aquest cel gris:

---

<sup>152</sup> Aquestes citacions es poden recuperar completes en capítols anteriors: la primera, al capítol setè, i la segona, al vuitè.

La tardor ha anat avançant, escurçant els dies, cobrint el cel d'un tel gris, de vegades brut i espès com el plomatge d'una oca, d'altres fi com un llençol vell, esclarissat de massa rentades, i espargit sovint per ventades cada cop més fortes. Algun dia fins i tot s'ha insinuat la pluja, com si el temps jugués amb les esperances dels qui compten que regaran. (Todó, 2013:153)

El vent també bufa en altres paisatges del corpus. Al primer paràgraf de *La pell de la frontera*, per exemple, hi espetega el cerç. «S'ha posat a la ratlla del sol, a recer, avui fa un cerç incòmode. El cotxe aixeca un núvol de pols que el vent s'encarrega d'exagerar» (Serés, 2014: 11). Els paisatges s'omplen de sequedat. Fins i tot, recurrent el corpus, hi ha tres incendis –a *Primavera*, a *Escafarlata* i, sobretot, a *Dies de frontera*–, la sequedat es relliga amb la combustió, amb la cendra i amb l'abandó de tot.

Des dels efectes implícits a les formes més explícites, la sequera és la poètica d'aquests llocs. Continua i ofega els textos. El de Todó, molt remarcablement:

A la taula, comenten que hi ha sequera, que fa temps que no plou. [...] Enguany fa uns dies de juliol estranys, amb núvols que cobreixen el cel, burells i inflats, però que després se'n van sense deixar anar cap gota d'aigua. La llum canvia a cada moment, i els turons es cobreixen d'un tapís sinuós d'ombres corbades, que sembla que juguin amb les línies de l'horitzó. A cada nuvolada hom pensa que ja està, que ha arribat el xàfec, que l'aigua és aquí; després comencen a aparèixer clapes de blau, el sol travessa com un ganivet de foc la llana grisa del cel i comença a rostir una carena, envaint-ho tot a poc a poc. De vegades és una avioneta que passa, que desfà els núvols, i l'acompanya algun insult, algun reneç, alguna queixa, quan a terra s'adonen que aquesta vegada tampoc plourà. (Todó, 2013: 38-39)

El de Serés, a la Catalunya seca i al costat del desert, també. Caminant per les carreteres secundàries, uns Mossos suats alerten al narrador dels perills de voltar per aquella zona. El narrador sap de sobres el que li diuen:

Sí, i tant que sé què volen dir. La boira espessa de l'hivern i el sol duríssim de l'estiu impedeixen que hi puguem veure amb claredat. Volen dir que els matisos són importants i que el joc de contrastos és tan dèbil que és possible que la realitat t'aixafi. De vegades es perd el contorn de les formes amb què treballes. Manca de contrast, blancs i negres, el sol als ulls i els ulls tancats. (Serés, 2014: 58-59)

En aquesta nova ruralitat mirem paisatges durs, paisatges de sol, i els mirem amb els ulls aclucats davant tanta llum i tanta estridència i tant de vent sec, però els mirem. En un altre fragment, un dels més durs i d'implicació més directe de l'autor de *La pell*, la veritat personal es mescla també amb la poètica del sol fort i dur. «La realitat s'imposa



com el sol», escriu, i les teories i les abstraccions es fonen, perquè aquí el «paper s'esgrogueeix» (190). I continua, intens, intern i al sol:

El sol de juliol, a la migdiada, aquí, sembla que vulgui ser també una solució, un mitjà que cauteritzi la ferida.

Majeed, el noble, el gloriós... ¿A qui li pot interessar, això? A mi no m'agradaria sortir-hi, en un escrit així, fins i tot m'adono que potser no és just, que no hi ha dret que el descrigui d'aquesta manera, però és que no en trobo cap altra. Voldria pensar que no és així i satisfer els que diuen que sempre agafo el país pel costat que crema, però torno a passar pels pallers i la cosa fa llàstima. [...]

M'imagino per un moment els carrers dels polígons que es construeixen com els de la zona de les eres. M'imagino, per un moment, algun Majeed a les naus industrials. Però no sé on encaixar res de tot això.

Encara no sé on puc encaixar res, no sé on puc encaixar. (Serés, 2014: 191)

La sequera no és l'única impressió dels paisatges del corpus, però sí que em sembla el tacte més rellevant en els paisatges de la contemporaneïtat no-urbana i la poètica que els defineix. La sequedat, l'eixutesa i la manca de pluja, així com el vent i la pols i els incendis o les cendres, apareixen explícitament als textos, però, a més, plantejo aquesta poètica des de l'amplitud i el simbolisme que permet el terme *sequera*.

Més enllà del nom literal, la poètica de la sequera pot fer referència general i pot englobar la poètica de la lletjor, la del podrit i la crisi i l'estètica dels paisatges desfets i fragmentats que he analitzat en totes i cadascuna de les obres del corpus i en els diversos elements d'aquest treball –començant per l'estructura narrativa, tallada, i acabant en les imatges concretes de cada lloc, esquerdades. Una i les altres encaixen perfectament. Així, penso que, actualment, la sequera de la contemporaneïtat rural, entesa des d'aquest punt de vista literal i metafòric, pren el relleu poètic i discursiu a la verdor humida del paisatge rural tradicional i mític de la Catalunya del XIX i XX. Són les obres del sud, les de la Catalunya Nova i les del territori menys narrat i menys present en l'imaginari paisatgístic, les que plantegen d'una forma més directa la sequedat. Són aquests llocs els que despleguen aquesta poètica. Però entenent la sequera en tota la seva amplitud i trobant-la, doncs, en les estructures narratives i en les urbanitzacions, en els polígons i en la fragmentació lingüística, en la desmemòria i els boscos abandonats, aquesta poètica arriba a tots els punts del corpus i es fa un lloc en la representació del paisatge. Ara, en els paisatges no-urbans de principis del segle XXI, parla la sequedat, la desfeta, el trenc, l'oblit

i la buidor. Parla la duresa, l'esberlament, la inquietud. La veu és aquí, i frega els ulls de qui vulgui mirar.

#### **10.4. FUGUES**

Recollim tot el capítol. El tractament lingüístic del corpus concreta i completa la representació dels paisatges desfets i inquietos. La llengua ha aparegut com un lloc de resistència per a l'individu íntim i per a la comunitat social. Però, tot i el pes de la casa, la identitat i la intimitat, aquestes ja les sabem obertes i poroses i sabem la veu narrativa que les construeix, a més, conscient i aguda. Per tant, en el lloc de resistència de la llengua catalana, s'hi han vist altres llengües i tremolors i caigudes. En aquest aspecte, em sembla importantíssim poder llegir en el lloc rural –que la tradició havia marcat com a refugi de la puresa lingüística– una consciència de pluralitat en l'essència de les coses. Les paraules ho han il·lustrat i, així, el lloc de la llengua i el lloc de la casa no s'ha repetit com a essència estable, única i permanent sinó que s'hi ha pogut reconèixer la multiplicitat, l'ambivalència i, per tant, la inquietud –que tot seguit definiré de manera completa, a les conclusions.

A més, si fa unes pàgines ha aparegut el jo-lloc per explicar el decantament del paisatge cap al lloc i el desplegament de la primera persona narrativa en la localitat, aquí, amb la llengua, se'n reconeix una de les maniobres. L'ús lingüístic se centra en el lloc i en la força de representació que la paraula local dóna a l'individu i a la proximitat. Aquesta visió i valor de la llengua local la plateja també com un punt de fuga enfront de la despersonalització i fredor de les abstraccions lingüístiques i de les homogeneïtzacions i simplificacions de la paraula.

Finalment, s'ha vist la llengua com un objecte material. Com una part més de la terra de cada paisatge –la primera, si recordem les reflexions de Rodoreda que encapçalen el capítol. La qualitat sensual que adopta la llengua en aquestes representacions ha fet pensar-la no només com a descriptora del relat i del lloc, sinó també com a la seva reveladora. Les paraules materialitzen el lloc i la veu. La llengua és també el paisatge, també es mira i també s'hi torna. Dins d'aquesta estètica, ha estat cabdal reconèixer la poètica de la sequera que, des dels nous llocs del sud, recull tota l'amplitud dels paisatges desfets. Aquesta poètica no només conforma els nous paisatges de la ruralitat sinó que també posa en valor els territoris de la Catalunya Nova i obliga a mirar les seves esteses

eixutes i plenes de sol, tant com els altres llocs desfets. La poètica de la sequera és la de la veu de tots aquests nous paisatges, la seva pell. Penso que, amb totes les seves vessants, el treball lingüístic del corpus, afirma un lloc i una veu. I els salva tots dos, els guarda i els crida, en l'entre i la pols.

## Conclusions

### Els paisatges de la inquietud

A l'assaig poètic *L'inquiétude d'être au monde* (2012), el pensador francès Camille de Toledo pensa així la inquietud: «Voici ce que je nomme : inquiétude. / Veille et terreur qui ne cessent de grandir en nous. / Quiétude que nous espérons, / mais qui nous quitte au fil de l'âge. / Impossible apaisement / dont nous portons le souvenir» (Toledo, 2012 : 12). Una vigília i un terror, una recerca impossible. A més, li atorga un temps i un espai concrets:

L'inquiétude est le nom  
que nous donnons à ce siècle neuf,  
au mouvement de toute chose dans ce siècle.  
Paysages ! Villes ! Enfants !  
Voyez comme plus rien ne demeure.  
Tout bouge et flue.  
Paysages !  
Villes !  
Enfants !  
  
L'inquiétude est entrée  
dans le corps du père qui attend son fils,  
comme elle est glissé, un jour, dans le corps des choses.  
C'était hier. C'est aujourd'hui.  
Ce sera plus encore demain : inquiétude de l'espèce,  
des espèces, et de la Terre que l'on croyait si posée,  
qui ne cesse de se manifester  
sous un jour de colère,  
au point qu'on la croirait froissée  
ou en révolte. (Toledo, 2012 : 13)

És d'aquest text torbador d'on extrec la idea de definir els paisatges caracteritzats fins aquí com a paisatges de la inquietud.

## TORNAR

Arribats aquí, cal recollir el que mostren els paisatges de la nova ruralitat (Resina, 2012).<sup>153</sup> Tal com he explicat a l'inici, i tal com ja ha anat passant en els darrers capítols, el que proposo ara és una abstracció. Amb els diversos punts en comú dels set relats del corpus, després de l'anàlisi i des de la mirada pròpia, aquest és el traç que es fa cert per a la representació del paisatge de la ruralitat actual.

Els personatges principals dels diversos textos analitzats –incloent aquí tant els que coincideixen amb la veu narrativa com els que no– s'estan una altra vegada o es dirigeixen un altre cop al seu paisatge originari i natal. Hi tornen. Aquesta tornada es produeix en un moment de crisi personal, una crisi que pot comprendre totes formes de la necessitat o la pura voluntat de posar en ordre la pròpia vida, i que es combina, en la majoria dels casos, amb crisis laborals i sentimentals. En aquest estat, els personatges principals i les veus narratives miren el seu paisatge i opten tots per un punt de vista realista, agut i igualment profund, desencantat, íntim i també obert. La tornada i la recuperació plena de la casa i del lloc esdevenen impossibles –la proximitat és la del llindar i la pell– i tant el paisatge com el *jo* queden qüestionats.

Així doncs, *tornar* és un moviment geogràfic que descriu, inicialment, un recorregut cap al lloc d'origen. Però ràpidament aquest verb creix en significats que se sobreposen. *Tornar* és també un gest personal, literari i social. De seguida, doncs, fa referència a la voluntat que porta a les veus narratives –estes en tota la seva línia de contactes, des de l'autor als personatges– a re situar-se en el món i en el lloc i alhora a plantejar-se les característiques i la natura del propi *jo*. *Tornar* és un viatge introspectiu i de recol·locació. Llavors, també, *tornar* és un gest literari, artístic o cultural que redefineix la imatge del lloc rural, un lloc que ja no podem mirar ni representar des dels codis de la puresa, l'estabilitat, la genuïnitat i la permanència de la tradició perquè es desfà, entre talls físics i ulls desencantats, en totes les mesures i els àmbits analitzats: des del pla físic a l'existencial, cultural, històric i lingüístic. Finalment, *tornar* és la marca d'un gir social i de pensament que assenyalava el moment d'un nou ruralisme (Resina, 2012:

---

<sup>153</sup> Tal com he explicat en un dels capítols inicials d'aquesta recerca (a «Termes»), els conceptes de no-urbà i de nova ruralitat poden fer referència als mateixos territoris i tots són productius per aproximar-s'hi. Però, en aquest punt final i tenint en compte la distinció ja especificada, cal parlar de nova ruralitat: penso que el primer terme remarca la dependència del lloc en relació a la urbanitat física i de pensament, i que el segon, en canvi, recull tant una presència latent de la terra, com la consciència del canvi profund, com la possibilitat de veu nova i pròpia. Així, evidentment, en aquestes conclusions ens hem de trobar en la nova ruralitat.

10), d'una nova forma de comprensió i d'expressió del lloc rural que ens interpel·la a tots i a tots nivells: geogràfic i literari, però també social, cultural i eminentment humà. Així doncs, *tornar* és un verb d'agudeses i profunditat reflexiva, de valentia i de claredat. D'inquietud i de consciència. Josep Maria Esquirol, en l'assaig ja comentat, *La resistència íntima*, i precisament en un capítol que es titula «Tornar a casa», escriu:

El retorn no ve motivat tan sols per un estranyament o per trobar-se perdut; el retorn té a veure amb una mena d'esquinçament constitutiu, amb una diferència que és a l'origen de la nostra consciència. La *reflexió* és una de les modalitats del retorn. (Esquirol, 2015: 42)<sup>154</sup>

Des d'aquesta comprensió de la tornada com a esquinçament i reflexió, una comprensió que ha estat germinal i estructural per a la present recerca, no és possible representar el viatge a casa com un retrobament amb els codis immaculats de la tradició, ni tampoc és possible definir-lo com un retrocés a un lloc del passat, tancat o obsolet, superficial, utilitari o accessori. La representació de la nova ruralitat no ens porta cap aquí. El paisatge rural ha canviat perquè han canviat els temps i perquè ha canviat la relació que l'individu hi estableix, així com la mirada amb què l'observa, el pensa i l'expressa. El seu relat, les seves formes i pesos, són uns altres.

Tornar representa constatar que el lloc d'origen ja no existeix i que per tant la tornada és necessàriament inacabable, inassolible i impossible. El lloc d'arribada és i no és el mateix i qui hi arriba és i no és el mateix. El relleu és un altre i l'encaix o la relació de qui hi torna són diversos. El poeta T. S. Eliot ho va escriure així:

We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time. (Eliot, 1984: 78)

És per tot això, doncs, que es confirma clarament que la narrativa catalana de principis del segle XXI proposa un nou ruralisme; és a dir, que pensa i representa d'una manera nova els paisatges de la ruralitat i hi crea un nou relat i uns nous valors, una altra estètica i una altra ètica. Així, la lectura atenta d'aquestes obres permet sens dubte abordar el conflicte de representació que tenim plantejat en el nostre imaginari paisatgístic i, en conseqüència, en tots els àmbits de la nostra cultura i en la nostra capacitat d'habitar i ser (Nogué, 2010a: 45-56). Encara més si aquesta lectura s'emmarca en un territori com el

---

<sup>154</sup> La cursiva és de l'autor.

de la Península Ibèrica, un camp cultural fèrtil per a lectures del diàleg i el contacte, per a mirades de la perifèria i l'alternativa (Bou, 2013).

Penso que, des del gest de la tornada, aquest nou ruralisme es constitueix com una opció literària, cultural i de pensament aguda i profunda per al lector i per la societat en la qual ell i l'obra s'emmarquen. Es tracta d'un nou ruralisme agut perquè crea des de la mirada conscient, l'observació i la crítica, i perquè a més, ho fa amb un sentit prou afinat com per transitar en aquesta línia tallant sense caure, sense desfer-se en dramatismes i amb tota la dignitat de qui mira a la cara. Es tracta també d'un nou ruralisme profund tant per la consciència de la tradició paisatgística i literària que es llegeix en tots els textos, una tradició que es continua i es respon i es regira, com per la implicació de capes de la realitat que es posen en joc, des de la intimitat múltiple del *jo* fins al ressò del passat, la crònica del present o el treball de la ficcionalitat. Igualment, la profunditat també té a veure amb la capacitat de saber mostrar, permetre intuir o deixar palpar alguna cosa al fons de tot el viatge, alguna cosa trencada i amagada però en solatge: punts de fuga i de resistència en la intimitat, la proximitat, la quotidianitat i la llengua.

Som, per tant, en la representació d'un nou lloc rural marcat pel decantament cap a o des de la primera persona. Aquesta idea ha quedat plasmada en el jo-lloc. El terme que proposo complementa la caracterització dels paisatges postmoderns que havia quedat molt reduïda al concepte de no-lloc i assenjala l'existència d'uns punts en el territori que s'afirmen en el *jo* i, igualment, d'un *jo* que s'afirma en el lloc. Així, després de la caiguda dels grans relats i amb la liquiditat o fuga del lloc tradicional, el jo-lloc és una dimensió per a l'existència i possibilitat de lloc i de ser. El jo-lloc planteja no només una fusió d'un terme en l'altre, sinó també un desplegament de sentits i, sobretot, una obertura i una proximitat. És així com el jo-lloc permet mirar el paisatge i l'individu des de la seva natura ambivalent, dual i recíproca. En consonància amb el jo-lloc, elements del paisatge com el temps i la llengua han trobat espais de resistència i vida; les seves formes han estat les de la quotidianitat i les de la materialitat. El treball de la paraula, local i més humana, ha permès parlar de paisatges de terra i d'una poètica de la sequera que engloba l'estètica de la desfeta, del podrit, de la crisi i de l'entre i que fa de la mirada del sud un terreny fèrtil per a tots els paisatges de la nova ruralitat.

El lloc rural ha canviat els seus valors. Des de l'harmonia a la desfeta física; des de la permanència, l'estabilitat i la plenitud al canvi, el fragment i la tremolor; des de l'origen i les arrels a la pell. El lloc es llegeix com a punt obert al món i a l'avenç. La nova ruralitat

té la possibilitat de pensar-nos en la proximitat, la intimitat i la resistència. Fins i tot en la revolta. Tornar és un moviment creatiu.

### **ELS PAISATGES DE LA INQUIETUD**

A partir del jo-lloc, en la seva obertura i ompliment i en la creació de la seva proximitat, apareixen el que vull anomenar paisatges de la inquietud. Ja han anat apareixent. La inquietud té tres sentits alhora: és, primer de tot, angoixa i pèrdua; és recerca i anhel; és també moviment i possibilitat. Així, el terme pot recollir i sintetitzar el que he mostrat fins aquí i pot donar nom a la representació dels paisatges de la ruralitat actual.

En un primer sentit, la inquietud és un nom per al neguit, l'ànsia o l'angoixa. Camille de Toledo (2012), les paraules del qual encapçalen aquestes conclusions i inspiren el terme, explica la inquietud com un terror incert i la planteja com l'estat existencial propi d'aquest segle i de tots els seus elements: els homes, les ciutats i els paisatges, escriu. Així, en les narracions analitzades, la inquietud com a neguit es concreta en la crisi personal dels personatges principals: un neguit d'origen divers però que, en tots els casos, demana un ordenament, una exploració o una reassignació. És a dir, una reflexió o tornada. Llavors, però, es produeix el viatge al paisatge originari i aquí continua la inquietud. El paisatge també està inquiet, i es percep en els seus talls i les seves desfetes, físiques i simbòliques, i en el desencaix entre aquest i el subjecte. El viatge és un voler i doler paisatge, el vaivé de la mirada és tot ell d'inquietud i el jo-lloc, també.

Els paisatges de base natural i rural que he mostrat com a paisatges desfets no poden sostenir els valors que, en la representació tradicional, s'hi havien construït. Des del sentit del tornar descrit, la mirada no pot assumir-ho i ha de marcar un nou relat. La representació és de mobilitat i precarietat, d'estranyesa i pèrdua, de desencaix i fins i tot de desmemòria d'alguna cosa molt profunda i essencialment humana –la terra i la base. El lloc de l'origen es desfà i tant ell com el *jo* estan inquietos. El neguit és natural i físic, però també cultural i identitari, íntim i col·lectiu. No es pot parlar de llocs de permanència, estabilitat o harmonia, si tot és tall i trenc; ni d'origen, si tot es fa oblit; ni molt menys de puresa, si tot és divers i múltiple, o manipulat i deixat. Aquí, es representa la fragmentació, el canvi i la dilució, i es representa en el lloc primer de l'individu i de la comunitat, en el nucli de tot.



Els protagonistes són estranys al llindar de casa. I les cases no són refugi ni acollida, sinó moments per a la inestabilitat i la intempèrie. Així, aquests paisatges narren la impossibilitat de l'habitar des de diverses posicions –des de l'estranyesa fins a la migració passant per la superficialitat i el consum. De fet, em sembla que el que està passant en els paisatges de la inquietud és que s'hi desfà el mateix concepte de lloc. Si la geografia humanística entén el lloc com un objecte concret on es pot habitar, aquí el lloc es fragmenta i s'homogeneïtza, hi entra el món, i l'esquincen la globalitat, els distanciaments i les disgregacions. La possibilitat de l'habitar queda subjugada o condicionada a la de consum, la indiferència, el despreniment i el trànsit. El lloc perd les seves especificitats i la seva capacitat de concreció s'esborra; i el lloc rural, que a més podria recollir i materialitzar els pesos de la natura, l'origen i l'existència, ho fa d'una manera encara més remarcable i profunda. No hi ha retorn a casa, ni retorn al lloc, ni retorn a la terra. No hi ha lloc.<sup>155</sup>

Igualment, en aquests paisatges inquietos, el temps i la memòria hi són fragmentats i, de fet, sovint es narren en la seva desaparició o oblit. La llengua catalana es mostra ara i aquí trencada i en retrocés, i apareix combinada amb altres llengües. Queda qüestionat l'espai de naturalitat i d'ús estàndard del català i això passa precisament en aquests llocs de la ruralitat que, si eren els paisatges de l'autenticitat i l'essencialitat lingüístiques, ara mostren la diversitat i la pluralitat, els esquinçaments, les diferències i les pèrdues. Sense desatendre per això el treball lingüístic –al contrari, mostrant la profunditat i vivacitat de la paraula– es narra el desmembrament i la inquietud de la llengua i, amb tot, el relat de la genuïnitat nacional i identitària queda qüestionat. Així, penso que des d'aquesta posició trèmula, el que es narra en aquests llocs està per sota, i per sobre, dels relats nacionals tradicionals. Els llocs de la ruralitat catalana del segle XXI no formen uns paisatges mítics i simbòlics per a la construcció de la pròpia comunitat nacional, tal com passava amb els del segle XIX i XX. I això és un tall, un buit i una inquietud. Però també una tornada i una fuga. La representació és la d'un lloc no-patriòtic que situa el paisatge català en una obertura i en una creació feta a partir de la força de la mirada i la pell, de la concreció i la materialitat, d'un arrelament més profund i més humà. «Per salvar la humanitat. O sigui, hem de deixar anar el llast de la pàtria, la identitat... per salvar la persona» (XXVI).

---

<sup>155</sup> Pot semblar que estic contradient-me, però no és així. Escric que el lloc desapareix com a concepte tradicional i com a objecte extern al *jo*. I escric també que el lloc continua essent vàlid en la fusió i relació amb el *jo*, a través del relat del *jo* i, a més, en l'assumpció de la desfeta i la inquietud inherent.

Fins aquí, en aquest primer sentit, el relat de la inquietud es relaciona amb els *racconti del disagio* –o narracions del neguit– amb els quals, tal com he dit en els capítols inicials, Francesco Vallerani (2008) posa nom als paisatges del nord d'Itàlia descrivint-hi una angoixa per la pèrdua traumàtica del sentit del lloc. Aquí, inspirada per la lectura de *La inquiétude d'être au monde* de Camille de Toledo, prefereixo anomenar aquests nous llocs rurals com a paisatges de la inquietud, i no pas del neguit, ni molt menys de l'angoixa. Aquesta darrera, a banda de tota la càrrega cultural que ja suporta, té un sentit més paralitzant i estèril. La inquietud, en canvi, em permet parlar, juntament amb el primer, de dos significats més.

En un segon sentit, doncs, la inquietud és una paraula sinònima a la curiositat, a un interès o atracció intel·lectual i de coneixement. Efectivament, aquests paisatges són des de l'inici paisatges de recerca, d'exploració, d'avenç. Tal com deia al començament, les obres del corpus mostren una tendència literària capaç de narrar territoris nous i de tornar a explicar paisatges estancats. Per tant, aquesta capacitat exploradora i creativa ja els situa en aquest sentit de la inquietud; ens porta a nous escenaris de comprensió cultural i humana del paisatge. La inquietud, en aquest sentit, és la mirada que s'atreveix a posar-se on hi ha canvi, tall i frontera per seguir veient i explicar més. Una valentia i una consciència que es relacionen amb la *veille* –o vigília– que Camille de Toledo també ha esmentat en el seu text.

Però, en la narració i la tornada, aquest segon significat de la inquietud encara va creixent, perquè, arribant als llocs, tot i trobar-se la desfeta, la mirada continua anhelant encara alguna manera de fer lloc, amb tot i malgrat tot. El *jo* s'obre, es desplega i es mira mirant. Cerca formes i límits. Troba altres veus i en proposa una de porosa per explicar tot el que hi toca, allà. Es fa el jo-lloc. Des d'una perspectiva estrictament literària, les textures que adopten les veus narratives, les seves hibridacions i la seva mescla de gèneres i materials, són una bona mostra d'aquesta recerca inquieta. També ho és, des d'un punt de vista ben ampli, la manera treballar la quotidianitat i la materialitat, fent-ne una dimensió on llegir-hi la possibilitat, la resistència i la creació. En aquests nous llocs, la petitesa, la concreció, la intimitat i la proximitat, també el tacte i la sequera, són els elements d'una nova poètica i d'una nova ètica, d'una nova mirada. Així, des de la inicial negació de la no-urbanitat, els paisatges troben una forma pròpia a través d'aquesta estètica; els fa prendre, amb tot i malgrat tot, la veu. Els afirma i, sota el sol sec, brillen.

En un tercer i darrer sentit, la inquietud assenyala un estat de moviment o agitació, de no-quietud. El poema de Camille de Toledo també ho recull: *impossible apaisement*. Això relliga tant la desfeta com la recerca, els dos aspectes d'aquest concepte ja vistos. També la cadència dels personatges principals, en viatge, i és clar, la qualitat de l'entre. Som en un lloc que es remou, som a l'entre. La inquietud dóna nom també a aquest espai entremig i liminar, un lloc de moviment i tremolor i caiguda i desig. Els paisatges de la inquietud no són els paisatges de la permanència ni l'origen ni la unitat, són els paisatges de l'ambivalència i la dualitat, del frec i del trenc. Per això tot s'ha omplert de la fusió i tensió del *jo* i el lloc, del *jo* i l'altre, del lloc i el món, de la casa i l'estrany, del rural i l'urbà, del present i el passat, del físic i l'eteri, de la llengua i les llengües, del conegut i el desconegut, del moviment i la tornada i la fuga. Tot en aquests paisatges s'ha fet dual i unit, mesclat i ambivalent. Com una proximitat que és intimitat i obertura. Com un llindar, un horitzó o una pell.

Els paisatges de la inquietud assenyalen i creen aquest nou tipus de lloc, un entre que recull en ell mateix totes les dualitats i que fa una altre lloc. A l'entre, tot és u i altre i tercer. I només a l'entre és possible la creació, la resistència i la revolta. Precisament, per la seva qualitat d'entre, fora dels centres i fora de les estructures establertes. Precisament, per la possibilitat de llegir-lo com a horitzó i tornada. Així, som aquí. En aquests paisatges de la ruralitat actual, en aquestes paisatges de la inquietud. Aquí. En la seva precarietat i fragilitat, aquests llocs de la ruralitat contemporània són els llocs més palpables, plens i certs, i així ho mostren aquestes narracions i la lectura que en proposo. En el moviment, en la tremolor i en la inquietud, es fan posicions noves, úniques, precioses. Creen. Aquí. La perifèria territorial i el lloc estancat prenen ara la centralitat narrativa, de mirada i de pensament. Als marges, a la vasta ruralitat. Som i creixem aquí. «Als marges és on passen les coses», diu Anna Ballbona (Bacardit, 2016), una de les moltes autores del panorama literari català que encara podria enriquir el corpus i aquesta anàlisi. I ho diu el mateix Camille de Toledo quan descriu, en un passatge de l'assaig citat, el moment en què algú baixa del metro i els altaveus sonen: «*Mind the gap*» (2012: 43). També ell explica que és en aquest *gap* o forat o entre, en aquesta esclotxa, on tot passa i on cal posar l'atenció. I ho escriu Joan Ramon Resina, al volum *The New Ruralism*, quan troba en el nou ruralisme la senyal d'una nova consciència social (2102: 8). I ho subratlla Josep Maria Esquirol en un altre dels seus assajos: «Aquí, als afores, no només vivim sinó que som *capaços de vida*» (2018: 7). Aquí, podem ser.

Els llocs de la ruralitat actual són entres per a la possibilitat de tornar a ser, com a humans i com a comunitat plena i lliure. Francesco Vallerani, recordant Georg Simmel i analitzant el trauma humà per la pèrdua del sentit del lloc, és ben precís amb aquesta idea:

La depressió i el pessimisme per l'entorn es poden guarir amb la recuperació de la dimensió de la «cura» en sentit simmelià, és a dir, recuperant una relació directa amb les fenomenologies ambientals que componen l'espai viscut i reconeixent, per tant, l'estreta dependència de l'individu respecte als altres del grup i del territori del qual obté un sentit per a la seva existència (Simmel, 1997). En definitiva, és la recerca de geografies menys egoistes i més solidàries, on el sentit d'una continuïtat civil i d'ideals sigui capaç de produir sociabilitat territorial i identificació profunda amb una evolució del paisatge respectuosa amb la qualitat històrica i ecològica. (Vallerani, 2008: 76)

Cal buscar geografies de la cura i la solidaritat, geografies també per als ideals. I aquests nous llocs rurals, crítics i plens, poden ser-ne punts rellevants. Possibilitat. El també geògraf italià Claudio Minca, dins el volum *El paisaje en la cultura contemporánea*, recorda que el paisatge és precisament un concepte nascut per permetre la revolució: mentre el món de la tecnologia «tiende a reducir el mundo entero en el inmenso campo de lo predecible» cal no perdre de vista que «el nacimiento del concepto de paisaje obedece exactamente al intento contrario, a la necesidad de arneses ideales que puedan promover lo inesperado, permitir el cambio, la revolución» (Minca, 2008: 228). El subjecte mirant per la finestra pot ser ara un jo-lloc fent-se en la tremolor, en la pell i en el contacte. Finalment, també el sociòleg francès Hervé Fischer, a l'article «Mitoanàlisi de la frontera» que es recull dins el volum *L'afrontera. De la dominació a l'art de transgredir*, escriu una altra reflexió en el mateix sentit. L'article és, de fet, un manifest o una celebració de la frontera entesa no tant com a ratlla politicoadministrativa, sinó com a traç mític, imaginari i abstracte. Així, la pensa com un espai liminal que ressona perfectament en aquests paisatges de la no-urbanitat i l'entre. Fischer acaba construint en aquests llocs el que ell anomena *periferisme* i el fa la base d'un nou humanisme o *hiperhumanisme*. Vull acabar amb aquestes paraules:

Proposem de considerar el *periferisme* com el mite oposat al centralisme unitari, com un repte als poders metropolitans hegemònics i com la celebració de la diferència. El centralisme ha desvalorat i sotmès els marges del seu territori. [...] Més que buidar les perifèries el que proposem és reafirmar-ne la riquesa [...] Afirmar el valor del *periferisme* és tornar-se a centrar: cada punt és per a cada un de nosaltres, a les vastes solituds del cosmos, el centre potencial de la superfície del planeta, el centre del món. [...] La història ens ha ensenyat que

els centres no són eterns sinó que es desplacen. La nostra cultura contemporània celebra aquestes noves posicions. (Fischer, 2011: 53)

I continua:

Ens és obligat revalorar el *periferisme*, redactar-ne i difondre'n el manifest, cultivar les nostres identitats polítiques, lingüístiques i culturals: és una riquesa humana per a tots i una necessitat democràtica, ja que l'exercici de la política exigeix una escala de proximitat i de responsabilitat. [...] Existeix, per tant, un bon ús de la frontera contra la uniformització i el seu empobriment, la seva alienació. És necessari denunciar els efectes perversos dels multiculturalismes, etnicismes, comuniatrimmes, tribalismes, les utopies perilloses. Afirmem, com un contraverí, de dialogar entre les cultures i les identitats sense tancar-se en la pròpia, i finalment esdevenir tots *periferistes* i nòmades. [...] És aquesta l'actitud que anomeno «hiperhumanisme», per oposició a l'humanisme burgès d'abans, avui dia desacreditat per les guerres mundials, els genocidis i una hipocresia quotidiana. L'hiperhumanisme significa més lligams, més solidaritat, més humanisme. (Fischer, 2011: 54)

Al final d'aquest viatge, aquests llocs apartats ens poden tornar a afirmar i a afirmar més com a humans i com a comunitat. Els paisatges de la inquietud –desfeta, recerca i entre– es llegeixen com a possibilitats per mirar i ser més. Necessàriament. Aquests llocs de la nova ruralitat són ara el centre i la vida. Punts trencats i oberts des del *jo* al lloc, el món, les veus i la terra. Tall. Disgregació, dilució i resistència. Intimitat i obertura, consciència i mans. Horitzó i pell per aprendre a habitar. Els únics clars en el bosc. Els únics llocs on tornar.

## Conclusions

### Les paysages de l'inquiétude

Dans l'essai poétique *L'inquiétude d'être au monde* (2012), le philosophe français Camille de Toledo définit ainsi l'inquiétude : « Voici ce que je nomme : inquiétude. / Veille et terreur qui ne cessent de grandir en nous. / Quiétude que nous espérons, / mais qui nous quitte au fil de l'âge. / Impossible apaisement / dont nous portons le souvenir » (Toledo, 2012 : 12). Une veille et une terreur, une recherche impossible. Il lui donne également un temps et un espace concrets :

L'inquiétude est le nom  
que nous donnons à ce siècle neuf,  
au mouvement de toute chose dans ce siècle.  
Paysages ! Villes ! Enfants !  
Voyez comme plus rien ne demeure.  
Tout bouge et flue.  
Paysages !  
Villes !  
Enfants !

L'inquiétude est entrée  
dans le corps du père qui attend son fils,  
comme elle est glissé, un jour, dans le corps des choses.  
C'était hier. C'est aujourd'hui.  
Ce sera plus encore demain : inquiétude de l'espèce,  
des espèces, et de la Terre que l'on croyait si posée,  
qui ne cesse de se manifester  
sous un jour de colère,  
au point qu'on la croirait froissée  
ou en révolte. (Toledo, 2012 : 13)

C'est de ce texte troublant que j'extrais l'idée de définir les paysages caractérisés jusqu'ici comme des paysages de l'inquiétude.

## REVENIR

Que nous montrent les paysages de la nouvelle ruralité (Resina, 2012) ?<sup>156</sup> Comme je l'ai déjà expliqué au début, et comme nous avons pu le voir dans les derniers chapitres, ce que je propose ici c'est une abstraction, c'est la marque la plus certaine d'après la lecture commune et critique du corpus.

Les personnages principaux dans les textes analysés –et il faut inclure ici ceux qui coïncident avec la voix narrative et ceux qui ne coïncident pas– reviennent à leur paysage natal. Ce retour se produit dans un moment de crise personnelle, une crise qui peut intégrer toutes les formes de nécessité ou de pure volonté d'ordonner sa propre vie et qui se combine, dans la plupart des cas, avec des crises professionnelles et sentimentales. Dans cet état, les personnages principaux et les voix narratives regardent leur paysage et ils choisissent un point de vue réaliste, pointu mais aussi profond, désenchanté, intimiste et ouvert tout à la fois. Le retour et la récupération pleine de la maison et du lieu deviennent impossibles –la proximité c'est celle du seuil et de la peau– et le paysage comme le *je* sont mis en question.

En conséquence, *revenir* c'est un mouvement géographique qui décrit, dans un premier temps, un parcours vers le lieu d'origine. Mais rapidement ce verbe grandit en plusieurs sens qui se superposent. *Revenir* est aussi un geste personnel, littéraire et social. Il fait immédiatement référence au geste qui porte les voix narratives à se resituer dans le monde et le lieu et, en même temps, à considérer les caractéristiques et la nature de leur *je*. *Revenir* c'est un voyage introspectif et de remplacement. C'est aussi un geste littéraire, artistique et culturel qui redéfinit le lieu rural, un lieu qu'on ne peut plus regarder ni représenter avec les codes de la pureté, la stabilité, l'authenticité et la permanence de la tradition parce qu'il se défait, entre coupures physiques et regards désenchantés, dans tous les niveaux et domaines analysés : sur les plans physiques comme existentiels, culturels, historiques et linguistiques. Finalement, *revenir* c'est la marque d'un tournant social et d'un changement de pensée qui signale le temps d'un nouveau ruralisme (Resina : 2012 : 10), d'une nouvelle forme de compréhension et d'expression du lieu rural qui nous

---

<sup>156</sup> Comme j'ai déjà expliqué au chapitre « Termes », les concepts du non-urbain et de nouvelle ruralité peuvent faire référence aux mêmes territoires et ils sont tous les deux productifs pour s'y approcher. Mais, dans cette partie finale de la recherche, il faut récupérer la distinction établie et parler de nouvelle ruralité : je pense que le premier terme met l'accent sur la dépendance du lieu en relation à l'urbain physique et de pensée, et que, par contre, le deuxième comprend une présence latente de la terre, une conscience de profond changement et aussi une possibilité de voix nouvelle et propre. Ainsi, évidemment, dans ces conclusions nous devons nous trouver dans la nouvelle ruralité.

interroge tous et qui nous parle à tous les niveaux : géographique et littéraire, mais aussi social, culturel et éminemment humain. Ainsi, *revenir* est un verbe d'une profondeur réflexive remplie de courage et de clarté. D'inquiétude et de conscience. Josep Maria Esquirol, dans l'essai commenté, *La resistència íntima*, précisément dans un chapitre titré «Tornar a casa» («Rentrer à la maison»), écrit :

El retorn no ve motivat tan sols per un estranyament o per trobar-se perdut; el retorn té a veure amb una mena d'esquinçament constitutiu, amb una diferència que és a l'origen de la nostra consciència. La *reflexió* és una de les modalitats del retorn. (Esquirol, 2015: 42)<sup>157</sup>

En partant donc de cette définition du retour, comme déchirement constitutif et comme réflexion –une compréhension germinale et structurale pour cette recherche– il n'est pas possible de représenter le voyage chez soi comme une rencontre avec les codes immaculés de la tradition, et il n'est pas non plus possible de le définir comme un repli vers un lieu du passé, fermé ou obsolète, superficiel, utilitaire ou accessoire. La représentation de la nouvelle ruralité ne s'y prête pas. Le paysage a changé parce que les temps ont changé et parce que la relation que l'individu y établit, comme le regard avec lequel il l'observe, le pense et l'exprime, ont changé eux aussi. Son récit, ses formes et ses contours sont autres.

*Revenir* signifie constater que le lieu d'origine n'existe plus et que le retour est de fait interminable, inaccessible ou impossible. Le lieu d'arrivée existe et n'existe pas tout à la fois et celui qui arrive est le même mais un autre. Le relief du lieu est divers et l'ajustement et la relation entre lui et le sujet qui y revient, aussi. Comme le poète T.S. Eliot l'a déjà écrit :

We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time. (Eliot, 1984: 78)

Tout cela nous confirme que la narrative catalane des premières années du XXI<sup>e</sup> siècle propose un nouveau ruralisme ; c'est-à-dire qu'elle pense et représente d'une nouvelle manière les paysages de la ruralité et qu'elle y crée un récit neuf et de nouvelles valeurs, une autre esthétique et une autre éthique. Ainsi, la lecture attentive de ces œuvres permet aborder le conflit de représentation qui se situe dans notre imaginaire paysagère

---

<sup>157</sup> L'italique est de l'auteur.



et, par conséquent, dans tous les aspects de notre culture et dans notre capacité d'habiter et d'être (Nogué, 2010a : 45-56). Encore plus si cette lecture s'encadre dans un territoire comme celui de la Péninsule Ibérique, un champ culturel fertile pour des visions du dialogue et du contact, de la périphérie et de l'alternative (Bou, 2013).

Dès le mouvement du retour, ce nouveau ruralisme se constitue comme une option littéraire, culturelle et de pensée– aiguisée et profonde pour le lecteur et pour la société dans laquelle lui et l'œuvre se situent. Il s'agit d'un nouveau ruralisme aiguisé parce qu'il crée à partir du regard conscient, l'observation et la critique et parce qu'en plus il le fait avec un sens suffisamment affiné pour pouvoir transiter sur cette ligne coupante sans tomber, sans se défaire dans un ton romantique ou dramatique et avec toute la dignité de celui qui regarde en face. Il s'agit aussi d'un nouveau ruralisme profond pour la conscience de la tradition paysagère et littéraire qui se retrouve dans tous les textes, une tradition qui se continue et s'interroge, ainsi que pour l'implication de plusieurs niveaux de réalité qui sont mis en jeu –de l'intimité multiple du *je* jusqu'à la résonance du passé, la chronique du présent ou le travail de la fiction. La profondeur a aussi à voir avec la capacité de savoir montrer, permettre de pressentir ou laisser appréhender quelque chose au fond de tout le voyage, quelque chose de cassé et de cachée mais en sédiment : un point de fuite et de résistance dans l'intimité, la proximité, la quotidienneté et la langue.

Nous sommes dans la représentation d'un nouveau lieu rural marquée pour la première personne et aussi inclinée vers elle. Cette idée a été reflétée dans le moi-lieu. Le terme complète la caractérisation des paysages de la postmodernité qui avaient été réduits jusqu'ici au concept de non-lieu. Il signale l'existence de points dans le territoire qui sont affirmés avec le *je* et, également, d'un *je* qui s'affirme dans le lieu. Après la chute des grands récits et avec l'écoulement ou la fuite du lieu traditionnel, le moi-lieu est une dimension pour l'existence et l'être ainsi que pour la possibilité de lieu. Le moi-lieu établit non seulement une fusion des deux termes mais aussi un déploiement des sens et, surtout, une ouverture et une proximité. C'est ainsi comme le moi-lieu permet de regarder le paysage et l'individu dès sa nature ambivalente, duale et réciproque. En accord avec le moi-lieu, des éléments du paysage comme le temps et la langue ont trouvé des espaces de vie et de résistance ; leurs formes ont été celles de la quotidienneté, de la concrétion et de la matérialité. Le travail de la parole, locale et plus humaine, a permis de parler de paysages de terre et d'une poétique de la sécheresse qui unit l'esthétique de la défaite, du

pourrissement, de la crise et de l'entre-deux, et qui fait du regard du Sud un terroir fertile pour tous les paysages de la nouvelle ruralité.

Le lieu rural a changé ses valeurs. De l'harmonie à la défaite physique ; de la permanence, la stabilité, la plénitude au changement, au fragment, au tremblement ; de l'origine et des racines à la peau. Le lieu se lit comme un point ouvert au monde et à l'avant-poste. La nouvelle ruralité a la possibilité de nous penser dans la proximité, l'intimité et la résistance. Même dans la révolte. *Revenir* est un mouvement créatif.

### LES PAYSAGES DE L'INQUIÉTUDE

À partir du moi-lieu, dans son ouverture et dans la création de sa proximité, apparaissent ce que *je veux* nommer les paysages de l'inquiétude. Ils sont déjà apparus. L'inquiétude a trois significations conjointes : l'angoisse et la perte d'une part, la recherche et le désir d'autre part, ainsi que le mouvement et la possibilité. De cette manière, le terme peut recueillir et synthétiser tout ce que j'ai jusqu'ici démontré et il peut donner un nom à la représentation des paysages de la ruralité actuelle.

Dans un premier sens, l'inquiétude est un nom pour le souci, le trouble et l'angoisse. Camille de Toledo (2012), dont les propos se trouvent au début de ces conclusions et inspirent le terme, explique l'inquiétude comme une terreur incertaine et il la propose comme l'état existentiel propre à ce siècle et à tous ses éléments : les hommes, les villes et les paysages, écrit-il. Ainsi, dans les récits analysés, l'inquiétude comme trouble se concrétise dans la crise personnelle des personnages principaux : un trouble d'origine diverse mais qui, dans tous les cas, demande un agencement, une exploration ou un remplacement. C'est-à-dire, une réflexion ou un retour. Mais, après, le voyage au pays originaire se produit et là l'inquiétude continue. Le paysage est aussi inquiet, et cela se perçoit dans ses ruptures et ses défaites, physiques et symboliques, et dans le dérèglement entre lui et le sujet. Le voyage est tout à la fois vouloir le paysage et lui en vouloir, le va-et-vient du regard est fait d'inquiétude tout comme le moi-lieu.

Les paysages de base naturelle et rurale que j'ai montrés comme des paysages défaits ne peuvent pas soutenir les valeurs qui, dans la représentation traditionnelle, y avaient été construites. À partir de la définition décrite du verbe revenir, le regard ne peut pas l'assumer et il doit marquer un nouveau récit. La représentation c'est celle de la

mobilité et de la précarité, de l'étrangeté et de la perte, du dérèglement et même de l'oubli de quelque chose de très profond et d'essentiellement humain –la terre et la base. Le lieu de l'origine se défait et lui et le *je* sont inquiets. Le trouble est naturel et physique, mais aussi culturel et identitaire, intime et collectif. On ne peut pas parler de lieux de la permanence, de la stabilité ou de l'harmonie, si tout est fragment et fissure ; ni d'origine, si tout se fait oublier ; ni encore moins de pureté, si tout est divers et multiple, ou manipulé et délaissé. Ici, on représente la fragmentation, le changement et la dilution, et cela se représente dans le lieu premier de l'individu et de la communauté.

Les protagonistes sont des étrangers au seuil de chez eux. Les maisons ne sont ni refuge ni accueil sinon des moments dans l'instabilité et l'intempérie. Ces paysages racontent l'impossibilité du concept même d'habiter, et cela dans diverses positions : de l'étrangeté à la migration en passant par la superficialité et la consommation. En fait, il me semble que ce qui se passe dans les paysages de l'inquiétude c'est que le concept même de lieu y est défait. Si la géographie humaniste explique le lieu comme un objet concret où l'on peut habiter, ici le lieu se fragmente et s'homogénéise, le monde y entre, et la globalité, les distanciations et les désagréments le déchirent. La possibilité de l'habiter reste conditionnée ou soumise à celle de la consommation, l'indifférence, le détachement et la circulation. Le lieu perd ses spécificités et sa capacité de concrétion s'efface ; et le lieu rural, qui pourrait recueillir et matérialiser les poids et les valeurs de la nature, l'origine et l'existence, le fait d'une manière encore plus remarquable et profonde. Il n'y a pas de retour à la maison, ni de retour au lieu, ni de retour à la terre. Il n'y a pas de lieu.<sup>158</sup>

Également, dans ces paysages inquiets, le temps et la mémoire sont fragmentés et, on raconte souvent sa disparition et son oubli. La langue catalane est montrée, ici et maintenant, cassée et en recul, et elle apparaît combinée à d'autres langues. L'espace d'usage naturel et standard du catalan se questionne et cela se passe justement dans ces lieux de la ruralité qui, s'ils étaient les paysages de l'authenticité et de l'essentialité linguistiques, sont maintenant ceux de la diversité et de la pluralité, des déchirements, des différences et des pertes. Sans pour cela ignorer le travail linguistique –bien au contraire, en montrant la profondeur et la vivacité de la parole– on fait le récit du démembrement et

---

<sup>158</sup> Cela peut paraître une contradiction, mais ce ne l'est pas. Le lieu disparaît en tant qu'idée traditionnelle et en tant qu'objet externe au *je*. Mais le lieu continue à être valide à travers la fusion et la relation avec le *je*, à travers le récit du *je* et, en plus, dans l'assomption de la défaite et de l'inquiétude inhérente.

de l'inquiétude de la langue et la valeur du lieu comme matérialisation de l'authenticité nationale et identitaire reste questionnée. Ainsi, à partir de cette position tremblante, ce qui se raconte dans ces lieux se trouve sous –et sur– les récits nationaux traditionnels. Les lieux de la ruralité catalane du XXI<sup>e</sup> siècle ne forment pas de paysages mythiques et symboliques pour la construction de la propre communauté nationale, tel que le faisaient les paysages des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Et cela est une rupture, un vide et une inquiétude. Mais également un retour et une fuite. La représentation est celle d'un lieu non-patriotique qui situe le paysage catalan dans une ouverture et dans une création faite à partir de la force du regard et de la peau, de la concrétion et de la matérialité, d'un enracinement plus profond et plus humain. «Per salvar la humanitat. O sigui, hem de deixar anar el llast de la pàtria, la identitat... per salvar la persona» (XXVI).

Jusqu'ici, dans ce premier sens, le récit de l'inquiétude se relit avec la *letteratura del disaggio* –ou littérature de l'ennui – avec laquelle, comme je l'ai dit dans les chapitres initiaux, Francesco Vallerani (2008) donne un nom aux paysages du Nord de l'Italie et décrit une angoisse pour la perte traumatique du lieu. Ici, inspirée par la lecture de *L'inquiétude d'être au monde* de Camille de Toledo, je préfère nommer ces nouveaux lieux ruraux comme des paysages de l'inquiétude et non comme des paysages de l'ennui, et encore moins comme des paysages de l'angoisse. Cette dernière option, outre toute la charge culturelle qu'elle supporte, a un sens plus paralysant et stérile. En revanche, l'inquiétude me permet de parler, avec la première, d'autres significations.

Dans un deuxième sens, donc, l'inquiétude est une parole synonyme de curiosité, d'intérêt ou d'attraction intellectuelle et de connaissance. En effet, ces paysages sont dès le début, des paysages de la recherche, de l'exploration et de l'avancée. Comme je le disais au commencement, les œuvres du corpus montrent une tendance littéraire capable de narrer des territoires neufs et d'expliquer à nouveau des paysages bloqués. Cette capacité exploratrice et créatrice les situe déjà dans ce sens de l'inquiétude ; elle nous porte à des nouvelles scènes de compréhension culturelle et humaine du paysage. L'inquiétude, dans ce sens, c'est le regard qui ose se poser sur le changement, la coupure et la frontière pour continuer à voir et expliquer davantage. Un courage et une conscience qui sont à mettre en relation avec la *veille* que Camille de Toledo mentionne également dans son texte.

Mais, dans le récit du retour, ce deuxième sens de l'inquiétude croit encore. Loin de s'apaiser elle grandit mais n'empêche le désir de y être malgré tout. Le *je* s'ouvre, se

déplie et se voit en regardant. Il cherche des formes et des limites. Il trouve d'autres voix et il en propose une, poreuse, pour expliquer tout ce qu'il touche, là. Le moi-lieu se fait. Du côté strictement littéraire, les textures qui adoptent les voix narratives, leurs hybridations et le mélange de genres et de matériaux, sont une bonne preuve de cette recherche inquiète. Il l'est aussi, d'un point de vue plus large, la manière de travailler la quotidienneté et la matérialité, en en faisant une dimension où y lire la possibilité, la résistance et la création. Dans ces lieux nouveaux, la petitesse, la concrétion, l'intimité et la proximité, ainsi que le toucher et la sécheresse, sont les éléments d'une nouvelle poétique et d'une nouvelle étique, d'un nouveau regard. Ainsi, au-delà de la non-urbanité, les paysages trouvent une forme propre au travers de cette esthétique ; elle leur fait prendre la voix, avec tout et malgré tout. Elle les affirme et, sous le soleil sec, ils brillent.

Dans un troisième et dernier sens, l'inquiétude signale un état de mouvement ou d'agitation, de non-quiétude. Le poème de Camille de Toledo le montre aussi : *impossible apaisement*. Cela relie aussi bien la défaite que la recherche, les deux aspects du concept déjà vus, de même que la cadence des personnages principaux, en voyage, et bien sûr, la qualité de l'entre-deux. Nous sommes dans un lieu mouvant, nous sommes dans l'entre-deux. L'inquiétude donne aussi un nom à cet espace initiale et hybride, un lieu de mouvement et de tremblement, de chute et de désir. Les paysages de l'inquiétude ne sont pas les paysages de la permanence, ni de l'origine, ni de l'unité, ils sont les paysages de l'ambivalence et de la dualité, du frôlement et de la faille. Dans cette tendance, l'analyse s'est imprégnée de la fusion et de la tension du *je* et du lieu, du *je* et de l'autre, du lieu et du monde, de la maison et de l'ailleurs, du rural et de l'urbain, du présent et du passé, du palpable et de l'immatériel, de la langue et des langues, du connu et de l'inconnu, du mouvement et du retour et de la fuite. Tout dans ces paysages est dual, mélangé et ambivalent. Comme une proximité qui est intimité et ouverture. Comme un seuil, un horizon ou une peau.

Les paysages de l'inquiétude signalent et créent ce nouveau type de lieu, un entre-deux qui recueille en lui toutes les dualités et qui en fait un autre lieu, un lieu tiers. C'est seulement dans l'entre-deux que sont possibles la création, la résistance et la révolte. Justement, grâce à sa qualité de milieu, hors des centres et hors des structures établies. Précisément grâce à la possibilité de lire ce lieu comme un horizon et un retour. Ainsi, nous sommes ici. Dans ces paysages de la ruralité actuelle, dans ces paysages de l'inquiétude. Ici. Avec sa précarité et sa fragilité, ces lieux de la ruralité contemporaine

sont les lieux les plus palpables, les plus concrets, les plus tangibles, comme le montrent ces récits et la lecture que j'en propose. Dans le mouvement, le tremblement et l'inquiétude, ils émergent comme de positions nouvelles, uniques, précieuses. Ils créent. Ici. La périphérie territoriale et le lieu bloqué occupent ici et maintenant une position centrale dans la littérature, le regard et la pensée. Aux bords, dans la vaste ruralité. Nous sommes et nous grandissons ici. «Als marges és on passen les coses», dit Anna Ballbona (Bacardit, 2016), une des auteures qui pourrait encore enrichir le corpus et cette analyse. Et Camille de Toledo le dit aussi quand il décrit, dans un passage de l'essai cité, le moment dans lequel quelqu'un descend du métro et les haut-parleurs sonnent : « *Mind the gap* » (2012 : 43). Il explique lui aussi que c'est dans ce *gap*, ce trou ou cet entre-deux, dans cette fente, que tout se passe et que l'on doit porter notre attention. Et Joan Ramon Resina l'écrit, dans le volume *The New Ruralism*, quand il trouve dans le nouveau ruralisme le signe d'une nouvelle conscience sociale (2012 : 8). De même Josep Maria Esquirol dans un de ses autres essais : «Aquí, als afores, no només vivim sinó que som *capaços de vida*» (2018 : 7). Ici, nous pouvons être.

Les lieux de la ruralité actuelle sont des entres-deux pour la possibilité d'être à nouveau, en tant qu'humains et en tant que communauté pleine et libre. Francesco Vallerani, en reprenant Georg Simmel et en analysant le trauma humain pour la perte du sens du lieu, est très précis :

La depressió i el pessimisme per l'entorn es poden guarir amb la recuperació de la dimensió de la «cura» en sentit simmelià, és a dir, recuperant una relació directa amb les fenomenologies ambientals que composen l'espai viscut i reconeixent, per tant, l'estreta dependència de l'individu respecte als altres del grup i del territori del qual obté un sentit per a la seva existència (Simmel, 1997). En definitiva, és la recerca de geographies menys egoistes i més solidàries, on el sentit d'una continuïtat civil i d'ideals sigui capaç de produir sociabilitat territorial i identificació profunda amb una evolució del paisatge respectuosa amb la qualitat històrica i ecològica. (Vallerani, 2008: 76)

Il nous faut chercher des géographies du soin et la solidarité, des géographies aussi pour les idéaux. Et ces nouveaux lieux ruraux, critiques et affirmés, peuvent en être des points remarquables. Possibilité. Le géographe italien Claudio Minca, dans le livre *El paisaje en la cultura contemporánea*, rappelle que le paysage est justement un terme né pour permettre la révolution : pendant que le monde de la technologie «tiende a reducir el mundo entero en el inmenso campo de lo predecible» il faut se souvenir que «el nacimiento del concepto de paisaje obedece exactamente al intento contrario, a la

necesidad de arneses ideales que puedan promover lo inesperado, permitir el cambio, la revolución» (Minca, 2008: 228). Le sujet qui regarde par la fenêtre peut être maintenant un moi-lieu se faisant dans le tremblement, la peau et le contact. Finalement, le sociologue français Hervé Fischer, dans l'article en catalan «Mitoanàlisi de la frontera» qui se trouve dans l'œuvre *L'afrontera. De la dominació a l'art de transgredir*, écrit avec la même perspective. L'article est, en fait, un manifeste ou une célébration de la frontière, celle-ci comprise non pas comme une ligne politique et administrative mais comme un trait mythique, imaginaire et abstrait. Il le pense donc comme un espace liminaire qui fait parfaitement écho dans ces paysages de la non-urbanité et de l'entre-deux. Fischer finit par construire dans ces lieux ce qu'il nomme *péripérisme* (il écrit en catalan *periferisme*) et il en fait la base d'un nouvel humanisme ou *hiperhumanisme*. Je veux terminer sur ces propos :

Proposem de considerar el *periferisme* com el mite oposat al centralisme unitari, com un rept als poders metropolitans hegemònics i com la celebració de la diferència. El centralisme ha desvalorat i sotmès els marges del seu territori. [...] Més que buidar les perifèries el que proposem és reafirmar-ne la riquesa [...] Afirmar el valor del *periferisme* és tornar-se a centrar: cada punt és per a cada un de nosaltres, a les vastes solituds del cosmos, el centre potencial de la superfície del planeta, el centre del món. [...] La història ens ha ensenyat que els centres no són eterns sinó que es desplacen. La nostra cultura contemporània celebra aquestes noves posicions. (Fischer, 2011: 53)

Et encore :

Ens és obligat revalorar el *periferisme*, redactar-ne i difondre'n el manifest, cultivar les nostres identitats polítiques, lingüístiques i culturals: és una riquesa humana per a tots i una necessitat democràtica, ja que l'exercici de la política exigeix una escala de proximitat i de responsabilitat. [...] Existeix, per tant, un bon ús de la frontera contra la uniformització i el seu empobriment, la seva alienació. És necessari denunciar els efectes perversos dels multiculturalismes, etnicismes, comuniatrimmes, tribalismes, les utopies perilloses. Afirmem, com un contraverí, de dialogar entre les cultures i les identitats sense tancar-se en la pròpia, i finalment esdevenir tots *periferistes* i nòmades. [...] És aquesta l'actitud que anomeno «hiperhumanisme», per oposició a l'humanisme burgès d'abans, avui dia desacreditat per les guerres mundials, els genocidis i una hipocresia quotidiana. L'hiperhumanisme significa més lligams, més solidaritat, més humanisme. (Fischer, 2011: 54)

À la fin de ce voyage, ces lieux retirés peuvent nous affirmer à nouveau comme humains et comme communauté. Les paysages de l'inquiétude –de la défaite, de la recherche et de l'entre-deux– se lisent comme des possibilités pour regarder et être plus

encore. Nécessairement. Ces lieux de la nouvelle ruralité sont maintenant le centre et la vie. Des points cassés et ouverts du *je* au lieu, au monde, aux voix et à la terre. Coupure. Désagrégation, dilution et résistance. Intimité et ouverture, conscience et touchée. De l'horizon et de la peau pour apprendre à habiter. Les seules clartés dans la forêt. Les seuls lieux où revenir.





## BIBLIOGRAFIA

### CORPUS

ILLAS, Edgar (2014). *Ball de bastons*. Cabrera de Mar: Galerada.

PAGÈS, Vicenç (2014). *Dies de frontera*. Barcelona: Proa.

PUJOL, Adrià (2011). *Escafarlata d'Empordà. Paria d'un pària*. La Bisbal d'Empordà: Edicions Sidilà.

ROJALS, Marta (2011). *Primavera, estiu, etcètera*. Barcelona: La Magrana.

SALA, Toni (2010). *Marina*. Barcelona: Edicions 62.

SERÉS, Francesc (2014). *La pell de la frontera*. Barcelona: Quaderns Crema.

TODÓ, Joan (2013). *L'horitzó primer*. Barcelona: L'Avenç.

### OBRES DE REFERÈNCIA

ADAM, Miquel (2013). «L'exili invers de Joan Todó». *Núvol* (15/11). Consultable a: <https://www.nuvol.com/opinio/lexili-invers-de-joan-todo/>

ALIAGA, Xavier (2014). «“Jo no puc fer veure que sóc Tolstoi. I el lector tampoc és el lector del segle XXI”». *El Temps*, 1559 (29/04), 50-52.

ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar (2011). «Escribir en el siglo XXI, a pesar o a favor de las circunstancias». Dins Palmar Álvarez-Blanco i Toni Dorca (coord.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2016). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 19-31.

ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar i DORCA, Toni (coord.) (2011). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2016). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

ANTICH, Xavier (2016). «La inquietant estranyesa del que és familiar». *Ara* (03/01). Consultable a: [https://www.ara.cat/suplements/diumenge/inquietant-estranyesa-Del-que-familiar\\_0\\_1497450246.html](https://www.ara.cat/suplements/diumenge/inquietant-estranyesa-Del-que-familiar_0_1497450246.html)

- ARAGÓ, Narcís i VILALLONGA, Mariàngela (ed.) (2003). *Atles literari de les terres de Girona*. Girona: Diputació de Girona.
- ARGULLOL, Rafael (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acanalado.
- ARIBAU, Bonaventura Carles (1933). *La pàtria*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. Edició comentada per Carles Riba.
- ARITZETA, Margarida (1996). *Diccionari de termes literaris*. Barcelona: Edicions 62.
- AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Éditions du Seuil.
- BACARDIT, Júlia (2016). «Anna Ballbona: “Als marges és on passen les coses”» Núvol (22/04). Consultable a: <https://www.nuvol.com/entrevistes/anna-ballbona-als-marges-es-on-passen-les-coses/>
- BAGUNYÀ, Borja (2017). «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000-2016». Dins Àlex Broch i Joan Cornudella (curadors), *Novel·la catalana avui 2000-2016*. Juneda: Editorial Fonoll, 45-95.
- BAILLY, Jean-Christophe (2011). *Le Dépaysement. Voyages en France*. París: Seuil.
- BAL, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (1998). *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BARTHES, Roland (1968). «L'effet de réel». Dins *Communications. Recherches sémiologiques: le vraisemblable*, 11, 84-89. Consultable a: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158)
- BANAL, Isabel i CASACUBERTA, Margarida (2009). *El paisatge d'Olot. La construcció literària de la Garrotxa*. Barcelona: L'Avenç.
- BARTH, John (1983). «La literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)». *Els Marges*, 27/28/29, 279-289. Traducció de Quim Monzó.

- BASAGAÑA, Laura (2013). «“La funció més digna de l’escriptura és incomodar”». *Núvol* (15/11). Consultable a: <https://www.nuvol.com/entrevistes/joan-todo-la-funcio-mes-digna-de-lescriptura-es-incomodar-remoure-els-prejudicis/>
- BAUMAN, Zigmunt (2007). *Temps líquids. Viure en una època d’incertesa*. Barcelona: Viena Edicions
- BÉGOUT, Bruce (2008). *Lugar común. El motel americano*. Barcelona: Anagrama.
- BERQUE, Augustin (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva. Edició de Javier Maderuelo. Traducció de Maysi Veuthey.
- BESSE, Jean-Marc (2010). *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva. Edició de Federico López Silvestre. Traducció de Marga Neira.
- (2016). «Géographie physique. Notes sur l’espace comme sentiment». Dins Toni Luna i Isabel Valverde (ed.), *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Barcelona: Observatori del Paisatge i Universitat Pompeu Fabra, 97-114.
- BORGES, Jorge Luis (1974). «El Aleph». Dins *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 175-198.
- BOU, Enric (2013). *La invenció de l’espai. Ciutat i viatge*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- BROCH, Àlex i CORNUDELLA, Joan (ed.) (2017). *Novel·la catalana avui 2000-2016*. Juneda: Editorial Fonoll.
- BUSSÉ, Xènia (2008). «Francesc Serés, la força de l’escriptura», *Serra d’Or*, 585 (setembre), 35-37.
- CARBONELL, Eliseu (2006). *Josep Pla: El temps, la gent i el paisatge. Una etnografia de l’Empordà franquejant la literatura*. Barcelona: Edicions de 1984.
- (2007). «La literatura como landmarks: elementos para una reflexión en torno a Pla». Dins Valerià Paül i Joan Tort (ed.), *Territorios, paisajes y lugares. Trabajos recientes de pensamiento geográfico*. Cabrera de Mar: Galerada; Madrid: Asociación de Geógrafos Españoles, 363-376.
- CARNER, Josep (1992). *Poesia*. Barcelona: Quaderns Crema. Edició de Jaume Coll.

- CASACUBERTA, Margarida (2004). «Invenció del paisatge i control de la realitat: les imatges fundacionals de la Catalunya contemporània». *Estudis històrics de la Garrotxa*, 1. Olot: Arxiu Històric Comarcal d'Olot, 95-112.
- CASACUBERTA, Margarida i GUSTÀ, Marina (ed.) (1996). *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- CASSIN, Barbara (2013). *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?* París: Autrement.
- CASTELLET, Josep M. i MOLAS, Joaquim (1979). *Antologia general de la poesia catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- CATALÀ, Víctor (1988). *Solitud*. Barcelona: Planeta.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Madrid: Lumen.
- CERTEAU, Michel de (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Mèxic: Universidad Iberoamericana. Edició de Luce Giard. Traducció de Alejandro Pescador.
- CLARK, Kenneth (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral. Traducció de Laura Diamond.
- COLLOT, Michel (2011). *La Pensée-paysage*. París: Actes Sud, ENSP.
- (2014). *Pour une géographie littéraire*. París: Éditions Corti.
- CONSELL D'EUROPA (2000). *Conveni europeu del paisatge*. Florència: Consell d'Europa.
- CORTADELLAS, Xavier (2010). «Francesc Serés. Vicenç Pagès». *Revista de Girona*, 263, 14-22.
- CUBELLS, Olga (2012). «Primavera, estiu, etcètera, de Marta Rojals». *beCEroLes*, V, 157-159.
- CUTILLAS, Abel (2017). «Narrativa catalana: lo crudo y lo fresco», *Contexto*, 10 de maig. Consultable a: <https://ctxt.es/es/20170510/Culturas/12628/narrativa-catalana-literatura-el-ministerio-abel-cutillas.htm>
- DEBRAY, Régis (2010). *Éloge des frontières*. Paris: Gallimard.
- DEPARTAMENT DE CULTURA (1989). *Com ensenyar català als adults*, 6 (desembre). Barcelona: Publicació del Gabinet de Didàctica de la Generalitat de Catalunya.

Consultable

a:

[http://llengua.gencat.cat/web/.content/documents/aprendre/arxiu/com\\_6\\_mapes.pdf](http://llengua.gencat.cat/web/.content/documents/aprendre/arxiu/com_6_mapes.pdf)

DOUBROVSKY, Serge (2001). *Fils*. París: Gallimard.

ELIOT, T.S. (1984). *Four Quartets*. Barcelona: Editorial Laertes. Traduïts per Àlex Susanna i amb pròleg de Jaime Gil de Biedma.

ESQUIROL, Josep Maria (2015). *La resistència íntima: Assaig d'una filosofia de la proximitat*. Barcelona: Quaderns Crema.

– (2018). *La penúltima bondat. Assaig sobre la vida humana*. Barcelona: Quaderns Crema.

FERRATÉ, Joan (1987). «Ítaca». Dins *Les poesies de C.P. Cavafis*. Barcelona: Quaderns Crema, 68-69.

FERRATER, Gabriel (2010). *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Víctor Català i Josep Pla*. Barcelona: Editorial Empúries. Edició d'Oriol Ponsatí-Murlà.

FERRÉ, Isidre (2012). «Escafarlatejant amb Adrià Pujol a l'Empordà». *Núvol* (22/04). Consultable a: <https://www.nuvol.com/critica/adria-pujol-escafarlata-demporda-sidilla-isidre-fer/>

FIGUERAS, Narcís (2018). «Ferran Agulló i la seva obra en la creació de la marca “Costa Brava”». Dins Mariàngela Vilallonga, Margarida Casacuberta i Anna Perera Roura (ed.), *La construcció literària del territori. Costa Brava i Empordà*. Girona: Publicacions de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, 153-189.

FISCHER, Hervé (2011). «Mitoanàlisi de la frontera». Dins Òscar Jané i Enric Forcada (ed.). *L'afrontera. De la dominació a l'art de transgredir*. Catarroja, Figueres, Perpinyà: Editorial afers, 45-55.

FOUCAULT, Michel (1994). «Des espaces autres». Dins *Dits et écrits (1954-1988)*, vol. IV 1980-1988. París: Gallimard, 752-762. Edició a cura de Daniel Denfert i François Ewald.

- FRANCESCHI, Catherine (1997). «Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes». Dins Michel Collot (ed.). *Les enjeux du paysage*. París: Ousia, 75-111.
- GARCIA, Yannick (2013). «Todó estén la catifa». *Núvol* (15/10). Consultable a: <https://www.nuvol.com/critica/todo-esten-la-catifa/>
- GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*. París: Corti.
- GENETTE, Gérard (1969) *Figures II*. París: Seuil.
- (1972) *Figures III*. París: Seuil.
- GUARDIOLA, Assum (2014). «Un començament que atrapa i un final de catarsi». *Revista de Girona*, 285 (juliol-agost), 99.
- GUILLAMET, Jaume (2009). *L'Empordà dels escriptors*. Barcelona: L'Avenç.
- HEIDEGGER, Martin (2015). *Construir Habitar Pensar*. Madrid: Ediciones La Oficina. Edició bilingüe a càrrec d'Arturo Leyte i Jesús Adrián.
- HOMER (2001). *L'Odissea*. Barcelona: La Magrana. Traducció de Carles Riba.
- ILLAS, Edgar (2015). «El ball de bastons d'Edgar Illas». *Núvol* (11/01). Consultable a: <https://www.nuvol.com/critica/el-ball-de-bastons-dedgar-illas/>
- (2017). «Poesia i praxi». *El Punt Avui* (04/05). Consultable a: <http://www.elpuntavui.cat/opinio/article/8-articles/1132447-poesia-i-praxi.html>
- (2018a). «Literatura hiperlocal». *El Punt Avui* (11 juny). Consultable a <http://www.elpuntavui.cat/opinio/article/8-articles/1413440-literatura-hiperlocal.html>
- (2018b). *Treure's la feina de sobre*. La Bisbal d'Empordà: Edicions Sidillà.
- INSTITUT D'ESTADÍSTICA DE CATALUNYA (Idescat) (2019a). *El municipi en xifres*. Consultable a: <https://www.idescat.cat/emex/>
- (2019b). *Enquesta d'usos lingüístics de la població 2013*. Consultable a: <https://www.idescat.cat/pub/?id=eulp>

- JACKSON, John Brinckerhoff (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva. Edició de Joan Nogué. Traducció de Maysi Veuthey.
- JAMESON, Frederic (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Buenos Aires, México: Editorial Paidós.
- JANÉ, Òscar i FORCADA, Enric (ed.) (2011). *L'afrontera. De la dominació a l'art de transgredir*. Catarroja, Figueres, Perpinyà: Afers.
- JORBA, Manuel (1986). «El Romanticisme: Bonaventura-Carles Aribau». *Història de la literatura catalana*, 7. Barcelona: Ariel, 87-98.
- JULIANA, Enric (2017). «La piel». *La Vanguardia* (02/04). Consultable a: <https://www.lavanguardia.com/politica/20170402/421369749866/la-piel.html>
- LEFEBVRE, Henri (2000). *La production de l'espace*. París: Anthropos. Prefaci de Remi Hess.
- LEJEUNE, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LLOBET, Alexis (2015). «Entrevista a Marta Rojals». *Visat*, 19 (abril). Consultable a: <http://www.visat.cat/articulos/cat/107/entrevista-a-marta-rojals.html>
- MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- MAGRIS, Claudio (1998). *Ítaca y más allá*. Madrid: Huerga y Fierro editores.
- MARAGALL, Joan (1904). «Alma catalana», *Alma Española*, 24 gener, 6. Consultable a: <http://www.filosofia.org/hem/190/alm/ae1206.htm>
- (1988). «Elogi de la Paraula». Dins Jordi Castellanos, *El modernisme. Selecció de textos*, Barcelona: Empúries, 231-236.
- (1998), *Poesia*. Barcelona: Edicions de la Magrana. Edició de Glòria Casals.
- MARFANY, Joan-Lluís (1995). *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries.
- MARÍ, Antoni (1995). «La recepció del romanticisme a Catalunya». *Serra d'Or*, 424, 26-27.
- MARRUGAT, Jordi (1999). «El lloc de la literatura catalana en la postmodernitat». Dins J.B. Culla (dir.), *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vol. 12. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 314-323.



- (2009). «Novel·listes catalans joves». *Els Marges*, 88, 123-129.
- (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- MARTÍ, Antoni (2006). «Ironies de l'assaig. Ors, Pla, Fuster: Història intel·lectual de l'adhesió incompleta». Dins *Caplletera*, 41 (tardor), 151-174.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1991), «*De re urbana i De re rurali*, un altre cop?», *Els Marges*, 44, 61-65.
- MINCA, Claudio (2008). «El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno». Dins Joan Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 209-231.
- MOLINO, Sergio del (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- MONCADA, Jesús (2007). *Camí de sirga*. Barcelona: La Magrana.
- MONTOLIU, Manuel de (2010). «Víctor Català i el ruralisme». Dins Enric Bou (dir.) *Segle XX. Del modernisme a l'avantguarda*, dins Albert Rossich (coord.) *Panorama crític de la literatura catalana*, Barcelona: Vicens Vives, 233-236.
- MONZÓ, Quim (2010). *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema.
- MUÑOZ, Francesc (2008). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUNTADA, Lluís (2014). «Jo és una altra». *L'Avenç*, 399 (març), 58-60.
- NOGUÉ, Joan (2009). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.
- (2010a). *Paisatge, territori i societat civil*. València: Tres i Quatre.
- (2010b). «El retorno al paisaje». *Enrahonar*, 45, 123-136.
- (2011). «Els límits territorials contemporanis» Dins Òscar Jané, Enric Forcada (dir.). *L'(a)frontera. De la dominació a l'art de transgredir*. Catarroja, Figueres, Perpinyà: Afers, 161-169.
- (2012). «Neo-Ruralism in the European Context. Origins and Evolution». Dins Joan Ramon Resina i William R. Viestenz (ed.) *The New Ruralism. An*

- Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 27-39.
- (2016a). «El retorn al lloc». *Ara*, (04/01). Consultable a: [https://www.ara.cat/opinio/retorn-al-lloc\\_0\\_1498050185.html](https://www.ara.cat/opinio/retorn-al-lloc_0_1498050185.html)
  - (2016b). «El reencuentro con el lugar: nuevas ruralidades, nuevos paisajes y cambio de paradigma». *Documents d'anàlisi geogràfica*, 62/3, 489-502.
  - (2017). *El paisatge, entre el subjecte i l'objecte*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Secció de Ciències Socials i Filosofia. Consultable a: <https://publicacions.iec.cat/Front/repository/pdf/00000240/00000050.pdf>
  - (ed.) (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NOPCA, Jordi (2014). «“L'autenticitat va ser anterior a nosaltres”». *Ara Llegim* (15/02). Consultable a: [https://llegim.ara.cat/Vicenc\\_Pages\\_Jorda-Proa-Literatura\\_catalana-Premi\\_Sant\\_Jordi\\_0\\_1085291509.html](https://llegim.ara.cat/Vicenc_Pages_Jorda-Proa-Literatura_catalana-Premi_Sant_Jordi_0_1085291509.html)
- NORA, Pierre (dir.) (1997). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1984). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- OBSERVATORI DEL PAISATGE (OPC) (2019). «Caràcter del paisatge». Dins *Glossari*. Consultable a: <http://www.catpaisatge.net/cat/glossari.php?idglossari=30#g30>
- OLLÉ, Manel (2013). «La grip de 1918». *L'Avenç*, 396 (desembre), 62-63.
- (2014a). «L'incendi». *L'Avenç*, 399 (març), 56-57.
  - (2014b). «Conjurar la tristesa». *L'Avenç*, 406 (novembre), 60-61.
- ORS, Eugeni d' (1996). *Glosari 1906-1907*. Xavier Pla (ed.). Barcelona: Quaderns Crema.
- ORTEGA, Rudolf (2018). «Adrià Pujol: “El 90% del que es publica és autoficció barata mal feta”». *El Periódico* (19/07). Consultable a: [https://cat.elpais.com/cat/2018/07/19/actualidad/1531992489\\_789186.html](https://cat.elpais.com/cat/2018/07/19/actualidad/1531992489_789186.html)
- PAGÈS, Vicenç (2012). «Un de Begur». *Presència* (20-26/04). Consultable a: [https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/presencia/2012/presencia\\_a2012m4d20p16n2095](https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/presencia/2012/presencia_a2012m4d20p16n2095)

- PEERS, E. Allison (1924). *El romanticismo en España: caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias*. Santander: Talleres Tipográficos J. Martínez.
- PEREJAUME (1998). *Oïsmè*. Barcelona: Proa. Pròleg de Josep Palau i Fabre.
- (2007). *L'obra i la por*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
  - (2015). *Paraules locals*. Barcelona: Tushita edicions.
- PI DE CABANYES, Oriol (1983). «Una altra lectura de “La pàtria”». *Serra d'Or*, 286-287, 12-14.
- PLA, Josep (2010a), *El nord*, OC 5, Barcelona: Destino.
- (2010b), *El meu país*, OC 7, Barcelona: Destino.
  - (2010c), «Joaquim Ruyra». Dins *Homenots. Primera sèrie*, OC 11, Barcelona: Destino, 99-136.
- PLA, Xavier (1997). *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2007). «El paisaje subjetivado de Josep Pla». Dins Valerià Paül i Joan Tort (ed.), *Territorios, paisajes y lugares. Trabajos recientes de pensamiento geográfico*. Cabrera de Mar: Galerada; Madrid: Asociación de Geógrafos Españoles, 377-387.
  - (2008). «La ploma i l'espasa». *Avui* (06/12), 12.
  - (2011). «La terra no embruta». *Avui. Cultura*. (7 abril), 12-13.
  - (2015). «Producción de presencia y representaciones de la vida cotidiana en la novela *La calle estrecha* de Josep Pla». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 19, 81-94.
  - (2018). «Reparar el món. La literatura catalana i el procés». *Revista de Catalunya* (gener-març), 301, 5-11.
  - (ed.) (2011). *Joaquim Ruyra, el petit Tolstoi. Quatre estudis de recepció crítica*. Girona: Institut de Llengua i Cultura Catalanes. Universitat de Girona.

- PLANTADA, Esteve (2014). «L'última frontera». *Caràcters* (primavera), 6-7. Consultable a: <http://www.lavenc.cat/index.php?/cat/Els-Llibres-de-L-Avenc/Que-han-dit-dels-nostres-llibres/L-horitzo-primer-Joan-Todo.-2013>
- PUENTE, Paloma (2007). «Espacio y lugar en el pensamiento contemporáneo». Dins Valerià Paül i Joan Tort (ed.), *Territorios, paisajes y lugares. Trabajos recientes de pensamiento geográfico*. Cabrera de Mar: Galerada; Madrid: Asociación de Geógrafos Españoles, 555-567.
- PUIGDEVALL, Ponç (2014). «Enciclopèdia existencial». *El País* (13/02). Consultable a: [https://elpais.com/ccaa/2014/02/13/quadern/1392289311\\_153521.html](https://elpais.com/ccaa/2014/02/13/quadern/1392289311_153521.html)
- (2018). «Ofici de transeünt». *El País* (15/03). Consultable a: [https://cat.elpais.com/cat/2018/03/15/cultura/1521106499\\_014265.html](https://cat.elpais.com/cat/2018/03/15/cultura/1521106499_014265.html)
- PUJOL, Adrià (2016). *Guia sentimental de l'Empordanet*. Barcelona: Edicions 62.
- (2017). *La carpeta és blava*. Barcelona: LaBreu Edicions. Pròleg de Miquel Martín.
- PUJOL, Enric (2008). «El cas català com a paradigma». *Mirmanda*, 3, 26-28.
- PUNSODA, Anna (2012). «Jo voto etcètera» (2012). *Núvol* (04/06). Consultable a: <https://www.nuvol.com/opinio/jo-voto-etcetera/>
- RESINA, Joan Ramon (2012). «Introduction: The Modern Rural». Dins Joan Ramon Resina i William R. Viestenz (ed.) *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 7-25.
- RESINA, Joan Ramon i VIESTENZ, William R. (ed.) (2012). *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- RODOREDA, Mercè (1983). *Mirall trencat*. Barcelona: Edicions 62.
- (2005). *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor. Postfaci de Maria Barbal
- (2007). *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor. Postfaci de Xavier Pla.
- ROGER, Alain (1997). *Court traité du paysage*. París: Éditions Gallimard.

- ROURERA, Jordi (2012). «Primavera, estiu, etcètera». *Núvol* (21/05). Consultable a:  
<https://www.nuvol.com/opinio/primavera-estiu-etcetera-marta-rojals-jordi-rourera/>
- RUYRA, Joaquim (2004). *Marines i boscatges*. Barcelona: Edicions 62.
- SALA, Pere; PUIGBERT, Laura; BRETCHA, Gemma (ed.) (2014). *La planificació del paisatge en l'àmbit local a Europa. = Landscape Planning at a local level in Europe*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Andorra la Vella: Govern d'Andorra. Consultable a:  
[http://www.catpaisatge.net/fitxers/publicacions/planificacio/planificacio\\_paisatge.pdf](http://www.catpaisatge.net/fitxers/publicacions/planificacio/planificacio_paisatge.pdf)
- SALA, Toni (2011). «Lectura de Ruyra». Dins Joaquim Ruyra, *Narracions*. Barcelona: Edicions 62, 17-42.
- (2012). «Paisatge, literatura i perifèria». Dins Joan Nogué, Laura Puigbert, Gemma Bretcha (ed.). *Franges. Els paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Departament de Salut de la Generalitat de Catalunya, 66-81.
- SERÉS, Francesc (2003). *De fems i de marbres*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2012). «Geology and literature». Dins Joan Ramon Resina i William R. Viestenz (ed.), *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 173-186.
- SERRAHIMA, Maurici (2010). «“Solitud” i “Els sots feréstecs”». Dins Enric Bou (dir.) *Segle XX. Del modernisme a l'avantguarda*, dins Albert Rossich (coord.) *Panorama crític de la literatura catalana*, Barcelona: Vicens Vives, 233-236.
- SIMMEL, Georg (2013). *Filosofia del paisaje*. Madrid: Casimiro Libros.
- SOJA, Edward W. (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London, New York: Verso.
- (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- SOLSONA, Ramon (2011). «L'Eliete es fa estimar». *El Punt Avui* (20/03), 25.

- SUCUNZA, Isabel (2013). «Gòtic, ho ets tu». *Núvol* (15/11). Consultable a:  
<https://www.nuvol.com/opinio/gotic-ets-tu/>
- TOLEDO, Camille de (2012). *L'inquétude d'être au monde*. París: Verdier.
- TORNÉ, Gonzalo (2016). «Creptiar catalán». *Letras libres* (14 juny). Consultable a:  
<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/creptiar-catalan>
- TORT, Joan (2007). «Cuatro escritores (Verdaguer, Ruyra, Pla y Manent) en la conformación del “cánon paisajístico” catalán». *Ería*, 73-74, 351-372.
- TUAN, Yi-Fu (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2007). *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina. Traducció de Flor Durán de Zapata.
- (2015). *Geografía romántica*. Madrid: Biblioteca Nueva. Traducció de Borja Nogué.
- VALÉRY, Paul (1960). «L'idée fixe ou deux hommes à la mer». Dins *Paul Valéry. Œuvres*. Vol. II. París: Gallimard. Edició a cura de Jean Hytier.
- VALLCORBA, Jaume (1994). *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la historia d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- VALLERANI, Francesco (2008). «La pèrdua traumàtica del sentit del lloc: degradació del paisatge i patologies depressives». Dins Joan Nogué, Laura Puigbert i Gemma Bretcha (ed.), *Paisatge i Salut*, Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Departament de Salut de la Generalitat de Catalunya, 52-78.
- VÀZQUEZ, Eva (2012). «Els apunts del pària». *El Punt Avui* (06/01). Consultable a:  
<http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/492699-els-apunts-del-paria.html>
- VERDAGUER, Jacint (1995). *Canigó*. Barcelona: Quaderns Crema. Edició de Narcís Garolera.
- VILALLONGA, Mariàngela (1998). «L'Horaci que Pla admirava». Dins *Any Pla a Girona. Crònica, memòria i testimoni 1897-1997*. Girona: Diputació de Girona, Banc Central Hispano, 311-316.

- ZAMBRANO, María (2017). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra. Edició de Mercedes Gómez Blesa.
- ZANGHI, Filippo (2014). *Zone indéfise. Périphéries urbaines et voyages de proximité dans la littérature contemporaine*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- ZIMMER, Jörg (1994). «El descobriment estètic del paisatge». Dins *Revista de Catalunya*, núm. 88, 24-40.
- (2008). «La dimensión ética de la estética del paisaje». Dins Joan Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 25-44.
- ZUSMAN, Perla (2008). «Epílogo. Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea». Dins Joan Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 275-296.

## **Annexos: Entrevistes als autors**

Tal i com he explicat a la introducció, les entrevistes als autors del corpus s'han fet a manera de conversa oral (en els casos de Vicenç Pagès, Adrià Pujol, Toni Sala i Francesc Serés) o, quan això no ha estat possible, per escrit (amb Edgar Illas, Marta Rojals i Joan Todó). Les primeres han estat diàlegs amplis i oberts, mentre que a les segones el text era inevitablement més acotat i precís. Les que s'han dut a terme per escrit es presenten gairebé íntegres; en canvi, les converses orals s'han transcrit i se n'han seleccionant les parts més rellevants per aquesta recerca. L'eliminació d'alguns fragments s'ha marcat sempre amb els claudàtors. En totes les entrevistes he eliminat els paràgrafs inicials, repetits cada vegada, per situar la recerca i l'objectiu de la trobada. També he editat algunes paraules o formes expressives pròpies de l'oralitat quan eren supèrflues per al text; així mateix, n'he mantingut el to i el lèxic amè, natural i fins i tot col·loquial per tal de transmetre més fidelment el contingut i sentit. Tot seguit, mostro totes les entrevistes i agraeixo un cop més la disponibilitat i atenció de tots els autors.

### **I. ENTREVISTA A EDGAR ILLAS**

[...]

**Maria:** A la base de la meva tesi hi ha un interès, un impuls personal meu, per mirar els paisatges nous, els d'ara. [...] Aquest era l'impuls bàsic per tu, a l'hora de posar-te a escriure la novel·la? Era la teva voluntat o idea inicial? Era fins i tot una necessitat?

**Edgar:** De fet, la novel·la va començar amb el personatge del carnisser, que es basa en un carnisser real que conec però que naturalment mescla una gran quantitat de coses vistes i inventades. L'impuls inicial va ser escriure una novel·la per retratar-lo a ell. Ara, a mesura que vaig anar desenvolupant els altres elements, em vaig anar adonant de les raons perquè m'interessava el carnisser d'entrada. I aquí hi va entrar la preocupació pel turisme, el paisatge, el porc, la terra i el domini de la indústria financera, que és una manera de dir la globalització. O sigui, més que tenir unes idees inicials que volia expressar literàriament, el que em va passar –com els passa a la majoria d'escriptors, crec– és que vaig anar desenvolupant els temes i les problemàtiques que determinaven aquell personatge.



**Maria:** Així, estaries d'acord en dir que la novel·la té el paisatge, contemporani i no-urbà, com a tema i contingut, i no pas només com a decorat i situació?

**Edgar:** Sí, definitivament. La novel·la diria que narra precisament el paisatge com a espai i com a objecte de producció, perquè en aquest cas el lloc de producció i la mercaderia produïda són el mateix. I m'agrada quan dius que és un paisatge no-urbà, perquè d'això es tracta: no és el món rural premodern (amb temporalitat cíclica, relacions feudals, coneixement basat en saviesa popular), ni tampoc és el món urbà modern de la ciutat. A la novel·la comparo el tipus de paisatge que hi descriu amb la suburbanització, però aquesta paraula tampoc no és gaire adequada, perquè està massa lligada a les perifèries de les metròpolis; el «no-urbà» expressa bé la indefinició o problematització espacial que la novel·la tematitza.

**Maria:** Però, a més de parlar del paisatge, no parles pas de qualsevol paisatge, sinó del teu. Per què vas triar precisament el teu paisatge? [...]

**Edgar:** Sí, és cert que tinc una relació, no sé si identitària, però sí personal, propera, de compenetració, amb la Garrotxa. Però aquí m'agradaria fer una distinció a nivell micro-local. La novel·la passa a la Vall d'en Bas i jo, en canvi, sóc d'Olot i, a més, sóc del barri vell, que és un barri peculiar perquè és un dels pocs llocs en què la Garrotxa deixa de ser paisatge, és a dir, és un barri que, a diferència dels cascs antics de Girona o de Vic, no té cap encant especial, i no és fàcil de comercialitzar-lo com a paisatge ni de vendre'l com a lloc desitjable. Per això és un barri que s'ha anat desertitzant a mesura que la gent ha pogut anar a viure a barris més suburbans i més acostats al model de casa amb jardí i cotxe. Si em demanes quina pulsio íntima conté el meu text, m'agrada pensar que el meu retrat del paisatge garrotxí com a alienació, com a mercantilització i fins i tot com a «consciència falsa» és una petita venjança feta en nom de la decrepitud del barri vell – amb la qual, no cal dir-ho, m'hi sento infinitament més identificat que no pas amb qualsevol muntanya o vaca. En termes més generals, tens raó que la relació entre el capitalisme financer, o la globalització, i la terra es pot detectar a tot arreu. Però cal dir que, a nivell de Catalunya i també a nivell europeu, la Garrotxa ha desenvolupat amb una intensitat i un èxit particulars la indústria del paisatge basada en la natura, la gastronomia, l'arquitectura i tota mena de valors immaterials. No en va de la Garrotxa n'han sortit Les Cols i RCR –que són les expressions més sofisticades d'aquesta indústria, tot i que naturalment han transcendit el mateix paradigma del paisatge i han produït models i

singularitats que circulen a nivell global– i a la Garrotxa també hi ha la seu central de l’Observatori del Paisatge.

**Maria:** El protagonista i narrador té alguns similituds importants amb l’autor, amb tu, penso. Tant en els lligams com en el distanciament o fins i tot estranyament cap al lloc on se situa. [...] Te les plantejaves, aquestes similituds, a l’hora d’escriure? De quina manera?

**Edgar:** Sí, definitivament. De fet, com que ja fa divuit anys que visc entre els Estats Units i Catalunya, doncs és inevitable sentir aquesta sensació d’estranyesa i de desplaçament permanents. Però la meua impressió és que, a diferència de la modernitat, en què el desplaçament espacial comportava l’experiència de diferents temporalitats i formes de vida (el contrast principal era entre la vida rural i la vida urbana), en la globalització, en canvi, tots vivim en el mateix món unificat, en el mateix pla d’immanència, si es vol dir així. Per tant, ara, de fet, l’arrelament o el desarrelament ja no depenen tant d’on s’és, sinó de quines relacions estableixes amb el lloc. L’exemple paradigmàtic és la tecnologia: tu pots ser a Sant Privat d’en Bas, però treballar per una empresa de Londres o simplement estar navegant en webs sobre el Japó. I al revés: jo puc ser a Indiana, però estic constantment connectat amb Olot i amb Catalunya. Cada cop que torno a Olot els amics em diuen el mateix: «Collons, tu que ets fora saps més aviat *lo* que passa aquí que nosaltres».

**Maria:** Hi ha un text de Borja Bagunyà que parla de les línies més importants de la narrativa catalana dels darrers anys i parla sobretot d’una categoria que anomena novel·la de l’experiència [...], que a més tendiria especialment a temàtiques com el realisme biogrficogeneracional, el costumisme de crisi i l’autoficció. Penso que *Ball de bastons* encaixa perfectament amb aquest plantejament genèric de novel·la de l’experiència, i que de les tres línies temàtiques n’agafa una mica de cada una. Hi estàs d’acord?

**E:** Encara no he llegit el text de Borja Bagunyà, però estic segur que hi estaré d’acord, perquè tot el que escriu ell és sempre molt precís i ben pensat. [...] I crec que *Ball de bastons* efectivament encaixa dins d’aquestes formes d’aproximació a la realitat i a la literatura. En termes generals, potser es pot dir que si en l’època de la postmodernitat (els anys vuitanta i noranta) la literatura de l’estereotip, la metaficció, la ironia, la deconstrucció, etcètera, corresponia al moment anomenat «la fi de la història», és a dir, l’etapa en què semblava que la globalització ja només seria un desplegament progressiu

de capitalisme i democràcia, actualment, en canvi, hi ha un retorn al realisme per explicar tots els obstacles i les crisis abismals –socials, polítiques, culturals, ecològiques– que comporta la globalització.

**Maria:** Al llarg de la història de la literatura catalana, el paisatge ha expressat moltes coses, i ha estat utilitzat per construir moltes idees: identitat, terra, nació, llibertat, puresa, genuïnitat, bellesa, sublim. Quina era la teva disposició o intenció cap al paisatge escrivint *Ball de bastons*? Una crítica, un homenatge, un plany, una proposta literària nova?

**Edgar:** L'impuls global que es va anar manifestant mentre escrivia la novel·la era investigar si encara es pot tenir, i narrar, algun tipus d'experiència del lloc que no formi part o no estigui preconcebuda dins del procés de mercantilització i industrialització dels paisatges. Potser sí que es tracta de continuar buscant l'abisme del lloc de l'experiència romàntica, que en la nostra literatura només comença a estar ben expressada amb el modernisme (amb *La Punyalada*, *Solitud* o *El comte Arnau*), perquè abans (amb Verdaguer) la constitució del paisatge encara està massa constreta per la religió i per *La tradició catalana* de Torras i Bages, és a dir, que Déu fa d'última instància que tematitza l'abisme i el fa suportable i fins i tot positiu. Es pot dir que el noucentisme constreny altra vegada l'abisme, però substituint la teologia per l'estat secular, o sigui, parlant d'urbanitat, civisme i arbitrietat. El següent pas és la postmodernitat, que és el moment en què tots els espais, urbans i no urbans, estan plenament inserits en el mateix mercat, ja només són primordialment diner, per dir-ho curt. Aquest és el context on jo em plantejo escriure sobre el paisatge. La meva intenció és narrar un món no-urbà que ja no és rural o tradicional, però que encara pot representar alguna cosa com una força tel·lúrica que crea un límit que resisteix l'imperialisme del diner i la comunicació.

**Maria:** Mirant el corpus de la tesi, em fa la sensació que tots aquests vostres nous paisatges tenen un cert component romàntic, malgrat tot. Com ho veus?

**Edgar:** No ho sé, depèn del que entenguem per romanticisme. Si l'entendem com la recerca de l'alliberament del subjecte més enllà de les coordenades de la raó, o sigui, com l'experiència d'allò sublim o abismal, em fa la sensació que aquestes novel·les contemporànies (encara que no he llegit *Marges* de Roger Vilà) són més aviat realistes, ja que desidealitzen tot el que podria ser construït com a paisatge rural o com a paisatge que expressa algun tipus d'alteritat. Potser es pot dir que són obres que construeixen i alhora deconstrueixen els paisatges que retraten, que en mostren la singularitat i alhora

els fan immediatament accessibles, que revaloritzen paisatges desconeguts i alhora mostren la seva perfecta equivalència amb altres llocs.

**Maria:** Jo vaig pensar en *La punyalada*, quan pensava en la teva novel·la, acabada de llegir. No pas perquè hi trobés referències directes, sinó per la situació geogràfica, el triangle amorós... [...] Pensaves o tenies en ment *La punyalada* o algun altre llibre de la tradició catalana, escrivint? Quines lectures creus que han estat bàsiques i influents per tu a l'hora d'escriure *Ball de bastons*?

**Edgar:** Sí, *La punyalada*, i també *Solitud*, –de les quals incloc dues cites en un dels fragments en cursiva– són obres que vaig tenir, i que sempre tinc, molt presents. Però el que més me n'interessa no és tant allò que m'hi uneix, sinó allò que em permet mostrar les diferències entre els seus paisatges i la nostra experiència contemporània. Per dir-ho ràpidament, en aquestes novel·les fa la impressió que és la terra mateixa que parla i que marca el destí tràgic dels personatges. A *Ball de bastons*, en canvi, els personatges sembla que llisquin per sobre la terra i la llengua hi sembla més estantissa, més amenaçada, com si estigués a punt de deixar de pertànyer a aquell lloc. [...] A l'hora de pensar el paisatge garrotxí, va ser essencial l'antologia *El paisatge d'Olot: la construcció literària de la Garrotxa* de la Margarida Casacuberta. Però també em van influir molt obres no literàries de gent tan diversa com Heidegger, Rem Koolhaas o Francesc Muñoz, l'obra del qual és imprescindible per entendre la Catalunya no-urbana o, com diria ell, urbanalitzada i de baixa densitat. Altres figures que sempre tinc com a referència directa són Jesús Moncada i, inevitablement, Pla. I ara ja sento que el autors que estudies a la tesi són interlocutors directes per mi.

**Maria:** Parla'm dels fragments en cursiva. Com van sorgir? És el mateix Patrick qui hi parla? Què representen, per tu?

**Edgar:** M'agradava la hibridació de l'escriptura narrativa i l'assagística. I sí, la idea és que en aquests fragments parla Patrick, encara que és una escriptura amb vocació impersonal, on les veus es desdibuixen. No sé ben bé què representen, però sento que el model d'obra que ha dominat el segle XX des de les avantguardes i que procurava no incloure reflexió ni didacticisme ja no és satisfactori i que ara tot tipus d'hibridacions són benvingudes. M'agrada pensar que aquests fragments continuen models alternatius com el brechtia, en què l'acció es combina amb conscienciació, reflexió i intervenció. [...] Sí,

la paraula «teoria» ho descriu perfectament, perquè és pura hibridació: no és estrictament ni filosofia, ni ficció, ni autobiografia, ni història, i alhora mescla tots aquests discursos.

**Maria:** La citació inicial de la il·latència em va tenir ben fascinada durant uns bons dies, hi pensava. [...] En quin sentit hi ha il·latència, en la novel·la? Per què vas triar aquesta citació com a una de les que encapçalava la novel·la?

**Edgar:** Il·latència no és tant la veritat d'allò ocult, sinó la veritat com a procés de sostracció o de desembolcallament d'allò que havia estat ocult. Aquesta és una idea clau de Heidegger: hem après a concebre la veritat com la correspondència entre paraula i cosa, o sigui, com el concepte que descriu una realitat. Però aquesta concepció implica una violència sobre el món, és una forma de conquerir el món tot objectivant-lo i prenent que el món es pot percebre i fer present. Diu Heidegger que aquesta concepció sorgeix amb l'imperi romà i amb la paraula *veritas*. En canvi, diu Heidegger, la veritat en sentit grec, amb el terme *aletheia*, traduït com a il·latència, s'aproxima al món d'una altra manera: no pas objectivant-lo, sinó reconeixent que la veritat desoculta, revela sense conquerir, fa present el món tot i reconèixer que la veritat no és l'origen d'aquesta presència, és a dir, que la veritat no és autosuficient sinó derivada d'allò que roman ocult. Al *Parmènides*, d'on surt la cita inicial del meu llibre, i també a «L'origen de l'obra d'art», Heidegger crea la correspondència entre, d'una banda, el món grec i el món romà, i, de l'altra, la terra i el món. D'aquesta manera, si el món representa el diagrama que imposem violentament sobre la realitat per fer-la comprensible, la terra seria el reconeixement que la realitat mateixa implica ocultació de la realitat quan la revelem. Llavors, a *Ball de bastons* hi ha la voluntat de mostrar que la terra és allò que mai no es pot percebre, allò que s'oculta justament darrera de totes les formes que tenim de fer present la terra i que van des de la llengua fins al menjar, des de les relacions socials amb el lloc fins a l'arquitectura. L'altre element clau és que, com diu al final de la cita, la relació entre món i terra és conflictiva. O sigui, il·latència es refereix a una «concepció» de la veritat i del món/terra que rebutja la suposada «pau imperial» i fa visible la violència que s'exerceix sobre el món cada cop que ens hi aproximem. El títol *Ball de bastons* vol recuperar alguna cosa d'aquesta violència fundacional, que alhora, en l'ús que fa el carnisser de l'expressió, té un sentit de guerra i alhora de revolució. El tema de l'obra, doncs, es pot dir que és la revolució latent de la terra.

**Maria:** La meva tesi es diu, ara mateix, *Tornar*, crec que aquest verb té molts sentits en les narracions de paisatge actuals. Creus que en Patrick «torna» al seu paisatge? De fet, ell no ha viscut mai a Sant Privat i gairebé no parla català. Ell va a l'estranger, o a casa?

**Edgar:** Sí, la idea és que torna a un paisatge on en certa manera hi és per primera vegada. Patrick diu que no vol ser l'americà que busca les seves arrels a la vella Europa. Per tant, potser es tracta d'un acte de tornar impossible o negatiu: ell no vol fer una narrativa de redescobriment i alhora inevitablement escriu una manera de revelar o d'aproximar-se al paisatge garrotxí.

**Maria:** I el teu, de títol, *Ball de bastons*, com el vas triar? Per què? En tenies d'altres?

**Edgar:** Ve del record del pare d'un meu amic, el senyor Batlle, que sempre deia: «Ja s'acosta el ball de bastons». M'agradava el to apocalíptic i violent, encara que, al final, també connota una festa ben inofensiva i comunitària.

**Maria:** Acabarem pel començament. Just al principi en Patrick diu que va anar al mas dels avis sense cap motiu en concret, que el seu viatge estrictament no-res, diu. Una afirmació, tan rotunda i tan al principi, a mi em fa desconfiar... [...] Què és el que sí que hi ha, en aquest lloc de tornada? Malgrat el túnel, la globalització i tot...

**Edgar:** Això del viatge com a no-res volia emfasitzar aquesta forma de lliscament sobre la superfície de la globalització, on ja no és possible el viatge iniciàtic o el viatge de descobriment d'allò inconegut, sinó que simplement et desplaces d'un lloc a un altre. I sí, estic d'acord que el tema és la relació amb el lloc. [...] Crec que el paisatge en tant que paisatge no pot oferir res a part d'experiència mercantilitzada i imatges preconcebudes. Sempre que es parla de gaudir del paisatge o d'expressar el paisatge ens trobem en un terreny de mer consum i cosificació. Ara bé, el paisatge ha esdevingut el mode d'aparició dominant de la terra i del lloc, i per tant poc o molt hem de caminar per aquest camí i utilitzar aquest vocabulari. La literatura i la teoria, però, comencen quan ens esforcem per desfer aquest camí, quan critiquem la conceptualització amb què ens aproximem al món, quan esperem que aquest camí ens durà a alguna altra banda, a algun lloc concret i transformador.

## II. ENTREVISTA A VICENÇ PAGÈS JORDÀ

[...]

**Maria:** I per què volies que hi arribés, a la frontera?

**Vicenç:** Perquè per mi la Jonquera és un lloc molt estrany i molt poc literaturitzat, quan de fet hi ha moltes històries i pel·lícules i novel·les que passen a la frontera: Tijuana, El Paso, les pel·lícules de l'oest, les pel·lícules d'immigració, dels maquis, de guerra... I en canvi aquí tenim una frontera que estèticament és molt diferent de la resta del país i no s'ha escrit pràcticament res. [...] Com que no hi ha res fet, et mous amb molta desimboltura, i a mi em va anar molt bé, això. A més hi ha aquest contrast entre Agullana i la Jonquera que, en pocs quilòmetres... [...] És que és molt literari, allò. Clar, per allà van passar els elefants d'Hanníbal, i llavors hi ha el carrer Hanníbal, i hi ha els elefants roses... I tot és com una centrifugadora.

[...]

**Maria:** Afegit a això dels contrastos...—suposo que ja era aquesta la intenció— hi ha el Canigó, que és el símbol de la bellesa paisatgística tradicional, i al costat els magatzems, i les carreteres...

**Vicenç:** El Canigó queda lluny, eh.

**Maria:** Sí, però en algun moment escrius «de fons, el Canigó...». No crec que sigui casualitat...

**Vicenç:** Sí, però vull dir que el Canigó es veu des de tot arreu... Des de Figueres es veu. Allà el que tens és això, el fort que Bellaguarda, que tens el cementiri francès, tens la via Augusta, tens la meitat de les botigues que es basen en la venda d'alcohol, tens botigues d'aquestes de regals grollers, tot el que et puguis imaginar... I per allà a més a més van passar tots els exiliats. [...] A Bellaguarda hi havia hagut els nazis, també, que van arribar fins allà.

[...]

**Maria:** Clar, i allà agafes i hi poses la història d'amor —no sé si és d'amor o és la fugida aquesta de la rutina de la Teresa— i llavors la tornada de la Teresa.

**Vicenç:** A mi em feia gràcia que aquesta història sentimental passés en un lloc tan poc sentimental. Ells són els únics que no han anat allà per cap qüestió comercial, és un lloc de comerç de tota mena de coses i en canvi ells no han anat allà ni a comprar ni a vendre. I d'altra banda és un lloc per passar desapercebut, perquè allà és un lloc que ningú et mira, al contrari. O sigui, tot és estrany i justament per això ningú s'estranya de res. És com anar a un Walmart a Estats Units que et trobes la gent que va amb pijama? Doncs aquest tipus de cosa. I després la tornada té a veure amb aquesta cosa del viatge. Ella ha estat en un altre món, durant uns dies, i no pot tornar en uns minuts. Necessita pair-ho. És un lloc molt poc atractiu, per caminar, però ella necessita temps. [...] I hi havia tot de coses que havien de sortir i llavors si hagués arribat amb cinc minuts ja no tenia temps d'escriure-ho. I després això completa una mica la geografia perquè tens el tren, tens la carretera de Portbou a la Jonquera en cotxe, tens el Portús, tens Agullana i després faltava un tros de carretera, també, amb totes les prostitutes, totes les coses llançades, les botigues tancades...

**Maria:** I l'incendi...

Vicenç: Clar, l'incendi no estava previst. [...] Em va molestar molt per molts motius, però per la novel·la era una metàfora molt òbvia, aquesta de l'incendi. Jo no volia una metàfora tan òbvia.

**Maria:** I podries no haver-l'hi posat?

**Vicenç:** No, perquè estava tot datat en aquella època i per tant havia d'aparèixer. I llavors és clar ella va veient que tot s'ha cremat... Però això li dona un dramatisme una mica forçat, saps?

[...]

**Vicenç:** Tot això que li passa li podria haver passat en un aeroport perfectament.

**Maria:** Sí?

**Vicenç:** En el sentit que el lloc no és gens important. No és un lloc romàntic, el que és romàntic no és el lloc. Tu te'n pots anar a Venècia i ser horrorós. En canvi te'n pots anar a la Jonquera i que sigui meravellós. Es tractava d'això. Simplement és un lloc estrany, però molta gent hi està bé. Per exemple, és fàcil trobar feina, es creen moltes empreses... Es va crear aquesta mena de grans magatzems, la Gran Jonquera. Això ha donat molta vida, hi ha molta gent que ha trobat feina aquí, no ha d'agafar el cotxe, pot anar de casa a



la feina a peu... Llavors, per molta gent no és un lloc estrany. Hi ha una escola de música... [...] Hi ha vida. Si tu passes allà amb el cotxe, no ho sembla, però hi ha un institut, escoles... [...] És que clar, els Límits són tres carrers. La Jonquera és un poble, llavors és diferent, els Límits sí que és un no-lloc. Quan es tanquen les botigues no hi ha ningú pel carrer, i si et trobes algú pel carrer, malament. En canvi, a la Jonquera hi ha bar... Als Límits no hi ha res, és com el Boulevard Rosa però a l'aire lliure. Però el que és el centre de la Jonquera, hi ha aquest lloc que em sembla que es diu la Fraternitat o una cosa així, que la gent juga a la botifarra, les dones van allà a parlar, els nens juguen per allà... [...] Justament a davant d'aquí hi ha un jardí amb lilàs, que ara no deu ser l'època, però a la primavera hi ha uns lilàs i els avis van a prendre el sol, allà... Com a qualsevol lloc. [...] Jo vaig ser professor d'institut, a la Jonquera. [...] Per això ho vaig descobrir, perquè és el gran desconegut. De Figueres a la Jonquera és un quart d'hora, i ningú diu anem a la Jonquera, mai. Llavors, al treballar-hi vaig descobrir que té un component normal.

[...]

**Maria:** Abans has dit que això els podria haver passat en un aeroport. Però de fet, sí que vas triar la frontera per tot això que m'estàs explicant ara, per l'espai que no està treballat literàriament, pels contrastos que hi ha...

**Vicenç:** En el fons ho vaig triar perquè jo volia que això tingués un decorat real i vaig trobar que dels decorats que jo coneixia aquest era el millor. Però si no hi hagués estat de professor no hauria passat res, allà, no se m'hauria acudit. Però allà vaig descobrir... Vaig trobar que era un bon lloc perquè passessin coses. Ara, en realitat, no és gaire rellevant, a la novel·la...

**Maria:** Home, es diu *Dies de frontera*... Tot i que ja sé que vas dir que inicialment s'havia de dir *En trànsit*.

**Vicenç:** El títol sí, va ser... El títol és un engany, no? Perquè dóna molta importància a la frontera però en realitat és més trànsit que frontera. I la major part de les pàgines no passen a la frontera. [...] [Els protagonistes] viuen allà i fan vida allà i allò és només uns dies de trànsit. [...] Trànsit m'agradava perquè vol dir moltes coses. També és un moment de canvi interior, un trànsit. Estàs en trànsit. [...] La idea del llindar és aquesta, entrar en un altre lloc. Però no és que hi hagi cap barrera, és més una transició, canvi, transformació. Simplement la frontera és l'espai del llibre però no és una història de frontera en el sentit... No hi ha cap tall. Hi ha una imminència.

[...]

**Maria:** M'agrada molt, el final.

**Vicenç:** Em va costar molt, eh, aquest final! Perquè és clar... La idea és que hi ha dues línies i que conflueixen quan ja s'ha acabat el llibre, però ja veus més o menys... Jo ja tinc la meva hipòtesi, sobre el que passarà (*riu*). No, no la sé, perquè no ha passat encara. Perquè com que això és tan recent... [...] No ho sé, no ha passat encara, són hipòtesis.

[...]

**Maria:** Canviant una mica de tema, el gènere. De tots els llibres que he triat, cap és una ficció pura, clàssica.

**Vicenç:** És que no sé què és, una ficció pura i clàssica. [...] Per mi aquest llibre només s'entén a partir dels anteriors. Com és que has fet aquest llibre? [...] No és màgia, no és que de cop va aparèixer aquí. [...] Hi ha quatre novel·les que totes s'assemblen. La primera és *El món d'Horaci*, que és més juganera i més caòtica; després *La felicitat no és completa*, és molt endreçat, també va canviat el punt de vista però no salta gaire; després *Els jugadors* és molt més bèstia encara, és molt més llarg i salta molt i hi ha moltes coses, hi ha molts experiments; i en canvi aquest és una mena de *Jugadors* però com...

**Maria:** Depurat?

**Vicenç:** Sí. Això no està bé que ho digui jo, ho va dir en Màrius Serra, no ho vaig dir jo. Està bé que ho digui ell. Passen menys coses, hi ha menys gent... Però també moltes coses d'aquestes que tu dius teòriques o així també hi eren allà, o sigui no és un gran canvi. [...] Per mi és més o menys el que volia i després es va tractar de fer una cosa diferent, perquè això ja està fet. No pots anar depurant, depurant; depures i adéu. Vull dir això és un adéu, és un adéu a aquest tipus de puzzle. [...] *Robinson* és dir tot això fora. [...] Ningú té nom, no hi ha cap nom propi, no hi ha cap topònim, no hi ha cap referència cronològica, res. Però en canvi, quan ara tu deies això del viatge, tot es basa també en el viatge. Quan ella decideix tornar a peu s'assembla una mica al que fa Robinson, també. Ell troba que per anar d'un lloc a l'altre hi ha d'haver una transició, no hi pot haver un salt. Si tu ara agafes un avió i te'n vas al Japó, això no té cap sentit. Si tu vas caminant, vas entenent tot el que passa de manera que quan arribes... [...] I això és exactament igual el que diu la Teresa que el que diu Robinson. Ell és una mica més radical...

[...]

**Maria:** I aquesta veu narrativa, que m'agrada molt, tan juganera. Sembla que sigui el déu bromista... Com va sortir, això?

**Vicenç:** Els escriptors bons sempre diuen que el més important és el narrador. Això sembla una frase, però quan t'hi poses veus que realment és així. Hi ha narradors que et permeten coses i d'altres no te les permeten, llavors, segons què vols explicar necessites un narrador o un altre. Tots són bons, tots funcionen. Llavors es tracta d'encertar una mica el punt de vista i també tu t'has de sentir una mica còmode, com a autor. Tries el narrador però tu ets l'autor. [...] Jo volia un narrador que fos una mica estrany però no massa, tampoc, que tingués uns dubtes ell mateix com a narrador però que fos capaç d'explicar-te una història sense perdre's en els seus dubtes. Havia de ser funcional però no s'ho havia de creure massa. [...] Llavors, durant segles quan tu deies omnisciència estaves parlant de Déu, per això jo a aquest narrador li dic Déu, perquè si ho sap tot és Déu, no cal ja dir omniscient. I per això aquí hi ha una broma sobre Déu, perquè tots els narradors omniscients són Déu, perquè ho saben tot d'aquella història. Per això aquest narrador meu tard o d'hora s'ha de confrontar amb Déu, bromistament, és inevitable. [...] Perquè és la seva identitat. Tothom es fixa molt en aquest capítol; sense aquest capítol quedaria coix, perquè tard o d'hora ell ha de parlar d'ell.

[...]

**Maria:** [La Teresa, amb el paisatge] No s'hi pot relacionar de la manera que, per tradició o per romanticisme, sembla que s'hi podria relacionar...

**Vicenç:** És que ella ha de prendre una decisió i no sap quina decisió prendre i llavors busca, busca alguna resposta. Però no la troba. [...] Té aquest punt peripatètic, tu has de caminar quan has de decidir –hi ha gent que li passa–, i caminar molt. De fet el que veu li recorda les coses que han passat, hi ha com una mena de relació entre el que veu i el que pensa, i la resposta no li donarà el paisatge. Té un punt màgic, aquesta idea. [...] Però és que clar, ella tampoc pot decidir res perquè jo volia que acabés el llibre sense que decidís res, per tant era impossible que decidís res! (*Riu*)

[...]

**Maria:** Comences amb això del mirall. La frontera és anar de viatge però també és ficar-se dins d'un mirall, i distorsionat.

**Vicenç:** És que hi ha un mirall literal, en aquest carrer. Al costat de *L'elefant rosa* hi ha mirall d'aquests que distorsiona. Llavors el llibre comença amb la parella abraçant-se aquí, per això diu que té el cap petit... Però és mirall, no és cap metàfora. [...] Tu li pots posar el que vulguis! Però estan dins el mirall en el sentit que la història que s'explica en el primer capítol no és la que passa al carrer sinó la que passa al mirall. Els miralls tenen gràcia.

**Maria:** Sí, i després al final hi ha «Fora el mirall»...

**Vicenç:** Clar, sí, sí. (*Silenci*) És que és clar a vegades hi ha bromes que, és clar, no és que hi hagi tota una estratègia... [...] Vull dir que hi ha coses que tu no pots saber si són importants o si no. És això. Però tampoc és tan important. [...]

**Maria:** Ja. Però home, això del mirall... Que hi hagi un capítol només de començar que es diu «Dins el mirall», després comença la primera part, i al cap de molta estona, cap al final trobem «Fora el mirall»... Potser no és un mirall simbòlic, però m'hi vaig fixar.

**Vicenç:** Tens dret a fer-ho.

[...]

**Vicenç:** Home és clar, jo vaig néixer allà [a l'Empordà], vull dir, no té cap valor especial.

**Maria:** Ja, tu vas néixer allà, però tu volies parlar del lloc on has nascut? O parlaves d'un lloc perquè t'interessava narrativament?

**Vicenç:** Clar, és que allò també és l'Empordà, però normalment no se'n parla, i en canvi és una població important, amb un centre comercial important... Per tant, també és fugir del tòpic. No sé, de tant en tant surt *Un amor a l'Empordà*. És vomitiu. Sempre és algú que té un mas, que té unes coses que la gent normalment no té. En canvi te'n vas a la Jonquera, que hi ha tres o quatre mil persones, ningú té un mas, i són de l'Empordà, aquella gent. Aquí hi ha una connexió amb en Serés, que també li agrada molt explicar les coses que hi ha de debò, no? Més enllà. Perquè la feina potser és explicar el que hi ha. Ell se'n va a veure aquests negres, allà als Monegros, que no ho fa ningú més, i jo me'n vaig allà als Límits i em fico al magatzem de *L'elefant rosa* que és molt més real que les històries aquestes de Cadaqués, que m'enamoro allà i...

**Maria:** Dels anuncis d'Estrella Damm.

**Vicenç:** Exacte, sí, sí.

[...]

**Maria:** En totes aquestes narracions que he agafat m'agrada que hi hagi aquesta desmitificació dels tòpics del paisatge.

**Vicenç:** A mi em sembla que el que ha descrit millor això és en Toni Sala. [...] Penso en *Marina*, es diu? I altres també. [...] Ell s'ho pren seriosament, ha llegit la tira, ha fet els deures. I ell no és trencador, però tampoc és repetidor, sinó que fa una cosa més difícil que és intentar anar una mica més enllà. Com a descriptor, per mi és el millor, sense cap dubte. Potser els altres o no ens interessa tant o el fem servir més de decorat, però ell sí, li dóna molta importància.

[...]

**Vicenç:** Jo justament aquí [a *Dies de frontera*] vaig intentar ficar-me amb una gent que no sóc jo, que són la gent que tenen entre 30 i 40 anys. Clar –ara això és una mica de sociologia barata– però la meva mare als 30 anys tenia tres fills, ara molta gent als 30 anys és que no ha tingut ni l'opció, no s'ho pot plantejar. Llavors la generació dels meus pares sempre va tenir feina, és que era impensable que es quedés sense feina, sempre hi havia feina, sempre. Com que era impensable, tu feies números i deies «Podem tenir un fill o dos, podem anar de lloguer, podem fer una hipoteca». [...] Llavors jo he tingut molta menys seguretat que ells però molta més que els que vénen després, per tant també he pogut fer números. I vaig pensar, explica la història d'algú que no tingui feina fixa, que no s'hagi casat, que no tingui hipoteca, i que sigui lliure, però d'altra banda que no és una llibertat que l'hagi triat sinó que és el que li ha tocat. És una mica la història d'aquest grup que no sóc jo. Ell, en Pau, el fet de no tenir res fix també pot voler dir que pot començar sempre que vulgui a una altra banda i amb una altra persona. [...] O sigui això sí que és nou: aquesta generació que ha viscut envoltada de seguretat però que justament després és la que no té seguretat. No és la meua vida, aquesta, és la que jo em penso que podria ser la vida d'algú de 30 i 40.

**Maria:** Això també és molt comú en moltes de les altres obres que he triat. També és aquest perfil de personatge. Per exemple, el de *L'horitzó primer* és el mateix, el de *Primavera*...

**Vicenç:** Són més joves tots aquests. [...] Clar, són ells. [...] Veig que sóc el més gran, d'aquesta colla. [...] M'ho prenc bé, m'ho prenc bé.

### III. ENTREVISTA A ADRIÀ PUJOL

[...]

**Maria:** Últimament trobo que surt a tot arreu, el paisatge...

**Adrià:** Em sembla que tens raó, s'ha tornar a posar de moda, el paisatge. Va i ve. Els que has dit primer de Verdaguer i companyia, en clau nacional i de recuperació de la llengua i blablaba... I ara és una afirmació del *jo* en l'autoficció, el paisatge.

**Maria:** És això. No té gaire a veure amb la identitat nacional... Quan he explicat això en algú no català sempre em demana si té a veure amb el moment polític que es viu, però jo el lligam no l'hi trobo gaire [tot i que] és curiós que passi ara i que passés en un moment de renaixença política, també...

**Adrià:** Sí, tens raó. Però no sé si el que passa ara amb el paisatge té a veure amb una cosa que està passant més a nivell universal i que en el nostre cas ha coincidit amb el procés. [...] La modernitat líquida ens ha tornat al paisatge. D'uns anys que no ens el miràvem, de cop i volta, pam. [...] Abans era des de l'home, o la dona, cap al paisatge, i ara és al revés, és te'l poses a dins, te'l calces i vas, s'ha invertit.

[...]

**Maria:** Sí. O sigui, per exemple, tu, com a Adrià Pujol, si tornes al teu poble i te'l mires, per la realitat exterior i si hi ets una mica sensible, no en pots dir el mateix, no pots fer el mateix discurs que hauria fet Josep Pla o Verdaguer, no?

**Adrià:** Val, ara em començo a entendre millor. No hauria de fer-lo, poder puc, però no és gaire lícit. Perquè ens entenguem ràpid, parlar de l'Empordà ja no es podia fer...

**Maria:** És que d'aquests que et dic, ets l'únic que va a un territori que ha estat abusat literàriament.

**Adrià:** I en Vicenç, que fa una cosa molt intel·ligent, que és descobrir la part kitsch que no sortia enlloc, la frontera. És molt bo, allò. [...] Sí, l'única diferència entre jo i tots els que has dit és que jo ja ho tenia fet. I llavors tornar a parlar de l'Empordà era temerari, i de fet, desaconsellable. Clar, quan feia la *Guia* més d'un m'havia dit «No la facis, no es pot fer!» Com que no es pot fer? Clar, en Pla ja l'havia fet... [...] La diferència és que els altres van a mirar un territori gairebé verge. La Sénia no tenia literatura, i el martarojalisme tampoc en tenia.

[...]

**Adrià:** Sí que entenc que el paisatge, quan surt en un llibre, en un moment o altre, sempre actua com a reflex de l'interior de l'escriptor. [...] Mira, anem més enrere: el paisatge és una idea, no existeix, és una pensafactura, que es diu. El paisatge no existeix fins que no se'l mira algú, regla número u. A la que el mira algú, existeix en funció d'aquella mirada i prou. Si aquella mirada és prou bona i la manera que té d'objectivar-lo és prou seductora, tothom l'acabarà veient igual, això és el que va fer en Pla, o Verdaguer amb el Canigó, o amb el poema de Montserrat... L'únic que hem fet nosaltres és, en comptes de mirar-lo amb els ulls que ens han precedit, sense rebutjar-los del tot, ens l'hem tornat a mirar, sobretot jo en el cas de l'Empordà. I la gent comença a veure l'Empordà tal com jo l'he vist. I els meus amics i amigues de Barna doncs s'han cregut tota la *patraña* dels paisatges, de l'humor, del cuinar... Tot això s'ho han cregut. Existeix? No. De veritat.

**Maria:** I què creus que l'ha motivat aquesta manera diferent o nova de mirar?

**Adrià:** Jo crec que en la majoria de casos que has dit ho fem per dos motius: un, perquè no ho farem com els que ens han precedit, això no té cap sentit, seríem uns mals imitadors; i dos, perquè tots encara som més o menys joves que comencem i que hem de fer un do de pit. Hem de *épatar* una mica, mira quin noi més *guai*...

**Maria:** Per tant per tu és una diferència que es deu exclusivament a causes literàries i de l'autor?

**Adrià:** Em sembla que sí. No nego que hi hagi una tendència, però m'agradaria saber –i això ho heu de fer els que en sabeu– si no és habitual en tots els principis generacionals que els que fem autoficció o dietarisme, agafem el món circumdant i en aquell món fem un do de pit i el tornem a descriure. Ja que descriure és un fenomen de la possessió, és un acte possessiu. Si jo descriu això com ningú ho ha fet abans, és meu, i el copyright el tinc jo. El copyright de l'Empordà qui el té? El té en Pla, i ara jo ja una mica, una part. Però bé, és que jo ara potser em faig el *chulo*, però és que no s'hi havia atrevit ningú, després d'en Pla.

**Maria:** Clar. Però a mi em fa la impressió que és molt curiós que això passi en un moment en què, des d'altres disciplines com la geografia, també es torna a mirar tant el paisatge. Que es veu que s'ha arribat com a un límit en la relació que s'hi havia establert, i no només a un nivell pràctic sinó també de comprensió entre les persones i el paisatge. Em

sembla curiós que en el mateix moment la literatura digui que l'Empordà no és això, o que Catalunya no és només el verd de la Garrotxa sinó que és la Sénia.

**Adrià:** M'agrada. No sé què dir, ho entenc. Sí que puc dir que el renovat interès pel paisatge fora de la literatura es deu a aquesta quarta fase del capitalisme global, que es redescobreix el paisatge en clau de lleure. La indústria del lleure per gaudir del paisatge s'ha multiplicat en deu mil en els últims anys –serà per *gadgets* per anar a fer l'imbècil a mar, a bosc... Això és general. El quilòmetre zero s'ha tornat a posar en valor... El paisatge és la víctima de tot aquest procés. Ara tothom és a bosc a fer *training* o com n'hi vulgui dir. Que la literatura reflecteix el paisatge en el mateix moment? No crec que tingui relació. És molt fort. Jo sí que vaig a bosc, però en Toni... Sí. No, i en Serés, tots anem a bosc.

**Maria:** I tots us fixeu en el vostre, de lloc, i hi torneu.

**Adrià:** Tens raó. Mira, m'he equivocat. Però en Todó viu a Cerdanyola i jo visc a Barna. En Sala ha tornat a Sant Feliu. [...] I tots estem recordant allò que vam deixar, d'alguna manera, de fet...

[...]

**Maria:** [...] Però el teu, tornem al teu [llibre]. No sé si és fredor, però a través de la ironia i el joc sí que crea una certa distància amb el lector. No t'hi pots identificar. [...] M'entens?

**Adrià:** Sí, sí, sí. A veure, llavors potser podríem pensar quines funcions té el paisatge. Una és donar relleu a la persona que escriu. Si jo descriu les ruïnes emporitanes –«un dia de minves de gener, l'aigua llepa les velles pedres dels fosseu»–, llavors el lector veurà uns relleus en mi molt concrets, que no m'interessen. Aniré allà i diré «Quantes burilles!», perquè és aquest el relleu que m'interessa. Després hi ha l'error general de pensar que, per osmosi, si tu descrius un lloc bonic, ets bonic. És l'error *garrafal* d'alguns escriptors. I lligat amb això, la Sénia o els camps de plàstics de Lleida, donen un relleu de preocupació social als seus autors. Un relleu que per osmosi tampoc es dona. [...] La Marta és anònima, es despulla molt però a ella no la coneix ningú. I jo què faig? Jo passo de la meva família, em despullo del tot i sóc barroc, i sí, el paisatge es pot mastegar, es pot llegir i tallar amb un ganivet de tan adjectivat com està. Dit això, tampoc se m'enganxa per osmosi.

[...]



**Maria:** Així tu no veus que hi hagi gaire diferència entre el *jo* de l'autor d'una autoficció i el *jo* que hi surt escrit?

**Adrià:** Ho diuen, tot i que jo no ho veig. Vaig fer un curs d'autoficció a l'Escola Bloom de Barcelona, i vaig agafar dotze obres del segle XXI que hagin fet autoficció: Anna Ballbona, Tina Vallès, Albert Forns, Miquel Adam, Joan Todó, Alicia Kopf... Bé, jo vaig agafar tots aquests perquè pensava com tu, que la línia és molt prima entre l'autor i el *jo* que apareix en el llibre. Però al final ens vam adonar, entre els alumnes i jo, que no hi ha cap diferència amb la ficció, de veritat, és molt fort. [...] No, jo no ho crec, però m'ho callo i m'ho quedo per mi. [...] La gent que hi entén diu que això de l'autoficció arriba a Catalunya tard i malament, diuen. Quina bestiesa, home... No sé, però es veu que això de l'interès pel *jo* és propi de societats on la classe obrera ja no pateix i té temps per reflexionar. D'aquí que el Pons Codina també faci autoficció de *quinquis* i tothom estigui fent autoficció a tot arreu.

[...]

**Adrià:** També és una reacció a la ciutat, que ens interessi tant el paisatge. No és que ens interessi com a individus civils sinó com a escriptors, ens dóna aquest pedigrí de la perifèria, de la diferència. Això ho dic en positiu. Però llavors no entenc com no hi pot haver pedigrí de la diferència a la ciutat mateix.

[...]

**Maria:** Així estàs fent l'inventari del patrimoni de les Gavarres?

**Adrià:** Sí, sóc l'antropòleg que se n'ha encarregat. [...] Han acabat entenent això, que el paisatge també és una forma de la identitat, però que la identitat sempre és una estratègia interessada de supervivència. La identitat no és una essència. [...] Totes aquestes *mises en scène* del *jo* no es poden fer sense el paisatge, no es pot, no s'ha fet. Encara que sigui inventat –*La mort i la primavera* de la Rodoreda. Llavors, això nostre –almenys en el meu cas està claríssim, i em fa vergonya dir-ho però és veritat– és una estratègia de seducció de l'altre. [...] Em feia riure, i encara me'n fa, fer una mica el gamberro i dir «Ei, jo us sé descriure l'Empordà millor que ningú viu» –que en Pla no, eh, però viu sóc el que en sap més, ho sento... Aquesta sensació, i que després a sobre un no s'ho creu, a sobre no va pel món dient això... [...] i fa fintes, comença la *Guia de l'Empordanet* dient

que l'Empordanet no existeix, a la primera frase de la guia. Dessacralitzar una mica tota aquesta tonteria del Canigó i el paisatge!

**Maria:** És que és això, la desmitificació hi és en tots.

**Adrià:** Però ens ha tocat el lloc del pèndol que ens ha tocat per atzar. Jo sóc estructuralista i d'aquí no em treuen. [...] Perquè als vuitanta encara per descriure l'Empordà o imitaves en Pla o imitaves en Pla. No hi havia collons, era massa recent.

[...]

**Maria:** Abans et volia parlar de com comences, d'aquesta citació d'en Ventura Ametller i l'antihistòria. A mi això sí que em fa pensar molt en en Serés, que tota l'estona parla de les petites històries de la gent sense història.

**Adrià:** (*Assenteix*) És que en Serés i jo hem fet la mateixa carrera, ell va fer art i antropologia. [I ens ho sabem molt bé.] En Francesc Serés és un escriptor de pedra picada, és un escriptor total. Jo encara no, però ell és escriptor el 120 per cent, no sé com explicar-ho... Ja no pot no fer literatura. Jo encara puc fer l'imbècil, però ell tot el que fa és literari perquè ho fa molt bé. Si no és el millor ara mateix, a Catalunya, poc li falta. I tant ell com jo sabem això de les històries petites, els marges, allò que no surt a pla... Però això es més vell que els camins! [...] S'ha fet cada vegada, a cada època, no? Tota aquesta tonteria postmoderna d'ara, dels marges... I els marginalia medievals? Per dir alguna cosa...

**Maria:** No, o *Drames rurals*, amb qui es fixa? Ho fa a cada llibre, la Víctor Català...

**Adrià:** Clar, ja està! No sé és que a vegades ens pensem molt macos perquè hem inventat la sopa d'all... Emilio Gadda, Dino Buzzati, Italo Calvino, tot el *nouveau roman*, el segle XIX, l'Oller, Dickens... [...] Doncs, com a teòrica, tu creus que nosaltres tresquem pels marges més que els precedents?

**Maria:** No, però sí que hi creu el discurs de «Ei, mira què hi faig», sí.

**Adrià:** Ah, això sí que tens raó.

[...]

**Adrià:** Tu també has agafat *Escafarlata*, o *Dies de frontera*, i potser agafant les obres completes de cadascú, per allà treu el nas algun projecte diferent, que potser quan comences ni te n'adones, que el tens. Clar, projecte número u: enderrocar. Som els que

enderroquem. Altres escriptors que comencen no volen enderrocar res, nosaltres sí. [...] La teva obligació com a literat és tornar-ho a dir amb gràcia, la forma. Aquí és on jo dic, sí, fem literatura, tot és literari, però al mateix temps hi ha aquesta estratègia gairebé comercial, de la vida, l'èxit social, l'orgull personal –haver sabut descriure els negres allà, en Serés ha d'estar molt orgullós; o la Sènia, en Todó jo el conec, és molt *coqueto* i està encantat; la Rojals ha fet un monument; *Escafarlata* és l'hòstia, em marca... Però ja està, no hi ha res més, de fet ja no recordo ben bé ni què hi ha aquí... (*assenyalant el seu llibre*)

[...]

**Adrià:** Què em deia? Que en el fons en el fons, aquí [a *La carpeta és blava*] hi ha un rèquiem. I dic, clar que sí. I a *Escafarlata*, i a *Picadura* i a la *Guia de l'Empordà*, i a *La carpeta és blava*. És a dir, és un plany disfressat d'ironia, una mica; amb unes engrunes de *cachondeo* però molt poques –això ho fa més el Quim Monzó, no jo. Perquè en el fons és amor pur cap a aquella terra, sideral, però vaja, és que l'has perdut. En Serés ha perdut Saidí, es passa el dia plorant per Saidí encara que ell no ho reconegui. En Todó fa la Sènia perquè no hi podrà tornar, i quan hi torna ni li agrada, o no s'hi troba bé.

**Maria:** La tesi ara mateix es diu *Tornar*...

**Adrià:** Oh que bé! Doncs potser aquí ja veig més el fil, perquè tornem a un lloc que no existeix.

[...]

**Adrià:** Ajudaria a la teva tesi, des del punt de vista sociològic, dir que aquests entorns han canviat moltíssim i que per tant, com en tot moment de canvi social o físic, la literatura bona que es fa en aquell moment no pot representar una altra cosa? Que som literats del canvi?

**Maria:** Clar, és que és una mica aquesta la hipòtesi.

**Adrià:** I com és que fem autoficció i no una altra cosa?

**Maria:** No ho sé, bona pregunta, per què tots trieu aquest camí entre la ficció i la no-ficció?

**Adrià:** Estic buscant exemples de literatura universal... A veure, Faulkner. Faulkner – encara que faci *Absalon, absalon* eh– tota l'estona és gent que mossega la pols, que ell ha vist mossegar la pols: la vídua, el nen esguerrat... Dickens fa el mateix, però en una ciutat.

Però et dic això perquè crec que els bons escriptors i escriptores només parlen d'allò quan han vist, per força. A la que un es fot a parlar del que no ha vist, allò cau de les mans.

[...]

**Adrià:** Clar, però mira, sobretot a la *Guia de l'Empordà*, jo pensava, és massa fàcil fer això. Jo vendria deu mil llibres en comptes de mil si em limités a aquest discurs, que és real, aquest plany. Jo sóc el primer, però al mateix moment, jo que sóc antropòleg i en Serés també i ho fa molt be això, el plany pel canvi i només això és bastant ridícul, literàriament. Llavors, a la *Guia de l'Empordà*, quan parlo de Torroella, aprofito per colar la gentrificació allà, als centres històrics desocupats, ocupats per immigrants que després foten fora en barraques... En això, com que sabem que és un fenomen universal irreversible, té poc sentit, el plany. Quan un escriptor es queixa del que s'ha perdut, i dels vells i que no els escoltem, tot això es molt bonic però no serveix per res, que diria l'Enric Vila. Literàriament no té cap valor.

**Maria:** No, ja t'entenc. Deies abans que el rèquiem hi és de fons, però després hi ha d'haver alguna cosa més, està clar.

**Adrià:** Clar, si no, pleguem. Te'n recordes d'en Pla parlant dels primers turistes? Que parlava de xanquetes i de senyores rosses? Està tot dispers, a l'obra. Ell diu poques coses del turisme, però quan en diu alguna és mig foteta mig... [...] Doncs aquest no entrar-hi, que és la base de la ironia, l'adhesió incompleta de les coses, jo diria que és la llança que empunyem tots. Però no la ironia foteta, sinó l'adhesió incompleta, que és la teoria de la ironia. Dir: «Jo això no m'afecta del tot, en parlo, però ni és un mar de llàgrimes ni me'n distancio prou per semblar un cínic». Ara sí ara no. I si d'això en surt una música una mica emocionant, bingo. Clar, el primer capítol és un paio que se li mor la mare i se la pela al castell de Begur...

**Maria:** Sí, sí. Mirant el Canigó...

**Adrià:** El *guiño* no està mal... Dir «Jo em miraré tota la literatura catalana pelant-me-la». [...] Ara bé, els que no són partidaris d'això que fem, sempre l'atac és el mateix: *no me cuentes tu merienda*, o sigui, no m'expliquis la teva vida. I només ens salvem els que som capaços d'explicar la nostra vida sense, u, avorrir, dos, figurar, tres, etcètera... [...] Escolti, es pot seguir jugant, al carrer. Les meves filles són de l'Eixample i si la meva filla escriu de gran i fa autoficció dirà que l'Eixample és el millor del món. Dirà el mateix, la

diferència és fer-ho amb gràcia i buidant-te prou, com deies tu, perquè el lector es commogui, que li passi alguna cosa. Lligat amb el paisatge, només se m'acut dir que tenim sort de néixer on hem nascut, eh, i prou, no gaire més. I que seríem igual de bons o de dolents havent nascut a Bristol. [...] Estem parlant d'universals. On s'encarnen els neguits universals a la literatura? A Saidí, a Begur, a l'Eixample, a la Sénia, o a la Nacional II.

[...]

**Maria:** I això dels universals que dius, o dels valors, eren uns, els romàntics, per exemple. I els valors d'ara? [...]

**Adrià:** Depèn. Mira, el capítol que arriben dos cossos morts a la platja... O el capítol que estic amagat en una barraca i hi ha els detectors de metall i jo els mato, també és això. El de l'ermita al mig les Gavarres. És d'una intensitat romàntica que *cuidado!* Però amb quina diferència? Que el romàntic s'obria les venes, i la sang es barrejava amb la sorra i l'aigua de la font. Nosaltres no ens obrim les venes perquè la ironia ho va empantanegar tot a partir del segle XX. La ironia mana, mana tant que, de fet, el mèrit avui dia és distanciar-se de la ironia. [...] Nosaltres potser l'acte de valentia és aquest, de ser romàntic sense que es noti gaire, però ho som. En Serés escrivint els camps cremats, per exemple! [...] O hi ha un moment a *L'horitzó primer*, de dos cotxes que es passen una papela de farlopa davant de cementiri. Si te la mires bé, aquesta escena és de mestre! [...] Clar, és ser igual de romàntic però amb dos cotxes que es canvien una papela de farlopa. [...]

**Maria:** En Vicenç Pagès, el camí que fa la Teresa quan torna de la frontera...

**Adrià:** Li han criticat tant i és tan bo allò!

**Maria:** És boníssim! I no és romàntic, però és un romàntic portat a la postmodernitat, potser.

**Adrià:** Mira, m'agrada perquè jo crec que en Vicenç, de tots nosaltres, és l'únic que és postmodern de debò. És fred com un tros de gel, distanciat... [...] Tota la literatura d'en Vicenç és molt freda. I el final, que és un final de pel·lícula hitchconiana, de l'antiheroïna tornant després d'haver pecat, i el càstig és tornar a peu i amb calor etcètera, això és un arquetip literari, però és que és postmodern. En Serés i jo no som postmoderns, en Todó és un clàssic com una casa de pagès...

[...]

**Adrià:** Molt bé, doncs jo crec que l'error –no ho dic per criticar-ho, eh– és pensar que la postmodernitat és una forma del tantsemenfotisme. [...] A la postmodernitat, com totes les grans èpoques o paraigües o maneres de fer, hi ha gent que en sap, gent que no en sap, aprofitats i genis. La postmodernitat l'únic que fa de bo, al meu entendre, és que, amb unes estructures ja donades –gèneres, trames, personatges– del XIX, i de bracet amb una revolució industrial segona que ens converteix a tots en consumidors i tastaolletes, la literatura reflecteix aquest moment. I aquest moment és velles estructures ordenades de bell nou, que és el que fa tan bé en Vicenç a *El món d'Horaci*, a *Els jugadors de whist* i a *Dies de frontera*. Avui dia, això o ho fas molt bé o ja formes part del tantsemenfotisme del Forns, que és la tònica literària. És aquí on dic que no sóc gaire postmodern. Jo vaig haver d'explicar que a *Escafarlata* l'estructura és copiada d'un llibret del Diderot, si no ho arribo a dir, postmodern! I aquesta part que tothom tant celebra de la postmodernitat que és la de trencar les estructures donades per mi és la que no explica res ni serveix per res, perquè trencar per trencar no serveix per res. [És un trencar reordenant] o fins i tot per dir «Mireu que bonics com en sabem».

[...]

**Maria:** Com descriuries, tu, l'autoficció?

**Adrià:** Des de dos punts de vista. Un el d'en Xavier Pla, que és el de la teoria literària, del pacte biogràfic, [però després] hi ha hagut un canvi que és el de les xarxes socials. Això és molt d'antropologia, la presentació del jo en societat. El curs que vaig fer a la Bloom sobre autoficció catalana del segle XXI anava lligat a que tots havíem de seguir a les xarxes l'autor del qual parlàvem i llegíem. Allà te n'adones que el pacte biogràfic ha canviat, i que ja no funciona com exigeix la teoria clàssica, ja no cal que digui que sóc jo o no sóc jo. No és important, clar que sóc jo, punt. [...] Llavors, tornem-hi, com definiria l'autoficció. Doncs com que l'autoficció, com tots els gèneres narratius, participa d'una posada en escena, i com que és llenguatge, entre el *jo* real, que no existeix, i el *jo* que acaba fixat a les pàgines, hi ha un procés d'elaboració i de construcció d'aquest *jo* que si no escrivíssim no existiria. En els llibres que fem ja no hi ha ni pacte autobiogràfic, no hi ha ni això, ni el proposem. O m'ho compres o no m'ho compres. [...] No ho trobes un manglar, això de la ficció i l'autoficció?

[...]

**Adrià:** El noucentisme es va flipar, amb el paisatge! O no? [...] Hi ha un conte de Cortázar que es diu *Autopista hacia el sur* que passa en un cotxe en un embús de trànsit. Què fa Cortázar, allà? En un entorn on ningú esperaria plenitud ni èpica, l'hi posa.

**Maria:** Ja, clar... És que jo no dic que en els llocs que vosaltres us mireu no n'hi acabi havent una, de plenitud.

**Adrià:** Clar. L'única gràcia que tenim nosaltres és que de cop i volta hem posat plenitud en un polígon industrial. I també a les Gavarres, i al mar, i a llocs molt bonics. Diguem-ho d'una altra manera: jo quan sóc aquí vaig sol a muntanya moltes hores, moltes hores m'hi passo, sol. Deixo el camí, bosc a través. Si jo descrivís, amb el cor a la mà, el que em passa en aquests moments, seria insuportablement cursi. M'ho guardo per mi. I probablement no sóc prou valent per descriure-ho tal com passa, però les idees són hiperromàntiques: plenitud, el bosc, sóc el centre del món, el meu dolor ho tenyeix... Però això no té cap sentit, ara com ara, escriure així! Per mi, eh! Si ho fa algú, que hi ha molta gent que o fa, li donaran el premi Planeta, però jo no sóc d'aquesta corda. Jo necessito això: viure-ho en privat, quedar-m'ho per mi, i després fer aquesta mena d'artefactes que dius tu del distanciament i tot això. [...] Perquè m'agrada més llegir això. Té sentit a nivell artístic, l'art per l'art.

[...]

**Adrià:** Jo, l'estructura és sempre la mateixa: si una cosa té quatre parts, les tres primeres és fotre-se'n i a l'última fer així i demostrar que el que se n'està fotent s'està morint per dins, i que per això se'n fot, perquè no pot més. [...] Què passa amb el paisatge? És interessantíssim. És la identitat, és la terra... [...] Clar, però si te'l carregues o l'enlletgeixes, o el tergiverses o dius que els polígons industrials són meravellosos, la gent se t'enfada. Perquè el paisatge és una llosa, noucentista i romàntica, que no ens l'hem tret de sobre, que és un fetitxe, un tòtem, i com que el tòtem està espatllat, plorem. D'acord, tot això és cert, jo ho visc, però m'ho callo. És molt millor el plany dissimulat d'ironia... [...] però per salvar la humanitat. O sigui, hem de deixar anar el llast de la terra, la pàtria, la identitat... per salvar la persona.

**Maria:** Exacte, això, això! És que crec que és això el que hi ha, i comú en tots: que us carregueu el paisatge com a símbol de la identitat nacional, de la bellesa romàntica... però hi continueu mantenint, o ficant-l'hi de nou a través de la mirada, aquesta humanitat.

**Adrià:** Recordar-li que la casa on viu té goteres, però que és la millor del món, em sembla que fem això.

**Maria:** Sí, per mi sí!

**Adrià:** Clar, llavors el periodista cultural, que llegeix més superficial, hi veu autors lligats a la terra, que dius, no... [...] A tots ens passa: la crida del bosc. Però això no té a veure amb paisatges concrets, té a veure amb sensibilitats concretes.

[...]

**Maria:** Per què no s'hi fa [a Barcelona], aquest procés?

**Adrià:** Jo ho vaig intentar fer amb *Picadura de Barcelona*, i amb *Els barcelonins* més! Perquè jo crec que sí que es pot fer, que s'ha de fer. [...] A Barna sí que es fa, passa que no els fem cas! Però el Pons Codina porta dues novel·les ambientades allà a Sant Andreu igual que jo a l'Empordà. [...] Saps en Bernat Dedéu? Segurament no és sant de la teva devoció però en Bernat té molta cosa escrita al seu blog que és idèntica a la meua entrada a bosc. En Bernat surt a passejar de nit per Barcelona i va dient, va dient... [...] El problema és que literàriament no està a l'alçada nostra, [aquesta literatura barcelonina] però bé, i què...? La Barcelona de la Marta Rojals és bastant bona, per mi. Qui més ho fa? Ho va fer el Francisco Casavella, però no és el nostre món. Qui més? En Lluís Calvo té una novel·la ambientada al Raval, que va bastant per aquí. [...] Passa que al segle XXI, com que Barcelona se l'ha menjat la ironia i el postureig del TimeOut, surt l'Albert Forns. Però hi ha gent més bona! I de vegades som els de fora mateix que vivim a Barcelona i en parlem. Potser va per aquí... [...] I encara faltarà, que serà la més difícil, no sé si passarà, una literatura d'aquest tipus no a Barcelona, a Tarragona, a Lleida...

[...]

**Adrià:** En Todó està fent la guia de l'Ebre, i l'Ebre ja tindrà per fi aquesta mirada. L'Ebre està salvat, però sí, tens raó, el Pirineu, les pistes d'esquí, tot això... Si jo fos d'allà ja ho hauria dit. No s'ho creuen gaire, no, tampoc? De fet, un atac permanent a mi i a en Toni Sala –un atac en abstracte, eh–, a en Vicenç no perquè fa ficció pura, és això, que som els bonics de l'Empordà una altra vegada més com sempre... Com diu en Toni Sala, tota la bona literatura del XX català surt de l'Empordà o s'escriu a l'Empordà! És impressionant això!

**Maria:** Sí



**Adrià:** Però és o no és? Amb alguna excepció de *Camí de sirga* per allà baix, però rumia: Ruyra, Fages, Rodoreda escrivint a Romanyà, Vinyoli a Begur... Alguna cosa passa. Però és que tornarà a passar, els macos... [Hi ha en Serés] i ha vingut a viure aquí. Es repeteix. Ha acabat a la Garrotxa! D'acord, llavors tenim en Todó i la Marta, aquest sud és nou, això sí que és nou. Perquè no fan *Camí de sirga*, són modernets, han estudiat a Barcelona, han fet literatura comparada molts [...] En Puntí, amb *Els castellans*. Això és un altre lloc, veus, sí. En Puntí descriu molt bé això que tu dius que al Pirineu no hi és. En Puntí, que és de Manlleu, fa aquest paper d'explicar el canvi des d'aquest punt de vista paisatgístic, romàntic i desmenjat. Ho fa bé. I al Pirineu què hi ha? Ostres, no sé!

[...]

**Adrià:** La mirada del territori s'ha renovat a tot arreu i els que la renovem aquí som nosaltres, això sí, és veritat. Això abona la teva tesi. Tornem a mirar amb molta cosa adquirida però amb la capacitat de netejar-se els ulls i tornar a mirar. [...] I des del punt de vista generacional, que és el més perillós, en Vicenç Pagès parla d'una generació de *L'Avenç*, i té un punt de raó. Todó, Sala, Rojals, jo, Serés una mica, Puntí... [...] Sempre hi ha una generació privilegiada que és capaç de tornar a mirar el món, i sense rebutjar com l'havien mirat els altres, fer una altra capa de vernís, nova –nova entre totes les cometes que vulguis: que sembla nova. [...] Un parell d'ulls els tenim tots i totes, però entrenar-los costa molt i no tothom està disposat o té temps per fer-ho. Tots partim de la mateixa base, però a veure qui és el maco o la maca, que es posa a netejar la mirada, a entrenar, a fer gimnàs amb la llengua... És molta feina, això. [...] I en Vicenç parla de la generació de *L'Avenç* perquè *L'Avenç* sempre ha sigut la base d'operacions o l'escola des de la qual han sortit els observadors més aguts. Tan aviat fent costumisme, pintoresquisme... això és el de menys. Però tots els que hem passat per allà, curiosament, hem repetit un model de la primera generació de *L'Avenç*. [...] Aquesta manera, tan catalana i tan francòfona d'altra banda, de deixar constància del canvi. Evidentment aquí és on el paisatge té el pes fonamental. [...] A més hi entra un punt de vergonya de tots, que jo crec que si ens confesséssim tots, tots pretenem fer un servei social. [...] I també és missional, com deixar constància, una missió salvítica.

#### IV. ENTREVISTA A MARTA ROJALS

**Maria:** [...] Et sembla que la teva novel·la pot ser propera a la temàtica que tracto a la tesi? I a les narracions dels altres autors del corpus?

**Marta:** Em sembla que sí, i em fa molt contenta que l'hagis considerada des d'aquest punt de vista. Dels llibres, n'he llegit els quatre primers (*L'horitzó primer*, *Dies de frontera*, *Escafarlata* i *La pell de la frontera*) i m'apunto els altres, i sí, hi estic d'acord (i honorada també de ser-hi al costat).

**Maria:** Tu vas estudiar arquitectura i, de cop, el 2011, vas publicar *Primavera, estiu, etcètera*. Què va significar això per tu? Era una cosa que havies volgut fer sempre?

**Marta:** Que sempre ho havia volgut fer, ho he sabut després de fer-lo, o potser mentre el feia, per la sensació aquesta que t'estàs traient una cosa de dins que en certa manera pesava. Fer el llibre em va deixar molt descansada, i si ho arribo a saber abans, m'hi hauria llançat abans. De fet, el llibre sorgeix com una «ampliació» d'un relat curt que vaig enviar a un concurs de la Ribera d'Ebre, es deia *El petit país de les meues paraules*, i em van quedar tantes coses al teclat que d'aquí en va sortir, temps més tard, el *Primavera*.

[...]

**Maria:** Crec que a la novel·la hi surten molts temes, tot i que jo em centri en el paisatge. [...] Hi ha qui l'ha descrit com una novel·la generacional, què en penses, d'aquesta etiqueta?

**Marta:** També és una cosa que vaig descobrir després. Quan em van publicar el llibre jo no estava gens avesada al llenguatge de l'àmbit literari, i de les crítiques que en llegia vaig aprendre dos adjectius associats a la novel·la: «generacional» i «costumista». Ho vaig aprendre més tard, o sigui que no tinc teories pròpies al respecte.

**Maria:** Ara em centraré ja més en el que sí que té a veure, crec, amb la representació del paisatge. L'Èlia torna al poble per Tots Sants. Això és una cosa que fa cada any, però aquest cop serà diferent perquè s'hi queda molts mesos. S'hi queda perquè està en un moment que en podríem dir de crisi personal. Però, llegint el llibre, jo diria que si va al poble i s'hi queda és en el fons perquè hi busca alguna cosa, al poble que va ser casa seva.

Potser hi busca precisament això, la sensació de casa, «de base», com diu ella mateixa, d'alguna cosa permanent o estable, d'un espai d'identitat o de referències. Hi estàs d'acord?

**Marta:** Ho subscric totalment. Suposo que és un primer despertar de la maduresa, quan a la protagonista li passa una mica allò de «roda el món i torna al Born»: després de descobrir què hi havia fora del poble, que també ho tenia idealitzat, el veu d'una manera diferent i l'ha de tornar a descobrir amb aquests nous ulls.

[...]

**Maria:** En alguns moments podria semblar que hi ha un component important de crítica social, a *Primavera, estiu, etcètera*. Com ho veus? O la plantejaves més com una novel·la íntima, d'experiència personal, gairebé com una mena de *bildungsroman* en el qual el viatge de la protagonista no consisteix en marxar de casa sinó en tornar-hi?

**Marta:** Mira, *bildungsroman*, una altra paraula que aprenc a partir del llibre. Al *Primavera* la protagonista fa dues anades al poble, uns dies per Tots Sants i uns dies de Nadal, no sabem què passa entremig ni després. Bé, jo em pensava que quedava clar que al final torna a Barcelona i continua com sempre, però hi ha lectors que han entès que es queda al poble, i m'ho han fet llegir d'una altra manera. De tota manera, l'interès era narrar aquestes dues incursions.

**Maria:** Al llibre escrius explícitament el nom de la comarca i el de municipis propers, però no el del poble concret on ens trobem. Com és que decidissis fer-ho d'aquesta manera?

**Marta:** Fa gràcia perquè hi ha hagut gent que han anat al meu poble a xafardejar i s'han trobat que no es correspon amb la descripció que n'havien llegit. Això em trasbalsa, perquè vaig intentar muntar un poble estàndard de la zona, com tants n'hi ha, i per sort, per l'altra banda, hi ha lectors que en llegir-lo m'han dit: «és que és el meu poble!» Això sí que era un efecte volgut. A la que li poses nom, ja no és el poble de tothom.

**Maria:** Puc preguntar-te si tu també vas marxar a Barcelona i després vas tornar al teu poble, com la protagonista?

**Marta:** Sí, formo part del que els d'allà en diem la diàspora ebrenca, segur que si ens entrevistes un per un tots tenim un *Primavera* per explicar totalment semblant al llibre. No he tornat al poble però suposo que hi tornaré quan em jubili sense pensió.

**Maria:** Un dels aspectes més característics de la novel·la, i segur que un sobre els quals t'han preguntat més, és la llengua. Escrius amb la manera de parlar, amb el so, de la Ribera d'Ebre. Des del meu punt de vista, és una tria que mostra molta sensibilitat i que pot ser tota una declaració de principis. Per què vas optar per aquesta tria?

**Marta:** Concretament, és la manera de parlar de les Garrigues, que és lleidatà. Jo parlo lleidatà, que és com parlen al meu poble. El meu poble, per la situació geogràfica, és l'únic de la Ribera d'Ebre que no parla la variant tortosina. Més que una tria, va ser que era l'única opció lingüística que podia representar. No podria haver escrit un llibre com aquest en català estàndard, m'hauria semblat artificial, i els diàlegs gens versemblants.

**Maria:** La llengua fa la sensació de casa? I la pèrdua o la barreja de la llengua de l'Èlia, que ha passat temps a Barcelona i s'adona que parla mig d'aquí mig d'allà, de què li fa sensació? [...] La llengua fa el lloc?

**Marta:** La llengua és casa, sí. I vist com tu ho dius, que hi estic totalment d'acord, el fet que la llengua d'origen se't dilueixi amb la de destí il·lustra de manera fonètica aquest desarrelament.

**Maria:** Un altre element que es pot destacar és que tot està narrat a partir de la primera persona i des del present. Quina intenció tenia, aquesta tria?

**Marta:** De nou, no ho vaig triar, més per inexperiència que per cap tria conscient. En això hi he reflexionat després, amb altres textos, quan he hagut de triar el temps verbal a consciència i m'he adonat que és una tria complicada i determinant per al caràcter de la narració.

**Maria:** Escrivint hi ha molts elements que potser no són teoritzats ni raonats prèviament, sinó que funcionen per intuïció i per treball. Com funcionava el teu procés d'escriptura?

**Marta:** En efecte, al *Primavera* és com tu dius. Després, quan vols escriure coses diferents, per distanciar-t'hi, és quan hi has de pensar i tot costa més. El procés d'escriptura del *Primavera*: tenia una idea d'alguns punts pels quals volia passar (per exemple la teoria del capítol «Emigrant» era un d'aquests punts), i de l'un al següent anava fent per arribar-hi (així, el capítol «Emigrant» vaig saber com seria tot arribant-hi i fent-lo i refent-lo). Aquest sistema sí que no l'he canviat en el procés d'escriure: és una mica com el joc del cadàver exquisit, que fas un paràgraf i en funció d'aquest et surt com ha d'anar el següent, i després vénen els capítols, l'un darrere l'altre, i tu mateixa et vas

donant pistes per continuar. Quan ja has arribat al final i saps com acaba la història, quin caràcter els ha quedat als personatges, i el text material embastat sobre la taula, és hora de polir en funció d'aquesta informació, del que has escrit, del que no, eliminar el que al final no va enlloc, donar cos al que sí... Diguem que és un 10% d'escriptura lenta i penosa per treure'n el primer esborrany, i un 90% de procés de reescriptura i passar el ribot, de manera que a cada passada pateixes menys. Quan et comences a divertir, és que ja estàs acabant.

**Maria:** En la tradició catalana (com en moltes) el món rural i la vida de pagès s'ha idealitzat sovint. No crec que en el teu cas es pugui parlar d'idealització, com tampoc es pot fer en els dels altres llibres que analitzo a la tesi. Sí que pot haver-hi, i és diferent, estetització; vull dir, reflexió estètica o pensament sobre les sensacions de la terra, o del treball al camp, per exemple. Hi estàs d'acord? Com ho explicaries?

**Marta:** De nou molt d'acord amb tu. Això ho vaig voler explicar dins del mateix llibre, en un capítol on la protagonista i el seu pare intercanvien impressions mentre treballen al tros. Tens la protagonista que ve de «cultivar-se» fora, i tens el pare «en brut», i en un diàleg es representa el xoc de filosofies.

**Maria:** A mi els personatges de la novel·la em van enganxar molt, sembla que els conegui tots. Pots parlar-me del pare, però? El pare ajuda a l'Èlia a entendre el poble, a tornar-hi? S'hi identifica?

**Marta:** El pare és el meu personatge preferit de la novel·la i vaig gaudir molt veient com anava agafant forma, és el caràcter que més s'assembla al que volia aconseguir. Paradoxalment, em costa molt parlar-ne perquè només m'hi sé referir com ho he fet al llibre, i és a través dels diàlegs.

**Maria:** Però, al final, la figura del pare canvia de sentits, o es qüestiona, no? [...] Es «mata» el pare?

**Marta:** Això sí que no ho sé. El pare es mata literalment a l'última pàgina, però a banda d'això, el que li passa a la protagonista quan descobreix que aquestes dues persones, pare i tieta, tenen una vida afectivosexual juntes és més aviat el xoc que potser podríem tenir qualsevol de nosaltres si descobríssim, de cop i volta, que la nostra àvia se'n va al llit amb el nostre pare –perquè la protagonista té la tieta de setanta anys com una mena d'àvia i el

pare com a tal, i s'ha entendre des d'aquest punt de vista. I, com va dir un amic meu, tots som molt moderns fins que veiem la nostra mare o la nostra àvia llegint les *Cinquanta ombres de Grey*.

[...]

**Maria:** En Xavier Pla descriu la novel·la, en un article seu a l'*Avui*, com una novel·la d'arrelament, entre altres coses. Estàs d'acord amb aquesta, d'etiqueta?

**Marta:** Sí, m'agrada. Aquestes coses les han de dir des de fora, naturalment, perquè l'autor està tan viciat del seu text que és difícil fer-se a la idea de com ho poden percebre uns ulls lectors frescos.

**Maria:** Però, al final també continua essent una novel·la d'arrelament? Tinc la sensació que l'Èlia, com tots els protagonistes dels altres llibres, vol tornar al poble però de fet s'adona que no pot, o no del tot, que el lloc que ella deia casa, o base, ja no existeix. [...] És agosarada aquesta meva lectura? [...]

**Marta:** No és gens agosarada i te la compro absolutament. Sobre la versió, diguem, ensucrada, sé que hi ha gent que l'ha entès així, per a sorpresa meva, perquè em semblava que quedava clar que el Bernat no gosaria deixar a la Clara i que l'Èlia tornaria a Barcelona i santes pasqües. Si arribo a tenir més experiència narradora, hauria intentat que quedés més explícit, això sí. Això i tantes altres coses.

**Maria:** A part dels lligams que puguin haver-hi o no amb els altres autors catalans del corpus, quins autors o obres et van servir com a referents a l'hora d'escriure la novel·la?

**Marta:** Jo sóc lectora molt tardana de llibres en català. Els primers que m'he sentit prou a prop com per dir que podien ser referents, sense ser-ne conscient, són els de Jesús Moncada. Veient les paraules de Moncada vaig saber que el català que tinc al cap també es podia escriure. No sé si passa amb tots els parlants de nord-occidental, que abans de saber que podíem escriure «meua» o «naltros» –que és un mínim, però que ja connecta el que escrius amb el teu *jo* real–, el fet d'escriure en estàndard era com estar-te traduint contínuament. El fet de «traduir» els verbs que faig a l'estàndard, els meus «lo», les meues elisions, etcètera, de vegades és molt cansat. En aquest sentit, el *Primavera* va ser un descans: tot fluïa perquè venia directament del cap, sense filtres. Després, el referent per excel·lència és l'obra de la doctora filòloga Olga Cubells, del meu poble. Mentre escrivia

el llibre, vaig ajudar-me de les seues publicacions sobre el parlar del meu poble i el mateix dins de la Ribera d'Ebre per refrescar-me la memòria.

## V. Entrevista a Toni Sala

**Maria:** A la tesi, les novel·les en què em fixo més són *Rodalies*, sobretot, i *Marina*, pel tema que et comentava...<sup>159</sup>

**Toni:** Sí. És el pitjor que he escrit.

**Maria:** És el pitjor que has escrit!? Per què?

**Toni:** [...] Com t'ho diria, conviccions que tens, no? Aquest el *Rodalies* va anar molt bé, em van donar no sé quants de premis, i en canvi, em fa l'efecte que és com una cosa una mica fallida. No sé, tampoc m'ho he tornat a mirar, no me'ls torno a llegir, els llibres. I *Marina*, encara més.

**Maria:** No te'ls tornes a llegir?

**Toni:** No. Per mi que encara són llibres que... Potser perquè els comparo amb aquest de *Els nois* [...] [que] és més madura, jo crec.

**Maria:** Sí, per exemple amb la tècnica narrativa. El narrador és molt més elaborat, no?

**Toni:** I al mateix temps més solt. Jo tinc la sensació que *Els nois* va, tira més, és més lliure. La cosa que a mi em desagrada del *Marina* i del *Rodalies* és que està com massa pensat, massa concentrat, una mica encarcerat, no?

**Maria:** Ja t'entenc. Però, per exemple, la llengua que fas servir en aquests dos, la sensualitat aquesta de què parlàvem l'altre dia allà a la conferència de Bertrana, aquesta llengua està molt bé en aquests dos llibres. I a *Els nois* també però potser pel tema també és com més descarnada.

**Toni:** Sí, però potser no es veu tant i per mi és una virtut, que no es vegi. O sigui, a mi el que em va entusiasmar del Bertrana final és com no hi ha distinció entre la llengua i el que diu. Tot és d'una peça, és molt directe. La llengua no la notes gaire, amb en Bertrana.

[...]

**Toni:** Sí. Jo, veus, potser trobo que *Els nois* és més valenta.

**Maria:** Sí, per la tria que fas...?

---

<sup>159</sup> En el moment de la realització d'aquesta entrevista, el títols del corpus encara no estaven ben establerts.



**Toni:** Dels personatges.

**Maria:** I del narrador?

**Toni:** Sí.

**Maria:** Sí, segurament és més arriscada com a novel·la, i en un bon sentit, jo crec.

**Toni:** Doncs això per mi és essencial. En general en la literatura em sembla que és una peça essencial que sigui valent. De vegades no saps en què ser valent, no? (*Riu*) I tampoc pots ser valent gratuïtament. L'altre dia vaig llegir un rus que va fer una roda de premsa que deia que se n'anava a una guerra, perquè és clar, un rus si no va a una guerra...

**Maria:** Per poder ser valent.

**Toni:** Sí! Em sembla que ho diu el Xalàmov. És a dir, un escriptor rus si no va a la guerra... Hi ha un punt que sí, que has de ser valent. Encara que sigui amb tu mateix, cadascú té les seves pors, no? Si et fa por entrar a una habitació fosca, doncs mira, aquí tens un bon tema literari.

**Maria:** Sí, sí, sí. I tant (*Silenci*). I tu de què volies, parlar, doncs? És a dir, és que hi ha molts temes que es barregen, o sigui, molts temes en què ser valent en aquests llibres: hi ha relacions personals, hi ha...

**Toni:** La violència. O sigui, la violència humana a mi em fa por. Per exemple a *Marina* hi ha molta violència continguda –em sembla, ja et dic que fa molt que no el llegeixo. Però quan ell va amb aquesta noia que troba, l'estrangera, saps que hi ha un moment que estan sols i comença a imaginar i s'imagina que la mata? Això és molt bèstia. Això és violència continguda. Potser és irracional, però existeix. Hi ha una part que no coneixes i que fa por.

**Maria:** Sí, i tant. [...] Jo no sé si hi té a veure, amb tot això, el lloc, que també és descarnat, dur. No perquè el lloc sigui la font de la violència, però...

**Toni:** No, però el paisatge també ho és, de violent. Aquestes roques, jo trobo que això és bèstia. És una cosa dura. Encara nosaltres tenim un paisatge amable, però aquestes roques... [...] És dur, no? Són verticals, si saltessis et mataries. En Bertrana, quan parla del bosc, sempre insisteix en les esgarrinxades, en caure, en aquesta cosa física. I suposo que en tot això, en aquesta violència física del paisatge, hi ha com una necessitat física, del cos, no? Al final tot va a parar al cos. Que no sé com dir-t'ho: se n'anirà l'ànima i

quedarà el cos. He estat llegint aquest que et deia, el Xalàmov, que és un escriptor que va estar al gulag, com el Primo Levi però en rus. I amb aquest, això del cos, també hi és. És que el pesen i fa 45 quilos! I diu, «treus els ossos i són 20 quilos», diu, «els meus òrgans són 20 quilos». És que és molt bèstia! Això també té a veure amb el fet que la tradició cultural catalana no és una gran tradició, diguem, sinó que té uns segles molt fluixos i són els segles de la força de la cultura com a cosa acadèmica, com a cosa intel·lectual –tot el XVIII... I això suposo que fa que quan el XIX surt Verdaguer, aquest Verdaguer que té una cultura de capellà, que va al seminari i veu les coses dels llatins i tal però no té una cultura intel·lectual ni acadèmica, llavors el que té és molt directe i molt físic. Vull dir la llengua mateixa, no? Una llengua física, que està com enganxada al que diu.

**Maria:** A l'experiència de les coses.

**Toni:** Sí. Sense brutícia de retòrica ni acadèmica, o sense «grans» pensaments. Jo hi tinc molt mania a la paraula aquesta, retòrica. Retòrica no vol dir res. I em sembla que amb Verdaguer, quan es reflota la literatura catalana, es pot permetre –bé, és un defecte i una virtut– de ser molt física, la llengua. I això està molt lligat amb el paisatge. Potser el que fan aquests autors és enganxar-se a la terra, ja que no poden enganxar-se amb uns escriptors anteriors, a la terra. I llavors és quan surten aquests modernistes que fan això tan increïble que és, amb tanta modernitat, tant d'europèisme i tant d'Ibsen i tant de tot això, parlar de Blanes, o del Montgrí, la Víctor Català. És això.

**Maria:** El poc pensament que hi ha, l'arrelen a la terra?

**Toni:** O potser és d'on ho treuen, no? La Víctor Català ho fa a través del naturalisme perquè té molt de Zola, em fa l'efecte, té molt de denúncia. I en Ruyra és més espiritual, ve més de la poesia.

**Maria:** Més estètic?

**Toni:** Sí, en el millor sentit de la paraula, eh. Per mi en Ruyra és molt millor que la Víctor Català. [...] De fet, també té a veure amb el nacionalisme. La pàtria, on l'agafes si durant el XIX...? És que l'has d'agafar en la terra perquè és que no hi ha res més. Quines altres institucions hi ha? I suposo que això tots aquests del XIX que comencen a parlar del pi de les tres branques, del Montseny [...] és això, són els símbols. No són símbols ni tan sols ciutadans. Si tu agafes Baudelaire són símbols, però a darrere hi ha la ciutat. En canvi a aquí van a la terra, jo diria, i comença una tradició, amb aquests [...] Fa un temps em van

convidar un parell de vegades a parlar sobre paisatge i llavors vaig estar-m'hi fixant: hi ha com tota una tradició que la literatura contemporània la té present: Ruyra i Català, però Carner, per exemple, també. El paisatge està molt estilitzat però hi ha un ús que és aquesta extroversió. Jo deia que el paisatge fa com de motllo. O sigui, tu ets com ets, està conformada d'una manera perquè aquestes muntanyes et fan, aquests camins et fan el motllo. [...] Això en Víctor Català, a *Solitud* és...

**Maria:** Això és molt romàntic també, no?

**Toni:** Sí, sí, absolutament.

**Maria:** Però clar, dir-li a Carner que és romàntic, se li pot dir? O ho som tots?

**Toni:** Sí, sí, se li pot dir –bé, i ho som tots. Una altra cosa és que dintre la política cultural d'aquí ell és noucentista, però de fet ell comença en temps dels modernistes i amb Carner el que passa és que és un individu molt civilitzat i molt seriós, i molt rigorós, però Carner també fa la defensa d'en Ruyra, i d'en Verdaguer, i de fet té un article sobre *Solitud* mateix. Ara no et sabia dir què en diu, si en parla bé o malament, però segur que en parla bé, si li dedica un article. És el que reedita, el que recupera i el que instiga a Ruyra, també. [...] Això de les classificacions, és una manera de dir dels acadèmics, però... Mira, imagina't, Bertrana és l'any sis, *Josafat*, i és els anys de *Solitud*, l'any dels *Fruits saborosos*... Evidentment hi ha una lluita de generacions però és com dir, ara som més en temps de Monzó o som més en temps de, no sé qui dir-te, d'algun jove, d'en Garrigassait? O entremig, de mi o d'en Serés? No sé, no és fàcil, justament els escriptors la gràcia que tenen és que no són tampoc catalogables. [...] Doncs sí, llavors hi ha tota aquesta línia que passa per en Pla, per en Moncada...

**Maria:** I amb en Monzó, que ara deies, què passa?

**Toni:** En Monzó és un revolucionari que fa una neteja de tot això en un moment que ja hi havia uns models que segurament... En Pla, no? [...] Jo sempre ho llegeixo així, que és qui fa neteja. Com si freguessis a terra, no? Està ple de brutícia, de retòrica, de gent que imita en Pla o que imita la Rodoreda i aquest fa això. Per això té una llengua, tan...

**Maria:** Però per fer aquesta neteja se separa molt del paisatge, no?

**Toni:** Sí, ell és un home de ciutat i de fet ho fa explícit, no? D'anar en contra de descripcions, de tot el que està més vinculat al paisatge. Però bé, en el mateix moment hi

ha en Moncada, la Maria Barbal... Vull dir que ja n'hi ha, de paisatge. [...] Bé, suposo que això és universal, és a tot el món que hi ha aquesta literatura que parla del paisatge.

[...]

**Toni:** Sí. No ho sé, ara ja tampoc en tinc tanta idea de com està... I potser em faig pel·lícules. Jo ja et dic, el conec bastant, a en Perejaume i en Perejaume, si fas cosa contemporània del paisatge, te l'has de llegir, perquè és molt bo.

**Maria:** Sí, és el seu tema.

**Toni:** És el seu tema. I bé, doncs ell tampoc sap gaire per on posar-se.

**Maria:** Clar, és que aquest és el tema, com en parles?

**Toni:** No, més que com en parles és com en *fuiigs*, com te'n separen d'això, si és el moll, no?

**Maria:** Però, tu intentes fugir-ne?

**Toni:** És una bona pregunta. Sí, suposo, no ho sé. O sigui, per exemple en *Els nois* hi ha molt de paisatge però sempre hi ha una por de... [...] Entenc que hi ha un ús del llenguatge que... [...] Que hi pot haver un clixé. A partir d'en Pla és molt difícil. Mira, jo la setmana passada vaig fer un article que era paisatge [...] I és clar, no hi cap, no saps fins a quin punt això és una carrinclonada. Parlo d'això (*assenyala*). No d'aquí, sinó d'un lloc que es diu la carbonera d'es mut. I jo em poso allà i faig un article sobre això, un article de paisatge, però ostres, és molt difícil, perquè, com evites caure en la cosa d'això, de Bertrana, de Ruyra? [...] Com no repeteixes? Com no caus en en Pla? [...] És això que dius, que és inevitable, és el que hi ha, la teva tradició. El que passa que hi ha molts de nivells, de maneres. Hi ha molta diferència, intensitat, o d'això que deia, de la violència, no? Enfrontar-se al paisatge com una cosa problemàtica. En el fons és el discurs del cos i l'ànima, és físic contra espiritualitat. El paisatge és sensualitat. Jo també penso que aquests escriptors –Ruyra, Pla...– són escriptors molt sensuals, molt físics, i en Bertrana no diguem. Llavors això porta una violència, encara que sigui immediata [...], que després llegeixo a en Comadira o a mi mateix i no... Penso que hi ha d'haver tensió.

**Maria:** Sí, per mi n'hi ha d'haver per aquesta dualitat que dius tu i perquè, a part, els paisatges que hi ha avui potser ja no són els d'en Verdaguer.

**Toni:** Clar, això és el *Rodadies*. La tensió entre... Clar, allà és el protagonista, que sóc jo, que ve d'aquí i que es troba de cop vivint als suburbis de Barcelona, sí, sí.

[...]

**Maria:** Ho són una mica, no, de tristos, els teus llibres?

**Toni:** (*Riu*) Això és una pregunta que m'han fet altres vegades, i jo dic que no, que sempre acaben bé, o sigui no hi ha cap suïcidi...

**Maria:** Home, sempre acaben bé...

**Toni:** Acaben bé! O bé, poden acabar en taules. El llibre trist, realment trist, el llibre negre, és el llibre que no s'escriu. És a dir, si tu escrius un llibre això és un acte de... És un gran què escriure un llibre. [...] Però potser sí, suposo que això és un defecte.

**Maria:** Que siguin tristos?

**Toni:** Sí, que no quedi clar. [...] No sé, hi ha vida, o sigui la intenció és bona (*riu*). [...] No és dir que la vida és una merda. Hi ha coses que són una putada, que no les volem mirar però que hi són, i hi anem. No sé, a mi m'agrada. [...] Per mi pot ser un defecte, que siguin tristos. [...] Jo sóc molt carnerià. O sigui per mi Carner és el rei, i és un home que té un punt també d'irracional i de fe. En què creus? Doncs jo crec en Carner. I en Carner deliberadament és a favor. Té un poema, *La xarxa encomanada*, [que diu] «vull sortir a la nit, a caçar estrelles, a caçar versos», escriu. És una meravella, aquest poema, busca'l. Diu que aquesta xarxa està feta amb fils de llum. Saps a l'aigua, que a vegades es fa...? Quina llàstima no saber-me'l de memòria...

**Maria:** Ja el buscaré, ja.

**Toni:** Però és això, diu que no tindrà vores, és una xarxa que no tindrà vores, que és de llum i que pescarà peixos «que es dolien en cuejant combat». És a dir, diu, «jo no vull [...] més una xarxa que parli de les misèries de la vida». Això que dèiem del valor, amb la vida mateixa. Accepta. L'acceptació. L'acceptació radical. [...] Que ja ho faries, que la mateixa naturalesa et porta al, diguem-ne, al no suïcidat-te, no veure-ho tot negre, no estar tot el dia plorant, no? Però ja com una afirmació conscient de vida. Això en Carner és...! També era un home molt religiós.

[...]

**Maria:** Una cosa maca i prou potser no ens la creuríem.

**Toni:** Exacte. Tots tenim ja experiència per saber que les coses són més complicades. Potser és una trampa, o una manera fàcil de ser algú, també, la crítica. Normalment, no pots anar per la vida criticant-ho tot perquè... Per tant, la tendència és de mirar cap a una altra banda. Llavors, clar, els meus llibres tenen justament tendència a buscar la punyetera cosa dolorosa.

**Maria:** El conflicte.

[...]

**Toni:** D'això fa molts anys, però jo agafava el poema d'en Maragall per això que deies del que hi ha a fora i a dintre, aquest de *Les muntanyes*. L'home es posa a beure aigua, i diu «a l'hora que el sol es pon he begut l'aigua de la font», i llavors... «Jo era les muntanyes, jo era la font, jo era els arbres», diu... És que ja s'ha com obert i tot ell és a fora, o tot el de fora és a dintre seu. [...] A més és molt maco perquè és una nit, i també es podria agafar com un poema d'amor, del cos i l'ànima, i tot està allà barrejat. Després ja comencen els problemes, perquè llavors en Ruyra ja tot és conflicte. Ruyra, un home que era catòlic i, clar, pensar què és la sensualitat, com m'hi aboco, què en faig... També hi ha el cel, l'infern... I ara que llegia Bertrana també hi és molt, tot això, també es podria agafar per aquí. [...] *L'hereu*, amb això del paisatge, molt. Hi ha un moment que explica que van a despertar un gamarús, i és tan maco! Alguns caçadors comencen a picar el tronc i és clar, l'animal, que és un animal nocturn, de cop s'aixeca, surt del tronc i se'n va volant. No el maten eh, però diu «què hem fet?», per això de despertar-lo. Clar, tot això també és Rousseau, perquè és la cosa de la natura en plenitud, i del nen.

[...]

**Toni:** És diferent. En aquells moments, quan escrivia tot això [*Rodalies* i *Marina*] ho tenia més present [el tema del paisatge] A *Marina* me'n recordo que no vaig saber ben bé... Com que és el meu paisatge –és el que et deia, aquesta part d'aquí darrere (*assenyala les muntanyes, darrere de les quals abans ha dit que hi ha el mar*)– em va costar molt d'atrevir-me a fer-ho... Perquè, no sé, era el meu paisatge i... Va ser un llibre que vaig trigar a veure'm capaç d'escriure.

**Maria:** Sí.

**Toni:** Pel que fa al paisatge, clar, la història és igual.

**Maria:** Perquè era el teu, precisament?

**Toni:** Sí, sí, sí. Me l'hauria de tornar a llegir per veure com ho veig ara, però fa por, aquesta és la veritat. Els llibres, una vegada els has escrit, ja l'has publicat, tens un descans, de dir «ja no hi ha res a fer, és igual», te'l llegeixis o no te'l llegeixis el llibre serà. [...] Jo tendeixo a pensar que escrius com l'oda infinita, no? Vas fent i no estàs fent llibres sinó que n'estàs fent un. [...] Això em sembla que és el Camus que ho diu: «No hi ha res més pesat que un bon autor». (*Riem*) [...] Per què escrius? Bé, perquè t'interessen unes coses, n'hi ha una que t'interessa, no? Bé, quina és? Es tracta de saber quina és i anar-la escrivint, anar-la escrivint.

**Maria:** Sí, sí. I deies que amb aquests dos potser t'interessava més aquest tema del paisatge.

**Toni:** Sí, com a mínim n'era més conscient, d'això, sí.

**Maria:** I tens la sensació que ja l'has tancat, aquest tema?

**Toni:** És allò que dèiem, si pots fugir-ne o si no pots escapar. Com si t'agrada un cos, no? Encara que parli d'una persona, on comences, on acabes? On comença el paisatge, on acabes tu? No ho saps, està barrejat. I també és motivador, de mirar de sortir? Francament, ara mateix ja estic perdut, ja no sé què dic.

[...]

**Toni:** Saps què m'agradaria a mi, m'agradaria fotografiar.

**Maria:** Ah, mira!

**Toni:** M'agradaria per la llum. Pintar també m'agradaria, però per pintar necessites una tècnica que la fotografia no te la demana. Al final, no sé, la llum. Jo, això de la llum...

**Maria:** És una fixació, no?

**Toni:** Sí. O sigui, la llum és tot. Jo el dia que vaig descobrir que hi havia animals fotofòbics, o sigui, que no... O sigui, els eriçons aquests de mar, tu agafes un eriçó i normalment sempre té, sobre de les punxes, una petxina, o alguna cosa, una alga, perquè no els agrada la llum. Clar, això, ostres, si hi ha animals fotofòbics també n'hi deu haver de filifòbics...

**Maria:** Filifòbics? Fili...

**Toni:** Filifòbics no, això també estaria molt bé... (*rient*) Fotofílics. [...] I llavors això saps què vol dir? Si t'hi fixes, la religió: Déu és la llum. La llum és una cosa tan important, té tants de matisos! Quan vas al bosc, és una festa, perquè són llums, llums, llums i colors. Llavors és una cosa que és com molt essencial i m'agrada molt. Però és clar, així com la literatura treballa amb les paraules, treballa amb la raó, i pots arribar a pensar que treballa amb el so, ostres, estaria molt bé que poguessis arribar a treballar amb la llum. I que la llum fos també racional, no?

**Maria:** Ja en parles molt, de la llum.

**Toni:** Doncs no m'hi he fixat, però no m'estranya perquè és el que tinc més...

**Maria:** Home, doncs jo crec que sí! A *Rodalies*, per exemple, que jo és el que tinc més fresc, tota l'estona hi ha la llum del far. Tota l'estona el veus.

**Toni:** Ah sí, sí, sí, és veritat... [...] [I en aquella cala], veus, uns dies que he passat allà hores meravelloses sota l'aigua és per això, per la llum. Perquè hi ha unes llums tan diferents! I tot és moll, que quan les coses estan molles... Hi ha una coloraina, allà dintre! M'agradaria pintar, això també.

[...]

**Maria:** Ah, a casa teva tenien una hípica?

**Toni:** A casa meva tenien una hípica. El meu avi era carreter i llavors quan van venir els turistes es va adaptar i va muntar una hípica, sí, sí.

**Maria:** També hi surt a *Marina*, no, l'hípica?

**Toni:** Sí! Exactament. D'aquí ve l'hípica aquesta.

**Maria:** Ah veus! [*Silenci*] Doncs jo crec que sí que l'escrives força, la llum.

**Toni:** Sí? Doncs me n'alegro. M'agrada la idea. I de fet a *Marina* també hi ha tota una escena de sota aigua. [...] A sota aigua aquí és una sort perquè és un dels llocs on està més preservat, el fons, i no tenim la gentada aquesta que hi ha allà a les Medes, que un cop hi vaig anar i em vaig posar les mans al cap. Allò... [...] Ostres, allà [sota aigua] això que dèiem de la sensualitat és total, perquè és que a tot tu t'estan tocant, no? Ja està, ara ja som a dalt. Aquí dalt hi ha un mirador, que hi anirem un moment i veurem el camí que hem fet.



[...]

**Maria:** Doncs jo, la tesi no sé pas com es titularà però de moment tinc *Tornar*, amb un subtítol així més explicatiu, però *Tornar*. Perquè crec que tots els llibres que et deia fan com aquest patró o de tornar literalment –això *Marina*, perquè torna al seu lloc– o tornar més metafòricament cap a la idea aquesta de la sensualitat o el contacte directe. No sé si m'explico?

**Maria:** Sí, sí, sí que t'expliques! De fet és tornar a la infantesa. En el sentit no només com el de *Marina*, si no en el sentit de no estar pervertit pel coneixement, mirar de buscar una cosa més essencial. Això també és molt romàntic. El nen, no?

**Maria:** Sí... I la infantesa en el sentit de la llibertat, també?

**Toni:** També. O de falta de retòrica. Quan feia això [del paisatge] també citava un vers del Wordsworth que diu que el nen és el pare de l'home. Això és fabulós, no? I en aquest sentit, que està per sobre i és més net, més lliure també.

[...]

**Toni:** Clar, paisatge n'hi ha a tot arreu, però paisatge així natural... Això que deies, vam agafar un noi que ens portava amunt i avall [a Guinea Equatorial], i ens anava dient «El hombre blanco no ve nada» (*Riu*). I tenia raó, perquè és això, que no veus res, veus arbres... [...] Ens deia que ens fixéssim en les coses petites, però allà ja tens prou feina amb les coses grosses!

[...]

**Maria:** Ja, ja t'entenc. A mi, aquí, el que em crida l'atenció és que ostres sí, és paisatge, evidentment que és paisatge! Però no sé què li passaria a Ruyra si aixequés el cap? No sé si ho veuria gaire paisatge, ni gaire sensual, ni gaire res.

**Toni:** Tindria un disgust. A Blanes, tindria un disgust terrible. De totes maneres, tots aquests escriptors, tots –i això també t'ho pots mirar del punt de vista aquest del tornar–, estan buscant un paisatge que ja és un paisatge que no és el seu. Sempre els escriptors tenen això de l'exili, que estan exiliats. Per exemple en Gaziel també és l'exili, o la mateixa Rodoreda, amb les cases aquestes que sempre són les cases de petita, no? Ruyra, doncs, és clar, és que segurament ja l'ha perdut en el moment que l'escriu. Quan ell escriu això, és que està parlant de quan era petit. I Bertrana això de *L'hereu* imagina't, és l'hereu

que s'ha quedat sense les terres! Per inútil, perquè el que explica *L'hereu* és que ell ja no és capaç d'administrar allò i s'arruïna. S'ho ha de vendre perquè no se'n surt, el foten per tots costats.

**Maria:** O en Pla mateix, que està allà a l'Empordà que segur que hi comença a haver turistes i tot i...

**Toni:** Clar, no en vol saber res, no en vol saber res! Sí, sí. Diu, «la gent va a banyar, i allò és un mar de pixums». De fet, en Pla es queda en el món d'abans de la guerra tot ell, perquè el que fa és que si Russinyol, que si l'Ateneu... Tot són coses que ja no hi són. [...] [El món] de la joventut, també intel·lectualment. Em va tocar fer un pròleg sobre els *Homenots* i això es veu, que ell té una voluntat conscient de recuperar una cultura. O sigui, no és broma, de fet és el que fa amb *Selecta* amb en Cruzet, que li va dient publica això, publica allò... [...] També seria interessant de mirar ben bé, en Pla, quin ús fa del paisatge respecte dels altres, perquè en Pla és molt intel·lectual. Així com aquests són sensuals, en Pla –no sé, no es pot parlar en terme de virtuts o defectes, però potser és un defecte que té– és molt intel·lectual, molt. És un home francès, de la il·lustració, és la cosa de la broma, la distància, la ironia... I quan parla dels pagesos, de l'Hermós i tot això, més aviat és per fotre-se'n dels intel·lectuals però tampoc perquè ell pensi que és la vida que...

**Maria:** És la imatge que es crea, no?

**Toni:** Sí, sota la boina. Dius home, això no va... Fa molta gràcia i potser hi ha algun imbècil que s'ho arriba a creure, però això...!

**Maria:** Home sí, crec que n'hi ha forces que s'ho creuen, que era un pagès i prou!

**Toni:** Però clar, no li interessa en absolut tot això. I el turisme ja és un altre món. En Gaziell també té algun article sobre el turisme. En Gaziell és més essencial que en Pla. El que en Pla fa cinquanta pàgines, en Gaziell amb una t'ho ventila. I té alguna reflexió sobre el turisme, em sembla, en aquest llibre sobre Sant Feliu de Guíxols, i algun article ja al final de la seva vida, a *L'Àncora*, que fa algunes reflexions. [...] Jo és una mica el món que volia que entrés en el *Marina*, el món del turisme, que és un tema que no està gaire tocat.

[...]

**Toni:** La literatura... Jo de vegades penso que que terrible que és que en un paisatge hi hagi nascut un escriptor que el faci servir. O sigui, jo, quan vaig per Palafrugell, és que veig en Pla, o sigui el veig! Una vegada em va passar amb en Ruyra, que és com una cosa mig rara, que em semblava que veia físicament la cara d'en Ruyra, allà. [...] Per exemple, a mi m'agrada molt l'Albert Serra i penso, «si us plau que mai vegi això que hem anat!», perquè ja no pots tornar-ho a mirar, una vegada ha passat un creador així, tu ja no pots...

**Maria:** T'ho mires diferent.

**Toni:** Sí, no pots. Clar que també és molt innocent pensar que tu pots mirar sense cap condicionant. Sempre vas condicionat. Vull dir, mires com has après a mirar, amb els quadres, etcètera. Però és clar, quan ja és una cosa molt concreta d'una pel·lícula o així, ostres, fa molta nosa!

[...]

**Maria:** Molt bé, m'ha agradat molt.

**Toni:** És maco sí, la pedra basculant. Ara baixarem, farem una cosa, te portaré un moment a veure el mar. [...] Sí, així almenys que no sembli que no tenim mar. A més, com que el *Marina*, de fet, va d'això, mira, et portaré a veure els llocs.

**Maria:** D'acord!

[...]

**Toni:** Jo, saps què passa?, porto grups de lectura i llavors depèn de la temporada. Ara estic llegint russos, això que et deia del Xalàmov, Solzhenitsyn... Llegeixo de tot. Molts clàssics, o sigui no llegeixo gaire els més actuals. Ara vaig llegir aquest el Garrigasait, em va agradar moltíssim. [...] Aquest té dos llibres, tot just. Però l'últim, que es diu *Els estranys*, és molt bo, és un gran llibre, és important. És un noi molt jove, de Solsona. I què més, què més llegeixo? Filosofia, també, bastant, m'agrada. [...] Ai, ostres, mira això! Ja que som a Sant Feliu...! Clar, aquí el primer lloc que et porta un ganxó satisfet és aquí, que és Sant Elm, l'ermita que és on diuen que van posar el nom de la Costa Brava, hi ha un monòlit que diu «aquí Ferran Agulló veient això va dir això és la Costa Brava».

## VI. ENTREVISTA A FRANCESC SERÉS

[...]

**Maria:** La meva intenció és, ja ho saps més o menys, fer un estudi que es fixi en el paisatge, en el sentit i l'estètica del lloc en l'actualitat a través d'unes quantes obres narratives. [...] Tu et sents identificat en aquest tema?

**Francesc:** Home! A veure, jo penso que aquí el que estàs fent tu és partir d'un espai molt molt gran. Immens. Llavors, hi ha una importància del lloc, en tots els meus textos, que és òbvia. No tan sols com a escenografia, sinó perquè tenen continguts, tenen significats, es relacionen amb els personatges, hi ha una reflexió sobre el lloc. Tu intentes, no d'una manera explícita però sí implícita, redefinir el lloc en el qual situes els personatges, i com a conseqüència el lloc on tu vius. Per tant, què intentes fer? Construir, o reconstruir, o il·luminar, o dibuixar, o redefinir l'espai en el qual tu vius. Tu arribes a un lloc com a subjecte, com a escriptor, i trobes una sèrie de característiques i de relats. Interactues amb tot això com a tot allò que et constitueix –com a ésser físic, intel·lectual, literari. I el que fas és friccionar, crees una fricció. Trobes un espai que et diuen «És així», i tu dius «Home, és així en part, però jo el veig d'una altra manera, i si em situo en un altre lloc, és absolutament diferent». Per tant, és un tòpic, i és un *topos*, també, però el que fas és situar la teva visió sobre l'espai, el temps, el país i el que el conforma i crear uns relats que intenten ser nous, ser diferents. [...] Els tòpics es reelaboren. [...] Quina part té, aquest tòpic que ens ha arribat d'una determinada idea de Catalunya? Bé, hi ha una part que és certa, i hi ha una part que tu el que has de fer és confrontar-t'hi. El mateix ha passat a Barcelona i a tot el món, i la part maca de tot això és que no ens passa res que no passi a tot arreu, només que té unes coordenades pròpies, que derivat de moltes interrupcions, de no ser una cultura hegemònica comparada amb altres molt més hegemòniques que la nostra, tenim una sèrie de característiques concretes que fan que puguis interpretar-te d'una manera diferent. I aleshores l'espai ho és tot, l'espai també és el continent d'altres persones, d'altres històries. [...] És a dir, tu tens un paisatge i a un paisatge li pots fer dir el que vulguis. El paisatge pot ser mil coses a la vegada i li podem afegir totes les connotacions que vulguem. És una mica allò de la paraula i el significat, és arbitrari. Però a la que introdueixes la persona introdueixes la valoració moral també, perquè allà ha passat alguna cosa. Aquesta cosa, com la definim? Com ens posicionem nosaltres a l'hora

de descriure-la? Quines són les connotacions que volem destacar i les que ens poden molestar més a l'hora de crear un relat? Doncs d'això es tracta.

[...]

**Maria:** En aquests dos llibres, *De fems i de marbres* i *La pell*, tractes espais que a més et són propis, no?

**Francesc:** *De fems i de marbres* és el primer llibre, que portes a dins, que surt entre cometes sol, d'un deversall d'experiències pròpies que aleshores si són pròpies és el teu lloc, més o menys transformat però és això. A *La pell de la frontera* també, de fet és una mica un llibre que tanca un cicle. Però és clar, ni a *La matèria primera* ni a *La força de la gravetat* ni a *Contes russos* són espais que són propis. Entre cometes, tot això, perquè sí que són espais que han sigut propis, però són espais que han tingut un desplaçament. Que són polígons industrials, que ja són altres coses i que t'hi relaciones a partir d'una experiència que és la del treball. Jo conec el mapa d'aquella zona perquè conec el mapa del treball i de l'esforç [...] Hi ha un llenguatge que forma part de l'experiència i acaba explicant-te un paisatge que en un principi no té res a veure amb tu. Forma part d'un element de traducció gairebé, com un llenguatge franc. Jo penso que aquesta és la part interessant, quan tu pot anar saltant de paisatge en paisatge perquè la teva experiència et permet tenir mapes mentals d'aquell paisatge.

[...]

**Maria:** A *La pell* moltes vegades parles de la sensació de ser un estrany tot i ser a casa teva.

**Francesc:** Sí, això també, però això ja formaria part també de l'allunyament de les coses. Aquesta fal·làcia de poder ser de tot arreu...

**Maria:** Sí, ciutadà del món...

**Francesc:** Exacte. També és aplicable a mi. No ets tant d'allà com els d'allà, no t'oblidis d'això. Tu encara ho tens però ja no ets tant d'allà, perquè el dret d'estar també es guanya, amb un temps, i és clar, l'estranyesa hi és. No ets tan bo com per ser molt de molts llocs, la teva identitat no és tan bona per dir «Vaig a Olot i sóc d'allà, vaig allà i sóc d'allà», tot no, tot no. De la mateixa manera que una pota que sempre vaig voler fer d'aquests llibres –tens l'estrat més baix aquí quan treballava amb *La pell de la frontera*, tens un estrat intermedi a *La força de la gravetat* i a *La matèria primera*, classe treballadora– potser

algun dia saltar al poder, descriure el poder. I no puc, perquè no sóc seu, no el conec, no tinc els codis. [...] Jo parlo del que sé o del que puc arribar a comprendre amb el que sé. Però hi ha espais on no accediré mai o on sóc convidat de tant en tant, no hi tinc accés quan vull, allà sí que hi he de posar *atrezzo*.

[...]

**Maria:** I aquí, a *La pell*, és tot veritat?

**Francesc:** Sí. Home, és clar que hi ha una mica de reconstrucció, tu sempre li dones forma. Jo el que sí que dic és que les històries que hi ha aquí totes són veritat, totes han passat. Una altra cosa és que canviï noms, formes de narrar-ho... No per mentir-ho, sinó perquè s'aguanti. Però el pacte amb la realitat és que tu no traeixes el sentit de la realitat, tu li pots donar forma, però donar-li forma no és fer-la mentida, és fer-la comprensible. [...] I que ho faci literatura, també. Què hem de fer amb això? Recordar-ho. I recordar-ho com ho recordaràs? En format de narració. Això vol dir que tu reculls molta cosa i després fas un muntatge. El muntatge és mentida? Clar! És que si no només tindries la càmera fixa i algú parlant, i cinc càmeres per darrere per veure que no estàs fent res.

**Maria:** I això com surt? Les històries et porten a fer aquesta tria?

**Francesc:** Comences pel final, jo començo pel final, que és dir, «com faré intel·ligible la realitat que tinc allà a algú que no la coneix?» I fer-la intel·ligible és donar-li forma, informar d'alguna cosa. Aquí tinc un material, que jo penso que és bo, i això ja em costa molts anys, adonar-me que és bo! Aquest llibre jo ja el dono per enllestit el 2006, i surt el 2014. Això són uns anys de reelaboració que jo no sé ni si tinc llibre. Hi ha una història aquí? I hi ha una història, passa que no sé com explicar-la, aquests vuit anys és no saber com explicar-la. [...] [Procura] Que cada història aportï alguna cosa, perquè jo també he d'aportar alguna cosa. Si tu penses que aquella realitat és única, és perquè penses que aporta alguna cosa a la resta de lectors i a la resta d'històries. [...] Crees una narració que sigui única. Tu crees un sentit allà on no n'hi havia, jo penso que aquesta és la part interessant de la cosa.

**Maria:** Em sembla molt interessant aquesta de idea de voler que serveixi, i això lligar-ho amb una forma literària.

**Francesc:** Això de servir potser és un paraula arriscada, però sí, en el fons sí. [...] Jo sí que reclamo aquesta idea. Entenc que hi ha mil propostes literàries diferents, però jo sí

que reclamo aquesta idea. Tu estàs informant sobre un fet moral, sobre una determinada forma de viure, sobre uns canvis que es produeixen al teu costat, sobre els quals la gent traurà conclusions o no. A part d'això hi ha un altre tracte amb lector que és indefugible, que és que ha de ser literatura. [...] Juguen les dues coses alhora.

[...]

**Francesc:** La crisi li ha anat a favor, a aquest llibre. [...] Molt a favor. El llibre anterior, que era la *Matèria primera*, amb la bonança econòmica, va haver-hi una fricció molt gran, el llibre no va poder acabar d'entrar, era una realitat que no es volia acabar de veure. Era una realitat del món del treball que ja explicava coses que no quadraven, i com que no quadraven molesta.

[...]

**Maria:** Diré evidències, però hi ha un esforç per anar a buscar la realitat propera i petita, a *La pell*. És així que es pot entendre i dir coses noves, si ens ho mirem de prop i ben mirat, fora del discurs oficial ja sabut?

**Francesc:** Sí. Quan tu repeteixes... [...] Si jo tinc la sort de tenir uns materials al meu davant que em són útils, i que m'interessen i que ningú més els vol, és fantàstic! No hi ha cap altre escriptor que els vulgui, aquests materials. Ja me'ls quedo jo! Com un drapaire. [...] Aquest llibre ja hauria d'haver estat escrit, feia temps que podia estar escrit. [...] Aleshores això, per mi, era com tenir un elefant al mig del passadís.

**Maria:** Quan tens això allà davant ho has d'explicar.

**Francesc:** Sí, i la dificultat, quan ho tens tan a prop, és de poder-ho enfocar bé. Saps aquella idea?

**Maria:** Sí, en Moncada diu que si no hagués marxat no hauria vist mai el que podia explicar –bé, la seva frase és més maca. [...]

**Francesc:** Jo vaig començar a escriure aquest llibre quan tenia 27 anys, i ja portava temps fora, passa que hi tornava molt. Hi ha una distància, ara ho veig. I hi ha coses d'estudiar antropologia, de madurar-ho, de tenir més capacitat d'interpretar allò que estava passant. Profunditat de camp. Necessites un espai, apartar-te i veure tot el que hi ha allà. Si tu estàs tan a prop no saps veure si allò és material.

[...]

**Maria:** Hi ha un punt, a *La pell de la frontera*, que dius que a *De fems i de marbres* era com acabar uns temes, buidar-los, sobretot amb *Una llengua de plom*. Penso que *La pell* potser és, en canvi, com tornar-hi a posar coses, en aquest món que havies buidat. Saps?

**Francesc:** Sí, sí... Els tres primers llibres s'acaben, hi ha els tres següents, i l'últim remet a *Una llengua de plom*. Jo és un llibre que no hi vull tornar, *Una llengua de plom*, no l'he tornat a llegir més perquè em fa por. Fa cosa, llegir-lo. [...] Si hi ha una cosa que es diu inspiració, és aquí. [...] *La pell* hi posa un altre punt de vista. A *Una llengua de plom* hi ha una part que és un atzucac –o un precipici, al final de *Una llengua de plom* no sé si hi ha una paret o un precipici. Però en tot cas era una cosa molt experiencial, des d'un punt de vista gairebé de fugida. I aquí a *La pell* és anar a explorar què hi ha ara. Veure en què s'ha convertit –reprenem-ho, abordem-ho des d'un altre racó a veure què hi trobem. I hi trobem un altre petit *Cor de les tenebres*, de Joseph Conrad, i és una recerca. Jo diria que són dues maneres diferents d'abordar el jo: *Una llengua de plom* és una manera més experiencial en el sentit de dir tot el que em passa a mi cap endins, i en aquest sóc jo cap enfora. Penso que són les dues maneres diferents de tancar un cicle.

**Maria:** Sí, i tot sempre lligat a un lloc?

**Francesc:** Sí, el paisatge és ineludible. El paisatge acaba contenint significats –és a dir: la calor extrema té un significat, el fred extrem té un significat, la boira que no et deixa veure més enllà d'un punt té un significat, el material amb què es construeixen les cases té un significat, tot té un significat. El que passa és que el paisatge l'has de poder explicar d'una manera que també aportí alguna cosa. [...]

[...]

**Francesc:** Jo sóc un Julien Sorel, sóc un petit salvatge, el petit salvatge que aprèn a escriure. Sense que sembli una impostura, això del petit salvatge, però és veritat que hi ha una part de proximitat i de materialitat amb les coses que és ineludible: la presència de la suor, la brutícia, l'esforç, el cos... Tot allò que forma part de la pròpia experiència gairebé de l'animalitat, jo no me n'he amagat mai de tot això, per mi és importantíssim, ho he viscut sempre.

[...]

**Maria:** Però no em sembla que sigui una desesperació o angoixa, ni crítica, el que hi ha al fons d'aquests paisatges, no només.



**Francesc:** Hi ha moments. [...] També és veritat que hi ha un punt que, alerta, que aquest lament no es torni autoprofecia... Jo per exemple no me n'amago, jo sóc *desarrollista*, jo si s'ha de fer un túnel jo vull que es faci el túnel, i si s'ha de posar una línia s'ha de posar una línia... Aleshores, aquest paisatge trinxat de carreteres, bé, és que també està viu. A mi un polígon industrial em motiva. M'emprenya més coses com un tren d'alta velocitat que no genera cap història, de seguida està explicat això. Però la infraestructura, la creació de relacions, genera altres relacions. [...] És que jo sóc més partidari de la mala hòstia que del lament.

**Maria:** No, jo el que intentava dir-te és que crec que no hi ha un lament, que no es tracta de dir que ja no tenim paisatge a Catalunya, sinó...

**Francesc:** No, és que jo no sóc català... M'entens? Jo una mica m'ho he trobat fet, això primera, i segona, vinc d'un lloc molt cardat, allà ningú se li acudeix oposar-se a una carretera perquè una carretera és vida. [...] Això em motiva. És aquesta creació, i també per motius urbanístics, jo crec en un país en xarxa, sinó no ens en sortirem. I sóc occidental, jo vull fer; per mi el paisatge està molt bé, i no vull dir-ho així, però jo vull dominar el paisatge, i no tinc cap problema amb això. [...] El paisatge hi és, i compte, l'altre extrem tampoc no el vull. Jo no vull que es foti una petroquímica a no sé on, vull que el territori estigui endreçat i sigui sostenible etcètera, però a mi m'agrada l'acció. [...] És que la transformació és inevitable. Nosaltres transformem. [...] I la gent sempre s'estira els cabells, però jo sempre dic que la millor infraestructura cultural que ha tingut la Garrotxa és el túnel de Bracons. [...] Hi ha hagut tonteries i aprofitament de gent i desastres que no caldria que haguessin passat; que tu defensis la transformació del paisatge no vol dir que defensis la barbaritat sobre el paisatge. [...]

**Maria:** El creixement és vida, passa que hi ha maneres i maneres de créixer, no?

**Francesc:** És vida. I si no vés-te'n una temporada a Monegres, que és la terra que s'ho menja tot. Tu poses alguna cosa a Monegres i s'ho menja, i s'ho torna a menjar i torna a ser el desert de tota la vida. Facis el que facis no hi faràs mai res, l'única estructura que s'aguanta és l'AVE, que passa a tota hòstia, punt. [...] Com que jo parteixo de gent que s'ha de guanyar la vida, a la gent que s'ha de guanyar la vida no li expliquis que no es pot tocar res. Perquè et diran no. I per tant, si no és una carretera ha de ser una fàbrica i si no he d'emigrar i necessito un lloc per marxar. Aquesta cosa de no tocar-ho a qui beneficia? Aquest conservadorisme a qui beneficia? Potser beneficia als que ja ho tenen. Aquesta

mobilitat social i aquest esforç per sobreviure, que surten als meus llibres, és un dret. [...] Jo amb tot el dolor he vist caure aquesta part de Saidí que és la part de les eres i *demés* perquè era tan fràgil que quan va arribar l'allau migratòria va caure. Eren parets de tova, etcètera. T'estimaries més que encara hi fos? Sí. Jo si hi pogués anar i ho pogués veure com quan era petit, m'encantaria. Però quin dret tinc jo a aturar aquest procés que té el món perquè a mi m'agrada?

[...]

**Maria:** Sí, aquesta idea de «Si fos jo...». Hi ha algun punt de *La pell* que diu que tot això ens recorda com va el món, que nosaltres podem ser l'immigrant, i que cal veure'ns al lloc de l'altre, també.

**Francesc:** És la història de veure qui ets a través dels altres. [...] Clar, aquí és on canvia tot, perquè et fa veure que això que a mi em sembla evident no ho és pas. Aquí està la gràcia, poder veure quina és la magnitud d'aquesta distància i tot el text que necessites per entendre-la. El que fas aquí és crear quilos de text, pàgines i pàgines, per intentar entendre què està passant, perquè abans no feia falta explicar-nos aquesta realitat, perquè no hi era. Quan jo era petit no hi havia estrangers, però de sobre n'arriben tres-cents de cop. I és un xoc enorme, tan enorme que jo he d'esperar vint-i-cinc o trenta anys per explicar-ho, perquè és que no ho entenc.

**Maria:** I llavors escrius quilos de text

**Francesc:** És que no hi ha altra manera. Aquí hi ha una persona que és molt diferent i tu has de recórrer una distància, si la vols entendre. Ell no es mourà –ell no té cap intenció d'escriure un llibre, ja l'escriurà, potser el seu fill l'escriurà, però ell té altres prioritats. Ets tu que hi has d'anar, als llocs s'hi va. I cada vegada que hi vagis, veure què ha passat, un quadern de bitàcola.

**Maria:** Clar, tot això podria ser ben bé un tema de recerca o d'assaig, també.

**Francesc:** Clar, és la tesi que no s'està fent, la quantitat de tesis que no s'estan fent, sobre aquesta immigració! Ja és impossible fer-la, algunes, perquè ja no hi és, no hi ha dades, perquè tot ha estat evanescent.

**Maria:** En molts llocs parlen de les capes, en el sentit dels pòsits que van fent la memòria, el temps, i que van quedat.

**Francesc:** Sí, home, tot queda... Ara un dels pallers que surt aquí, el darrer, ara ho han tirat a terra, el meu pare i el meu germà, perquè aquí ja era perillós quedar-s'hi [...] Allà ja no queda res, les fotos...

**Maria:** Les fots les fas tu, no?

**Francesc:** Sí. Quedaran les imatges, quedarà aquest relat. [...] Bé, home, hi ha capes, però n'hi ha que es perden, eh... Si aquest llibre no s'hagués escrit, hi ha moltes històries que ja no hi serien.

[...]

**Maria:** Aquest tema el dones per tancat?

**Francesc:** Això no es pot dir mai... Jo no tinc ganes de tornar-hi com hi he tornat aquí. Una altra cosa és que vagi recollint i igual tornes a visitar-ho, o indirectament, en un altre lloc, però jo el que tinc ganes és de fer llibres que jo crec que són prou diferents uns dels altres. [...] De moment treballar, la gràcia és que no paris de treballar amb els temes que a tu t'interessen, perquè és feina. Un moment...

[...]

**Maria:** I com és que aquí mig de les històries de la frontera hi surti la residència, un lloc tan diferent?

**Francesc:** Ah! Era curiós, no? Aquest capítol ens el vam mirar molt, amb el Jaume [Vallcorba]. Hi ha un moment que estem presentant el projecte, que estem tots units allà –això és real eh, això va passar!– [...], en aquell moment m'imagino a mi mateix com si allò no tingués sostre i em veiés a mi mateix envoltat d'aquella gent i explicant-ho. [...] I intento explicar què fas, què faig, també era per jo saber... Clar, imagina't, és un llibre que el treball des del 2004 al 2013, nou anys! He de saber què feia o no, si té sentit o no té sentit. Ara sí que ho veig, però aleshores no veia tan clar que això fos un llibre. [...] Per mi hi ha una cosa que és fonamental, que és quant de temps aguantarà aquest llibre amb el temps. És molt vanitós això, però jo he de saber si paga la pena. [...] La gent ha de poder tornar a aquest llibre com a mínim vint anys després d'haver estat escrit, i si dius vint anys vol dir que el llibre queda, i si el llibre queda allò ja ha valgut la pena. Però això durant molt temps no està exempt de risc, si fos tan fàcil tots ens hi posaríem, i a mi em sortirien com a xurros. Aquest llibre, sort del Vallcorba, sinó surt una merda.

[...]

**Francesc:** Sí. Jo no m'he mogut mai del mateix paisatge...

**Maria:** Home, has canviat els Monegres per la Garrotxa!

**Francesc:** Sí, però vull dir que no m'he mogut mai del país, i és un país que entres i tens prou diversitat: jo surto d'aquí que tot és verd i tens muntanyes i vaig a parar al desert, i això ho faig amb tres hores, i amb quatre hores sortiries del mar, passaries per aquí i arribaries al desert. Ja està, ho tens tot, quin altre paisatge et falta? És que no te'n falta cap. Llavors, com que el paisatge físic ja el tinc apamat, el paisatge humà és el que m'interessa, la gent. Quan feia *Mossegar la poma* era molt divertit perquè tenia un mapa de Catalunya i tenia, en un color, on havien passat les històries de *La força de la gravetat*, un altre color per les de *La matèria primera*, per no repetir-me amb les de *Mossegar la poma*.

**Maria:** Ostres! I això ens torna a allò de les coses properes, a allò proper que vegades sembla que no té història, però potser...

**Francesc:** Bé, és que aquest és el meu projecte, veure si aquesta qualitat de la vida quotidiana es pot enlairar fins a fer-la literatura. Em sembla que tot el que he fet sempre és veure si allò que jo he vist de manera molt propera i que passa desapercebut [es pot fer literari]. Per exemple, si tu vas a un bar de carretera, amb aquest de *La matèria primera*, estàs allà i la cambrera et diu que fa una setmana li van ocupar el bar perquè hi va haver un accident molt bèstia. [...] Comença la història, no? La història està en el detall, i aquest detall dels mòbils, que tothom necessitava carregar perquè hi havia hagut un accident i tothom es va aturar allà... M'entens? [...] Llavors això ho has de fer créixer. Hi has de posar un llevat, segur que si ho mires des d'un punt de vista és molt bo! Si ho mires des d'aquí no és res, però si em giro...

[...]

**Maria:** Tu ets conscient de triar una llengua, un tipus de llengua?

**Francesc:** No... No, jo diria que hi ha unes parts que són afortunadament inconscients, o que no són fàcilment explicables. [...] Són molt intuïtives, i és maco que siguin així. Cosa que no vol dir que no se'n pugui parlar; jo venia de Belles Arts i et deien «No, d'això no se'n pot parlar». No, no, parlem-ne, però hi ha límits, jo no sé per què he utilitzat aquesta paraula i no una altra. Això és com una cosa que a mi m'agrada molt, que és anar a

caminar a la muntanya. Moltes vegades jo no porto mapa, i no sé com m'oriento, no t'ho sé dir, però m'oriento.

[...]

**Maria:** Hi ha gent que escriu per buidar el que té a dins, i amb el teu plantejament a l'hora d'escriure sembla que és totalment el contrari, no?

**Francesc:** Això és un dels avantatges d'haver estudiat Belles Arts, que hi ha molts dels implícits en la part creativa que jo ja he descartat per la via artística. És a dir, jo abomino del que té un a dins. Evidentment que tens coses a dins, no ets pas una ameba, però aquesta teoria expressionista sobre la literatura jo no la comparteixo. [...] Has d'estar molt segur de tenir moltes coses a dins. El Primo Levi tenia moltes coses a dins, la Rodoreda tenia moltes coses a dins, l'oficinista que no ha sortit mai d'allà o és Kafka o no té coses a dins. És així. El que tens a dins és el que tens a dins, no m'hi posis més pa que formatge.

**Maria:** Això no vol dir que després parlant de l'altre o del paisatge també t'acabis explicant tu...

**Francesc:** Sí, aquests recorreguts circulars els tenim tots, però hi ha una part que és indefugible: l'experiència, necessites alimentar-te per treure coses. O et penses que jo me'n vaig allà a fer fotos als negres perquè sí? No, perquè vull saber coses. O que me'n vaig a jugar a pòquer amb gent perquè m'agradi molt el pòquer? A mi el pòquer m'importa molt poc. Però ens ajuntem els vuit que hi ha allà i allà surt de tot, allò és màgic! Jo ho necessito, m'encanta. I m'encanta parlar amb les cambres d'aquí, amb el personal d'aquí, m'encanta veure tot el teatrí que és tota la gent que passa per aquest hotel. Jo ho necessito, necessito aquesta sang, la necessito. La sang, la sang, aquesta vida!

[...]

**Maria:** I què llegeixes, d'autors catalans? En llegeixes d'actuals?

**Francesc:** Miro d'estar al dia, clar! El problema que tinc és que no tinc temps, però sí, he de saber què fa l'enemic... (*riu*) [...] Mira, abans m'has parlat del Toni Sala. Quan vaig llegir *Quatre dies a l'Àfrica*, vaig dir, «Que bé que existeixi aquest llibre!», perquè il·lumina un espai, i això hi és en català. És capaç de crear una forma en català d'una cosa que has de poder assimilar, ho has de poder fer teu. I quan surt una proposta nova que dius que està bé, potser no és el teu camp, potser no és el que més t'agrada però veus que...

**Maria:** Que aporta.

**Francesc:** Exactament, exactament. Que aporta, això està bé que hi sigui. Són els casos del Sergi Pons Codina, de la Marta Rojals, de gent que ha anat aportant coses. Amb diferents valoracions, amb diferents mirades, però un llibre no et té perquè agradar, no cal ser *forofò* d'un llibre per dir que està molt bé.

## VII. ENTREVISTA A JOAN TODO

[...]

**Maria:** A *L'horitzó primer* crec que podem dir que el paisatge és un gran tema, sinó el gran tema. Hi estàs d'acord? Quin era l'estímul inicial del llibre?

**Joan:** L'impuls inicial estricta, en realitat, seria un encàrrec. Tot ve d'una secció de *L'Avenç*, «Relats», en què cada any conviden un escriptor a publicar onze textos sobre un tema determinat. Després pot sortir-ne un llibre, o no; a banda del meu, *Els castellans* de Jordi Puntí o *Els barcelonins* d'Adrià Pujol surten d'allà mateix. Però et mentiria si situés l'origen del llibre només allà; en realitat era una idea antiga. Concretament, la meua idea original era fer un llibre com el *Sant Feliu de Guíxols* de Gaziol, o el *Cadaqués* de Josep Pla: agafar un municipi i explicar-lo. Em feia gràcia fer això amb el meu poble i, quan em van proposar fer-me càrrec de la secció, va ser l'opció més viable. N'hi havia d'altres, però m'hauria calgut documentar-me molt. I naturalment, el propi tema em duia al paisatge. Però bé, jo abans de fer narracions feia poemes, i en la tradició poètica catalana el paisatge és gairebé un tema obsessiu.

**Maria:** Continuant amb coses inicials: el títol. Personalment el trobo un molt bon títol [...] Per què el vas triar, com t'agradaria explicar-lo? En quin punt del procés d'escriptura el vas decidir?

**Joan:** El cas és que la secció que va anar apareixent durant el 2012 a *L'Avenç* es deia «Lo melic del món». En algun moment de la metamorfosi en llibre, el Josep Maria Muñoz em va plantejar que, per diferenciar el llibre dels articles [...], canviéssim el títol. Cosa que em va posar en una tessitura curiosa: sempre m'ha costat molt decidir els títols, però «Lo melic del món» ha estat el primer cop en la meua vida en què ha resultat fàcil, i així i tot hi vaig haver de renunciar. Vam tenir sort, però, perquè uns mesos abans que sortís el meu llibre en va aparèixer un de Carles Casajuana que es deia així, *El melic del món*. No recordo, però, com vaig arribar a «L'horitzó primer»; ara em sembla una deducció lògica a partir del contingut del llibre però, tot i que tinc la certesa que no vaig decidir-lo al final de tot, aquesta naturalitat és potser un efecte retrospectiu.

**Maria:** [...] Com anomenaries el teu text? Parles de novel·la? Per què a la portadella de l'edició cal especificar que ho és, una novel·la?

**Joan:** Per a mi és una novel·la. Em vaig trobar, en començar a fer la secció, que tots els escriptors que hi havien passat abans (i els posteriors han seguit fent el mateix) hi havien fet sobretot memòries. I vaig començar a jugar amb la idea de fer alguna cosa diferent: d'extreure'n una novel·la i que, a més, aquesta novel·la tingués elements fantàstics. Passa que el punt de partida era la història del meu poble, i el fet real que en el moment d'escriure els articles jo havia tornat a viure amb els meus pares. Per dir-ho així, jo partia de les memòries que havien escrit el Puntí o el Manzano però em dirigia cap a la banda oposada. En algun moment la idea va ser més ambiciosa: una mena de mosaic polifònic, no lineal, ni molt menys realista, una mena de *Grande Sertão: veredas* o de *Pedro Páramo*, on el relat de l'individu que fa el pregó quedés molt difuminat. Tinc la sensació que no en vaig ser capaç. En realitat ho penso més en termes cinematogràfics: és com quan Pedro Costa, el director de cine, es planta al barri de Fontainhas i comença a filmar els seus habitants. El resultat podria ser un documental (i de fet ho sembla), però la voluntat d'ell és fer ficció (i de fet també hi surten fantasmes). Hi ha com una vacil·lació, que també trobes en Abbas Kiarostami o en José Luis Guerín, entre documental i ficció. Jo vinc d'aquí; de fet és més tard que descobreixo a Sebald i a Magris. Aleshores, el fet és que aquesta forma ha permès confusions divertides: la gent està tan convençuda que no és una novel·la (crec que, en bona mesura, perquè va aparèixer en una col·lecció on no solen aparèixer novel·les d'autors vius), tot i que la portadella digui «novel·la», que hi ha gent del meu poble convençuda que jo vaig fer el pregó de festes, cosa que no ha passat. I sé que jugo amb l'autoficció (de fet, al principi, pràcticament el presentava com si ho fos), però tinc la sensació que la gent el que entén per autoficció són novel·les autobiogràfiques. És a dir, llegeixen un llibre i van a buscar la xafarderia de saber amb qui s'ha gitat l'autor, si es drogava, si el van violar de petit. I jo no escric per a això. M'interessa utilitzar elements reals, però aquests no són l'objectiu, sinó el mitjà. I, en definitiva, el llibre trenca una regla bàsica de l'autoficció –el personatge no es diu igual que l'autor. De fet, no té nom, però l'autor, jo, sí que hi surto: a la pàgina 115.

**Maria:** Seguint amb el gènere narratiu, podria considerar-se una autobiografia literària? Hi volies parlar tu? O el narrador és un ens fictici que beu de la teva experiència?

**Joan:** El narrador és fictici en el sentit més pur. Vull dir: és un *jo* possible. La casa dels seus pares està a la mateixa adreça que la dels meus (perquè així podia mirar els bous i el muntatge de la plaça de bous des d'on els mira), és un home de la meva generació... i crec que aquí s'acaben les coincidències estrictes. Ell és solter i jo no (però ell havia de ser



solter perquè si no, amb una parella, la història hauria estat molt diferent), ell veu fantasmes i jo no. La meua explicació privada, en realitat, la manera com vaig pensar-lo a partir d'un cert moment, sempre ha estat que ell és esquizofrènic. En un cert sentit, el que vinc a voler dir és que la fixació en la pròpia identitat, el patriotisme, el xovinisme o com vulguis dir-ne, és esquizoide.

**Maria:** Un dels elements més potents i rics de la novel·la, per mi, és el desdoblament que hi ha des de la primera línia. Què t'aportava això, en el moment d'escriure? Per què, aquesta tria estilística?

**Joan:** Me n'he d'anar, altre cop, a l'origen material del llibre, als textos de la revista. No els podia fer en tercera persona perquè, publicant-los en una revista d'història (avui en dia *L'Avenç* ja no ho és, però encara queda el ròssec que durant molt de temps ho va ser), es podien confondre amb la resta d'articles, i vaig decidir no fer-los en primera persona perquè no volia fer memòries. Aleshores, ja havia escrit un conte, «Les cartes» (a *A butxacades*) que estava en segona persona, i m'hi havia sentit prou còmode, i vaig decidir tirar per aquí. És a dir, el primer que va sortir va ser la segona persona. La primera frase del primer article, concretament, és «Anar-hi, dius» (al llibre és a la pàgina 12), i d'allà surt tot. Però en algun moment, quan estava reescrivint-ho tot per fer el llibre, se'm va acudir que calia donar alguna explicació, que calia justificar que tot el llibre fos així (potser no caldria: *La modificació* de Michel Butor és tot en segona persona i no et preguntes mai per què) i se'm va acudir aquest desdoblament, que en realitat crec que és un fenomen prou normal en els escriptors: sempre tens la sensació que de qui parlen és d'una altra persona, que qui ha escrit allò és algú altre.

**Maria:** Un altre element molt característic és el dels personatges espectrals que s'apareixen al protagonista, que s'escolen per les pàgines amb tanta suavitat de forma com consistència de contingut. Qui són ells? Què hi fan, en el teu text? Què et permeten?

**Joan:** Va ser cap al tercer article de la sèrie que em vaig trobar amb el cementiri. He d'admetre que no recordo com vaig anar a parar aquí, però el cas és que el personatge decidia que, per conèixer un poble cal conèixer els seus morts (una decisió bàsica de la secció era que sempre hi sortís un personatge; a cada article sortia una persona del poble) i se'n anava a passejar pel cementiri. Quan dic que no recordo com hi vaig anar a parar em refereixo a que el text anava sobre una altra cosa completament diferent, però això se m'ha diluït. I se'm va acudir posar-hi un fantasma: un home amb qui es creua dos cops

d'una manera impossible (l'home no pot haver fer aquell recorregut). Va ser el moment en què vaig decidir que, per diferenciar-me dels altres escriptors, introduiria elements fantàstics. I el més elegant, a banda del vampir que ataca Ramon Cabrera, eren els fantasmes. Després vaig adonar-me que em servien per donar explicacions sobre el passat del poble. I a més tenien l'avantatge de dissimular la meva gran mancança com a narrador, que és el poc talent per crear personatges; crec que em costa construir individus, fer-los moure (és, en certa manera, el que ja li critiquen al protagonista del seu pregó). Si t'hi fixes, els familiars del protagonista, els amics, són en certa manera molt absents, molt poc vius. En part és perquè em costava fer-los creïbles, però també perquè no sabia què fer-ne: jo anava directe cap a explicar la història del meu poble, no una història com la de la Rojals, amb personatges de carn i ossos.

**Maria:** En moltes de les ressenyes i entrevistes que t'han fet han parlat del retorn del protagonista, que és el que origina la història, com un viatge de recules o un exili invers. El protagonista torna a casa, al seu paisatge primer, però de fet no acaba de trobar-s'hi com a casa, no hi acaba de tornar... Aquesta és una de les moltes dualitats en què pensava abans, quan més amunt t'he preguntat pel títol. Què és per a ell aquest paisatge, ara? Què significa per ell viatjar a casa i no ser a casa? Què vol dir tornar-hi?

**Joan:** Això sí que seria autobiogràfic: el fet és que quan tornes al poble (i no és una anada de cap de setmana) t'ho trobes tot canviat. La sensació és pur *unheimlich*, de fet, ben bé allò que descriu Freud d'una familiaritat estranya. És el teu poble, on vas nèixer i créixer, però ja no ho és. Els amics s'han casat, són pares, estan calbs, hi ha més carrers, el policia local ara és un vellet amb bastó. És com quan el narrador de Proust retroba els personatges de la *Recherche* després de la Guerra. Entremig ha passat el temps. Tots funcionem amb aquesta idea de que els nostres orígens són la nostra identitat (és la idea aquella de Raimon que s'ha fet tan tòpica), però en realitat no és així, o no crec que ho acabi de ser: tornar al poble buscant-te a tu mateix pot ser una manera de perdre't (que és el que li passa al protagonista). De fet, darrere del primer capítol (que es correspon prou exactament amb el primer relat de *L'Avenç*) hi ha la idea del retorn homèric, de l'odissea cap a Ítaca, amb tota la càrrega que hi ha posat Cavafis (de fet, per a Cavafis, cal fer el viatge ben llarg, cal trigar molt a arribar a Ítaca, perquè arribar a Ítaca és morir). Hi ha un joc amb això.

**Maria:** Al paisatge que narres hi ha una altra dualitat, penso: distància i proximitat. El distanciament del desdoblament, per exemple, i la proximitat de tots els detalls i capes de la quotidianitat que narres.

**Joan:** Oh, això... Ha anat sortint sol. Jo de natural sóc una persona distant, però alhora molt observador. M'esforço molt, en escriure, a donar una aparença de realitat, de coses que es poden tocar. I per a això t'hi has d'acostar molt. Potser després tot plegat casa amb el que passa quan tornes a instal·lar-te al teu poble i ho trobes tot alhora semblant i diferent, i tu ets alhora d'allà i de fora (a mi, al poble, sovint em diuen que parlo barceloní; a Barcelona és tot el contrari, o sigui que suposo que parlo un dialecte barrejat). Hi ha una cosa que amb els pobles petits és fàcil que passi, i és ser estrany. Crec que a ciutat no passa: a ciutat tothom és diferent, i s'accepta. Però als pobles hi ha més pressió social cap a la uniformitat, i és més difícil ser diferent, en tots els sentits de ser diferent que se t'acudeixin: és més difícil ser gai, més difícil ser tímid, més difícil ser emo. I per això la gent fuig: pensa en tots els personatges del llibre, el virrei de Madagascar, la Pastora, Cabrera, que de fet acaben marxant ben lluny. Tot plegat, però, també té una relació amb un tret específic de la Sènia: duc tota la vida sentint que som molt lluny, que som al cul del món. Però el fet és que, en realitat, si tu has nascut allà el que està lluny és la resta del món. Em diverteix molt examinar aquestes coses.

**Maria:** El que fas és agafar un lloc petit (i algú afegiria, insignificant) i enfonsar-t'hi, fer-lo explotar en tot de vides i aspectes. Un localisme d'aquells que acaba essent universal. Hi estàs d'acord? Què acaba significant el paisatge de la Sènia?

**Joan:** Una de les millors lectures del llibre (a banda de totes les floretes que em llença i del que diu sobre l'independentisme) és la de Gonzalo Torné a *Letras Libres*. Va veure perfectament una de les meues intencions, que era parlar d'Espanya en conjunt. És a dir, la Sènia al llibre és un microcosmos a través del qual explico una sèrie de fets històrics (que, en general, com que el poble és perifèric, són més aviat ressons de fets històrics) que van dibuixant un perfil d'Espanya, un país que no ha tingut Il·lustració en majúscules, que ben just si ha tingut democràcia, on tot allò que fa la civilització europea ha passat de llarg. Un país el resultat del qual és aquest llicenciat de filologia sense sortida professional, com podrien ser els doctors en econòmiques que serveixen cafès a la Tate Gallery de Londres o, evidentment, els que no han estudiat res perquè de manobre ja guanyaven diners, i ara no tenen res. Tot va sortir d'una conversa real, quan tot just

acabava de reinstal·lar-me a casa dels meus pares, amb l'encàrrec de fer els textos per a *L'Avenç*. Parlàvem del tancament de fàbriques de mobles (aleshores, cap a finals del 2011, aquest era l'únic tema de conversa al poble; va ser un veritable trauma col·lectiu) i algú, examinant l'evolució de tot plegat, la manera com tota la societat senienca s'havia llençat a viure del moble sense desenvolupar res més, va fer el paral·lelisme amb l'esclat de la bombolla immobiliària a nivell estatal. D'aquella conversa va sortir la idea que convertir la Sénia en una Espanya en petit, o d'explicar a través d'ella la història de tot el país. Després, una cosa que el llibre no és, és ultralocal. Vull dir: en la meua explicació sobre la Sénia he acabat menjant-me bona part de l'entorn, dels pobles de la vora. La Pastora no és senienca sinó de Vallibona, Ramon Cabrera tampoc és del poble (només hi va passar uns dies), etcètera. Si hagués estat estricte, no haurien hagut de sortir, o no haurien sortit tant; però em costava molt renunciar a explicar la història de la Pastora, que de fet em sembla central en el llibre.

**Maria:** Crec que una de les altres tensions o dualitats que hi ha en aquest paisatge és entre la precarietat enfront de la permanència, que s'aborden des d'un sentit social i des d'un sentit íntim també. Hi estaries d'acord, en aquesta idea de buidor o desfeta que a mi m'ha transmès aquest paisatge? Una buidor o desfeta que són físics i externs i socials però també individuals i íntims.

**Joan:** Bé, hi ha la conversa que et deia abans. En aquell moment la crisi era quelcom molt present. I, per al poble, traumàtic. Ara tot s'ha estabilitzat, la gent s'hi ha acostumat. Darrere el llibre, de tota manera, hi ha una tensió curiosa: el llibre que jo volia fer i el que volia l'editor. És a dir, jo anava amb la idea de fer un repàs històric, polifònic, i tot el que et deia abans, i en canvi el Muñoz es va entusiasmar amb la idea de la crisi explicada per algú de la meua generació. Suposo que, com a historiador, li interessava tenir testimonis; o potser com a editor buscava una altra Rojals, no sé. El resultat és una mica una combinació de totes dues perspectives, que és com dir que el llibre seria diferent si hagués sortit en una altra editorial. La visió, en qualsevol cas, és la meua: jo vaig tornar al poble i la sensació era que s'havia convertit en un poble fantasma, que tot estava devastat. Com et deia, va ser un trauma: havia estat un poble industrial, on no coneixien l'atur, on qui volgués podia trobar feina fàcilment, i on la gent feia diners sense gaire esforç intel·lectual (físicament acabaven esllomats), i després els gastava alegrement. I pensaven que duraria per sempre, i de cop tot va acabar. Després intentes racionalitzar què ha passat, reflexiones com hem arribat fins aquí. El llibre seria la meua resposta a això, doncs.

[...]

**Maria:** Així, el paisatge físic i exterior afecta el narrador, l'interior, no? Com es relacionen? El paisatge es converteix en un estat íntim, en un lloc íntim? Què hi ha de romàntic en aquesta manera de veure i relacionar-se amb el paisatge?

**Joan:** Com et deia, tinc el bagatge previ com a poeta, i la qüestió d'una tradició poètica, la catalana, plena de paisatges. Hi ha, a més, el fet que jo he estat prou dòcil a aquesta tradició, si em compares amb la major part de gent de la meva edat. [...] Sí, tot ve del romanticisme. Alhora, val a dir que no hi vaig donar gaires voltes, escrivint la novel·la. Com que venia d'haver-me dedicat un munt d'anys a fer poemes paisatgístics, vaig assumir això com un fet donat; és a dir, vaig donar per fet que sé descriure un paisatge. Sí que vaig vigilar l'exactitud: anava mirant quan floreix cada planta, quan treu fruit, quin color té, per mirar de no dir cap bestiesa, però a banda d'això no hi vaig treballar gaire, em vaig centrar més en la documentació històrica. El que passa és que ja venia de tot un llarg recorregut anterior, que ha passat per tot arreu: per les proses de Foix, per les novel·les de Julien Gracq, pels llibres de Pla. D'alguna manera, tinc la sensació que l'home (o dona) és bastant secundari, que és el lloc físic el que el determina, el du cap aquí o cap allà, i per tant, si pots descriure el lloc pots descriure l'home (hi ha un conte posterior, «El final del món», dins d'un llibre que es diu *La recerca del flamenc*, que és literalment un paisatge, el Delta de l'Ebre, anorreant un individu). I això malgrat que abans t'he dit que l'origen no és la identitat. Crec que hi ha un moment en el llibre en què dic que la persona és l'instrument a través del qual el paisatge es manifesta, o alguna cosa així. És, senzillament, que per viure en aquest poble, amb el vent que hi fa i el clima que té, per suportar-ho, cal ser d'una determinada manera.

**Maria:** En una altra entrevista, vas dir que la teva intenció en el llibre era mig fer un homenatge, mig fer una crítica al poble o a la seva cosmovisió. Què hi ha d'un i altre? Què hi ha d'enyor, nostàlgia, plany o elegia, en el relat?

**Joan:** Sí, sí, d'entrada hi ha la idea de fer com el *Cadaqués* de Josep Pla. I això vol dir, en principi, fer un homenatge al poble. Passa, però, que les coses mai no són tan senzilles. Tinc la certesa que tothom té una relació d'amor-odi amb el poble on ha nascut (o, dit d'una altra manera, te'n dirà malvestats però se t'enfadarà si les dius tu). Ara bé, a l'hora de parlar del poble havia de buscar, racionalment i conscientment, enllà del que jo senti, una mena d'equilibri. Hauria pogut fer un panegíric del meu poble, i al meu poble haurien

estat molt feliços, però a fora no hauria interessat gens (i menys que ningú a la gent de *L'Avenç*). O bé hauria pogut fer un atac implacable, d'aquells que fa Thomas Bernhard contra Àustria, i a fora tothom hauria gaudit (espero), però els meus pares haurien hagut de buscar-se una altra residència. Per això hi ha com un equilibri. M'he callat coses, per exemple. Entre altres coses per una qüestió de responsabilitat. Posem que jo he aconseguit transcendir el paper d'escriptor local, que he aconseguit, tot i ser de les Terres de l'Ebre, que em facin cas a Barcelona, i fins i tot que una revista prestigiosa m'encarregui un llibre. Aleshores, aquell llibre serà fet a Barcelona i llegit sobretot a Barcelona, parlarà sobretot per a gent de Barcelona (i d'arreu, però ja m'entens). Clar, entre Barcelona i la Sénia hi ha un desequilibri, una relació de poder: una és capital, l'altra un poblet perdut al límit amb València. Hi ha tot el que això implica: ressentiments, menyspreus, etcètera. Jo no volia contribuir a crear o refermar certs estigmes. En realitat, el llibre és una visió relativament edulcorada del poble, per tenir la festa en pau i per mantenir aquest equilibri respecte a la capital, però amb tot de coses insinuades. Hi ha, per exemple, tot un subtema, que passa per l'episodi de l'elecció de les pubilles, per les trifulgues de la Pastora, pels soldats nazis disfressant-se de dona, que és el de la relació amb la feminitat. Diguem que sóc conscient que la gent del meu poble, en general, deixa molt que desitjar en les qüestions de gènere; o que com a mínim hi ha alguna cosa estranya, allà. Però no ho he subratllat.

**Maria:** Per acabar, l'acabament. He de dir que el final és, de tots els dels llibres del corpus, un dels que a mi em va fer més mal, en llegir-lo. [...] *L'horitzó primer* és alhora casa i res? El lloc on es forma com a persona i el lloc on cau? Casa però també el buit, la pèrdua, la incertesa i la inestabilitat? Per què fa tant de mal, aquest final?

**Joan:** El final me'l van fer canviar! Va passar que, en aquella època, l'Associació d'Escriptors de Croàcia va emprendre una iniciativa d'intercanvi: ells convidaven un escriptor català a passar un mes a Croàcia, en una residència, i després un escriptor croat passava un mes a Barcelona. I em van convidar a estar un mes a Croàcia, en una residència a Rijeka, treballant en un projecte. O sigui que em vaig endur els textos que estaven sortint a *L'Avenç* (ja estaven gairebé tots escrits) i durant aquell mes vaig intentar extreure'n una novel·la. Moltes coses, com el pregó, van sortir allà. Però el cas és que vaig estar un mes vivint a cos de rei a les costelles dels impostos croates. Em vaig fer un fart de preguntar si no tenia cap obligació, i es veu que no. I malgrat tot vaig voler deixar una petja, un agraïment. De manera que, en principi, la novel·la s'acabava amb el protagonista trobant feina, concretament a Rijeka. El Muñoz m'ho va tombar sense contemplacions, i amb raó:

era un *deus ex machina* absurd. O sigui que, després de dubtar molt, vaig recórrer a una idea d'una pel·lícula, *The social network* (per això surt Aaron Sorkin, el guionista, als agraïments): el protagonista actualitzant una pàgina d'internet a veure si hi ha cap novetat. En realitat, el final és el mateix que hi havia al principi però girat com un mitjó (i per això es menciona una ciutat que ja no és Rijeka sinó Trieste, que és molt a prop però a la banda italiana): hi ha la promesa d'una feina trobada a través d'un amic però no la feina en si ni, de fet, l'amic. Tanmateix va quedar alguna cosa d'Europa de l'Est, crec (a banda, novament de la dualitat entre proximitat i llunyania del fet que el llibre sobre el meu poble l'hagi construït durant els dies que més lluny n'he estat). Cap a la mateixa època havia descobert les pel·lícules de Béla Tarr, i les novel·les en què es basen moltes d'elles, que són de László Krasznahorkai (tots dos són hongaresos, però), i de fet treballant a Rijeka tenia a la vora un cartell d'un festival literari amb una llista de noms d'autors que hi havien assistit, entre els quals hi havia Krasznahorkai (a banda de Jordi Puntí i Borja Bagunyà), de manera que el vaig tenir molt present. I encara vaig trobar a Spotify un disc amb les bandes sonores de les pel·lícules de Tarr, que em posava mentre picava el text. També hi ha la proximitat de Trieste; allà vaig llegir i sentir dir moltes coses sobre Claudio Magris. Aleshores, hi ha un joc, cap al final del llibre, quan arriba l'hivern, que és el d'imaginar-me que el meu poble es va transformant en el típic poblet de la planura hongaresa, aquests poblets de les pel·lícules de Béla Tarr on sempre fa vent i només hi viuen quatre pòtols. Tot és, doncs, una progressió cap a la ficció, cap a l'artifici, cap a la més pura fantasia (cada cop hi surten més fantasmes, o si vols cada cop el narrador està més sonat), fins i tot cap a l'apocalipsi. En certa manera, tot va tornant-se cada cop més llibresc, més literari. També penso que tot és perquè, cada cop més, el capitalisme és una pura ficció, s'alimenta bàsicament de ficcions: els personatges de l'últim capítol ja no tenen una fàbrica de mobles, sinó una sala de cinema que després es transforma en una discoteca. Tot és cada vegada més immaterial. En una altra pregunta parlaves d'elegia: no estic segur que sigui així, que hi hagi una elegia, però sí que hi ha la descripció de l'enfonsament d'un món, el poble on jo havia crescut, que era un poble on la gent de classe baixa, la gent obrera, podia aspirar a viure millor que els seus pares, a tenir una casa amb jardí, a anar-se'n de vacances a l'estranger, a tenir un cotxe que els fes goig, fins i tot a fer alguna bestiesa de tant en tant. Tot això es va enfonsar cap a l'època en què escrivia el llibre.