

I Seminari de Narrativa

**Del fons a la forma,
de la forma al fons**

dos mil·vint-i-sis



IEC

Quaderns Divulgatius. Núm. 86

I Seminari de Narrativa

**Del fons a la forma,
de la forma al fons**

Barcelona, 14 de maig de 2025

Presentació

Xavier Mas Craviotto 5

La narrativa catalana: una aventura personal

Toni Sala 15

Pensar un món: d'on neixen les històries?

Diàleg entre Imma Monsó i Albert Pijuan
conduït per David Guzmán 39

La construcció d'una veu 65

Taula rodona amb Núria Cadenes,
Cristina Masanés i Sebastià Perelló
moderada per Jordi Nopca 65

La carn, l'ànima

Núria Cadenes 67

Expandir l'assaig

Cristina Masanés 75

La construcció d'una veu

Sebastià Perelló 81

Presentació

Xavier Mas Craviotto

Les lletres catalanes estan de festa: per fi hem inaugurat el Seminari de Narrativa de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Aquest nou seminari s'afegeix a la resta de seminaris anuals que ja s'impulsaven des de l'AELC: el de traducció, que ja compta amb més de tres dècades de recorregut i una tradició consolidada, i més recentment també el de teatre, el de crítica literària, el de poesia, i el de literatura infantil i juvenil. Ara podem sumar-hi, doncs, un sisè seminari, el de narrativa, del qual, en paraules del president de l'AELC, Sebastià Portell, vam «tallar la cinta imaginària» a l'auditori de la Biblioteca Gabriel García Márquez el 14 de maig de 2025 a la tarda, amb una seixantena de persones que ens acompanyaven en aquesta feliç celebració.

Si bé l'AELC és coneguda eminentment per un dels seus grans objectius fundacionals, que és la defensa dels drets professionals dels autors i traductors

en llengua catalana, aquests seminaris il·lustren i alhora condensen dues altres funcions igualment clau de l'Associació: d'una banda, la vertebració territorial de la nostra literatura arreu dels Països Catalans; de l'altra, el foment del debat literari, professional i creatiu entre tots els agents implicats en el circuit del llibre. Toni Sala, en la conferència inaugural que va donar el tret de sortida al seminari, començava precisament evocant la idea de la literatura com a conversa. I aquests seminaris professionals –i professionalitzadors– el que fan és precisament això: generar espais de trobada i intercanvi, posar en contacte actors diversos de l'ecosistema literari d'arreu del domini lingüístic –autors, traductors, editors, crítics, lectors, periodistes culturals, entre d'altres– i reforçar les lletres catalanes i la xarxa de persones que en formen part des de la reflexió, el debat i el diàleg. En aquest sentit, el nou Seminari de Narrativa de l'AELC irromp precisament amb la voluntat de continuar generant espais de conversa en el marc d'un sistema literari on sovint es critica la suposada manca de plataformes per debatre amb rigor i profunditat sobre aquest mateix sistema.

Aquests seminaris em sembla que tenen una segona funció molt rellevant que no vull estar-me de subratllar aquí. Tot aquest vastíssim corpus de reflexió i de coneixement que s'hi genera no només queda enregistrat perquè pugui recuperar-se en qualsevol

moment al web de l'Associació, sinó que totes les intervencions també es publiquen en paper, en forma de quadern divulgatiu com el que teniu a les mans. Diria que esperonar aquesta ebullició, que ens permet aproximar-nos amb ulls nous a la pròpia tradició, avaluar on som com a literatura o fer-nos preguntes sobre cap a on anem és igual d'important i valuós que fixar, conservar i custodiar les troballes i fruits que puguin sorgir d'aquest brou de cultiu. Així, els quaderns divulgatius de l'AELC que es publiquen arran dels seminaris constitueixen un corpus literari d'altíssim valor que busquen retenir allò que es perdria en l'ara i aquí; convertir el contingut d'aquestes trobades, en definitiva, en el que serà una baula més de la historiografia literària catalana; una radiografia de com ens miràvem a nosaltres mateixos com a literatura en un moment concret del temps; un fotograma que captura per a les generacions que vindran les preguntes que ens fèiem i les respostes que, col·lectivament, miràvem de donar-hi.

Abans deia que «per fi» hem inaugurat el Seminari de Narrativa de l'AELC. I deia «per fi» perquè, tenint en compte la centralitat indiscutible que ocupa la narrativa en el sistema literari actual, d'entrada podria estranyar que no fos el primer seminari a impulsar. En canvi, per circumstàncies diverses, ha estat el darrer gènere a incorporar-se al ventall de seminaris de l'AELC. No tota decisió és sempre programàtica

o intencionada, perquè sovint el desplegament d'aquesta mena d'iniciatives respon a circumstàncies i a factors diversos –a vegades fins i tot atzarosos o contingents– que acaben determinant els *tempos* i les prioritats de cada moment. Amb tot, em sembla que té sentit i és fins i tot saludable que hagi anat així, perquè això vol dir que abans hem pogut prioritzar gèneres que massa sovint queden en un segon pla, són menystinguts o considerats «menors», i no gaudeixen del mateix grau d'atenció pública i acadèmica. Al capdavant, la vitalitat d'una literatura també passa per detectar les pròpies mancances, corregir desequilibris i donar visibilitat a aquells àmbits de la producció literària que, per bé que valuosos, molts cops queden relegats injustament als marges.

Ara, però, des de la primavera del 2025, ja tenim el mapa de seminaris complet. Com a vocal pel Principat de l'AELC, va ser un veritable luxe poder coorganitzar la primera edició del Seminari de Narrativa braç a braç amb la Sara Serrano, coordinadora adjunta de l'Associació. Sovint el més difícil d'impulsar iniciatives com aquesta és precisament engegar-les, quan encara està tot per fer i tot per dir. A més, érem molt conscients que el primer seminari constituïa la primera passa d'un camí que –si tot va bé i esperem que sigui així– tindrà un llarg recorregut, i que, per tant, en certa manera, assentàvem precedent i fonament. El pes indiscutible i la profusió gairebé podríem

dir que aclaparadora del gènere en l'ecosistema literari actual accentuava encara més la dificultat d'orientar l'edició inaugural del seminari: ¿com acotar un territori tan ampli i heterogeni? ¿Com conjuminar una tradició narrativa riquíssima amb l'eclecticisme de veus i propostes actual? ¿Com establir un fil conductor amb sentit que fos representatiu i alhora no volgués abastar més del que pogués resultar excessiu? Davant d'aquestes disjuntives, sovint resulta prou útil tornar als dilemes clàssics, a bastament debatuts; tornar, en definitiva, a les preguntes primigènies que, segles després, continuen sense resposta. O que, si més no, continuen generant conversa. Tornar, en definitiva, a les inquietuds que fa segles que arrosseguem, mal que sigui per repensar-les, replantejar-les o donar-los una dimensió nova des d'una mirada rabiosament contemporània.

El fons i la forma, la forma i el fons: poques qüestions han omplert tantíssimes pàgines en l'estudi de la literatura universal. Un fil conductor que pivotés sobre una dicotomia històrica com aquesta ens permetia dibuixar un perímetre de debat consubstancial a la narrativa i al mateix temps tenir tot el camp per córrer perquè l'intercanvi entre tots els participants del seminari prengués els viaranys que hagués de prendre sense acotar-ho en excés. I no només això: també volíem que les diferents seccions del seminari constituïssin un tot; que les seccions no fossin aïlla-

des, sinó que es retroalimentessin i funcionessin per superposició, és a dir, que cada intervenció enriquis les anteriors amb matisos nous i alhora preparés el terreny per a les següents. Per mantenir oberts aquests vasos comunicants, com a títol ens vam empecar l'estructura quiàstica «Del fons a la forma, de la forma al fons», que no deixava de ser una manera de fomentar aquests transvasaments i ecos entre el que entenem per *forma* i el que entenem per *fons* – dues categories que, en el moment en què hom es disposa a tancar o aïllar, deixen de funcionar, pel simple fet que no poden entendre's l'una sense l'altra.

Sempre que penso en la relació entre fons i forma, em ve al cap una resposta lucidíssima que va donar Gabriel Ferrater en el marc d'un qüestionari del 1963 que van fer a diversos escriptors i que es troba recollit a *Papers, cartes, paraules* (Quaderns Crema, 1986), a cura del seu germà Joan Ferraté. Una de les preguntes del qüestionari era «¿Per quina causa creieu que se sent més atret el lector, per allò que diu el poeta o bé per la manera com ho diu?». Ferrater, amb aquell deix irònic i aquell enginy agut seus que tant el caracteritzaven, va respondre: «El poeta diu com diu allò que diu». Li havien demanat específicament per la poesia, però la resposta que ell va donar, com totes les bones respostes que es donen a preguntes formulades fins a l'extenuació, pot aplicar-se al conjunt de la literatura. La indissolubilitat del fons i

la forma, o de la idea i el vehicle que la conté, és tan intrínseca del fet creatiu i alhora tan fonamental de tot producte artístic que deslligar tots dos components implicaria desnaturalitzar la literatura mateixa. Ja ho deia també aquell celebradíssim vers d'Alexander Pope un parell i mig de segles abans: «The sound must seem an echo to the sense». I podríem continuar tirant enrere en el temps, perquè la tensió entre el que es diu i com es diu ha acompanyat sempre –sigui de manera més explícita o més implícita– el fet creatiu des que els humans fem alguna cosa més amb les paraules que *comunicar*, o per dir-ho d'una altra manera, ha estat sempre inherent a aquell bellíssim i estrany desviament del *dir* que és sempre tota expressió literària.

Aquesta indissolubilitat, de fet, va quedar perfectament palesa en la conversa entre Imma Monsó i Albert Pijuan, conduïda per David Guzmán, que inicialment se centrava en com neixen les històries –el fons?–, i a la taula rodona amb Núria Cadenes, Cristina Masanés i Sebastià Perelló, moderada per Jordi Nopca, que havia de posar el focus en la construcció d'una veu –la forma? Al capdavall, les històries no poden materialitzar-se sense una veu, una combinatòria concreta de paraules, un to, un registre, un estil i, de la mateixa manera, una veu necessita la idea, la trama, la història, per vehicular, per canalitzar, per fer de mitjà i donar cos a allò que altrament moriria

en la vaguetat amorfa de la idea. És així com les reflexions dels diferents participants d'aquests dos blocs van acabar entreteixint-se en una única conversa. I això va ser el que va fer especialment valuosa la primera edició del seminari: els autors que van participar dels diàlegs, que provenien d'arreu dels Països Catalans i han conreat diversos gèneres narratius al llarg de les seves trajectòries –incloent-hi hibridacions inclassificables–, van demostrar que la literatura, si podem situar-la a algun lloc, l'hem de situar precisament als antípodes d'allò que és fragmentari, al revers d'allò que perviu inútilment aïllat.

A l'eterna qüestió del fons i la forma, que quedava recollida en aquests dos blocs volgudament comunicants i que van acabar convergint orgànicament, amb la Sara vam identificar una tercera qüestió que ens semblava que podia constituir una base robusta per sostenir no només tots dos blocs, sinó també les properes edicions del seminari que haguessin de venir: la tradició. Per aixecar aquests fonaments, vam voler comptar amb un dels autors més representatius i rellevants no només de la narrativa actual, sinó de la literatura catalana i europea d'avui, si bé, paradoxalment, Sala va parlar més com a lector que com a escriptor. Amb el seu recorregut personalíssim per la història de la narrativa catalana, amb lectura intercalada de fragments de Lull, Metge, Martorell, Ruyra, Carner, Pla o Monzó, Sala va traçar una genealogia

d'autors que l'han format com a lector i, de retruc, també com a autor. Amb tot, la seva genealogia personal no deixa de ser també la genealogia d'una tradició literària comuna –la nostra–, i és en aquesta translació que el llegat que ens precedeix pren sentit, perquè la tradició nodreix els nostres autors d'avui, i aquests mateixos autors, paral·lelament, participen d'aquesta tradició, la perllonguen per als lectors i els autors del futur. També aquests escriptors que vindran, quan arribi el moment, i nodrint-se del que hem construït nosaltres, posaran el seu maó a aquesta nostra talaia, i l'anirem fent més i més alta per poder veure-hi més enllà en un procés esperem que inacabable. I així, com en el palimpsest de Genette, anem creant capes i capes de reescriptura sobre un llegat que les sosté i que alhora en redimensiona el sentit en un joc de transparències i translucideses.

Espero molt sincerament que aquesta sigui no més la primera edició d'aquest seminari de les moltes que han de venir. I que aquesta sigui tan sols la primera conversa de tantes d'altres que han d'acabar integrant-se en una única conversa feta de converses; una conversa, doncs, molt més àmplia, que és la conversa que tenim amb nosaltres mateixos com a literatura i també com a nació, amb un ull al passat, un altre al present i una intuïció cega però clarivident cap al futur. Perquè tan important com escriure és parlar d'allò que s'escriu, del camí traçat, dels possi-

bles rums. Deixeu-me acabar la presentació d'aquest quadern divulgatiu fent-me meves unes paraules que va pronunciar Toni Sala a la inauguració del seminari i que podreu recuperar tan bon punt gireu full: «No és que tinguem literatura perquè tenim una nació sinó que tenim una nació perquè tenim literatura». Al capdavall, potser sí que escrivim allò que som, però diria que, sobretot, som allò que escrivim.

La narrativa catalana: una aventura personal

Toni Sala

Toni Sala (Sant Feliu de Guíxols, 1969) és llicenciat en Filologia Catalana. El 1997 debuta amb *Entomologia* (Premi Documenta 1996). Des d'aleshores, publica amb regularitat un destacat i rellevant nombre de llibres, com *Pere Marín* (1998); *Petita crònica d'un professor a secundària* (2001); *Bones notícies* (2001); *Rodalies* (2004), amb el qual guanya el Premi Sant Joan i el Premi Nacional de Literatura; *Marina* (2010) o *Provisionalitat* (2012). Amb *Els nois* (2014) obté el Premi de la Crítica en llengua catalana i estrena el catàleg de L'Altra Editorial, on publicarà, també, *El cas Pujol* (2014, Premi Ciutat de Barcelona), *Persecució* (2019, Premi Creixells), *Una família* (2021) i *Tradició i creació* (2024), un volum d'assajos sobre literatura.

Moltes gràcies per haver-me convidat a inaugurar aquesta jornada. Deu fer uns vint-i-cinc anys que soc de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana i encara em costa de creure que formi part d'una associació d'escriptors. Tinc una consideració molt alta d'aquest ofici i em domina la síndrome de l'impostor perquè, per mi, un escriptor no és algú que escriu, sinó un artista que escriu.

De manera que, quan em vàreu demanar una visió general de la narrativa catalana en cinquanta minuts –en una paraula sola, una immolació–, vaig pensar que si me'n sortia no seria com a escriptor sinó com a lector. La literatura és una conversa entre escriptors, però el lector hi participa com un escriptor més.

I aquesta conversa és feta de lents i de transparències, de pàgines de paper carbó i de paper vegetal. Per exemple, l'altre dia llegia Conrad i de cop vaig veure que el llegia a través de Pla. Potser no estava ni tan sols llegint Conrad, sinó que en realitat estava llegint Pla. Llegia Pla a través de Conrad o Conrad a través de Pla o potser em llegia a mi mateix a través de Pla a través de Conrad, o a Conrad a través de Pla a través meu. És com aquests vidres que abans els oculistes anaven afegint a una estructura metàl·lica en forma d'ulleres per trobar la graduació, a base de superposar lents.

Sempre llegim amb ulleres, i em vaig trobar participant en una conversa entre Conrad i Pla a través meu, i la meva participació no era escrita sinó llegida, a dintre meu, i és el privilegi de la literatura, la conversa entre unes veus que només perquè casualment en aquest moment nosaltres estem vius i, per tant, som els últims d'haver arribat a la reunió, només perquè estem vius tenim la gran sort de poder accedir als textos ja escrits... I la gran desgràcia d'haver de morir-nos sense saber què s'escriurà demà.

Hi ha unes frases de l'ètica d'Aristòtil que m'impressionen i que diuen: «És enraonat de presuposar que els déus recompensen generosament els qui saben apreciar i honorar el millor que hi ha en l'home. Car aquests homes [...] tenen cura d'allò que els déus estimen. Que el savi posseeix [...] aquestes qualitats és ben evident. Per tant, és el més estimat dels déus. I també és, de segur, el més feliç.»

Doncs bé, els catalans tenim la fortuna de poder formar part d'aquests «més feliços» perquè tenim una cadira pròpia en aquesta mena d'Associació d'Escriptors en Llengua Literària o Universal. Aquesta cadira ens fa una nació. No sé si hi ha pobles més literaris que el nostre, però sé que el nostre no s'extingirà el dia que s'extingeixi la seva llengua, sinó el dia que s'extingeixi la literatura en aquesta llengua, cosa que, per sort, no serà abans sinó després. Tot el que sigui en aquest país desactivar la literatura –per exemple, amb premis literaris que porten noms d'escriptors que si aixequessin el cap i veiessin *a què* s'ha donat en el seu nom, ens dirien de tot... O altres *tinglados* pagats també amb diner públic, com per exemple l'arraconament de la literatura als mitjans públics o, el pitjor de tot, a l'escola... Tot el que es fa en aquest país per desactivar la literatura és una desactivació no només de la felicitat que diu Aristòtil sinó de la pròpia existència. No és que tinguem literatura perquè tenim una nació sinó que tenim una nació perquè tenim literatura.

Perquè tenim *contactes* en el món de la literatura. Tenim *els* contactes i pels negocis *els* contactes ho són tot. El meu capital com a català és poder parlar amb Conrad directament i de tu a tu. No només mirar-me'l des de fora i sentir-lo dir i, amb una mica de sort, arribar a parlar-hi quatre paraules i potser demanar-li que em firmi un llibre. No. Jo puc conversar-hi profundament d'allò *que els Déus estimen*, que diu Aristòtil, perquè resulta que tinc *el contacte*, en aquest cas per exemple tinc un amic que es diu Josep Pla i que me'l pot presentar, me'n pot donar el telèfon, i com que els amics dels meus amics són els meus amics, ja d'entrada podem començar a fer negocis. Perquè hi ha confiança, som del mateix club, la mateixa família, la mateixa germandat.

Si he de muntar els millors cavalls literaris, que algú m'ajudi a enfilars-m'hi. Diré més. Una vegada assegut a la mateixa taula, puc conversar amistosament i de tu a tu amb els altres escriptors, d'acord, però també puc posar-hi zitzània i provocar baralles, o, al contrari, fer que se'n vagin al llit entre ells. Puc jugar amb la química: Celine contra Rodoreda, Martorell amb Borges, Carner a favor de Shakespeare o Freud anant-se'n de festa amb Víctor Català.

Tot això era per dir que si m'he de posar a parlar dels narradors catalans he de fer-ho amb els *capos*, els narradors que s'han passat la torxa de l'excel·lència,

és a dir, els habitants de les biblioteques més selectes, de les prestatgeries més altes, de les col·leccions dels escriptors universals. I té una certa gràcia fer-ho en una biblioteca que es diu García Márquez, com si ara parlés des de dintre d'un premi Nobel, un García Márquez que, com sabeu, conversava amb Mercè Rodoreda, de tal manera que puc, jo, en qualsevol moment, participar en una conversa entre ells dos.

Els narradors catalans. Encara he de fer una precisió sobre això de «narradors». Mai no he tingut clares les etiquetes i els calaixos en literatura. Essencialment la cultura, la literatura, és una promoció de la llibertat. *Allò que els déus estimen* jo crec que és la llibertat.

Diem narració per contrast, per exemple, amb la descripció; però una descripció també és una narració, de la mateixa manera que una narració també és una descripció. No hi ha narració sense descripció ni descripció sense narració. Com que estem vius, no ens podem separar del temps, i això és la narració: la presència del temps a la vida. Qualsevol frase és una narració: comença i acaba. El pensament, la lògica, el logos és narratiu. No he cregut mai en els gèneres. La literatura és com un gran perol que sempre bull. Hi enfoneses el cullerot i el treus ple d'un brou que s'adapta al recipient que el posis, sigui un plat fondo, una tassa o un termos, s'hi adapta i l'escalfa i, quan t'ho prens, tant és quina etiqueta hi posis –narració,

descripció, poema, conte o text filosòfic-, és igual, el contingut és el mateix i té el mateix gust, que és el gust *d'allò que els déus estimen*.

Jo he tingut la sort de poder-me tractar amb els grans escriptors catalans i que de vegades m'hagin pagat i tot (poc o molt, més aviat poc, o poquíssim), perquè m'han encarregat pròlegs i conferències i articles que m'han permès una lectura més o menys atenta dels textos literaris catalans. La universitat no dona grans estudiosos (evidentment amb excepcions), sinó molta retòrica i molta acadèmia i molt d'infern, i el que és pitjor, l'entorpirament de l'accés als textos. Només s'ha de veure què passa quan se celebren centenaris hipòcrites, sense que les obres celebrades siguin accessibles, i no li importa a ningú: Carner, Guimerà, etcètera. Jo he tingut la sort de poder fer-me a la idea que tornava una mica un favor, el favor que m'han fet aquests escriptors, la felicitat que m'han donat.

Per tant, em proposo fer un repàs ultraràpid i *kamikaze* de la narrativa catalana a través de la meva relació amb ella. Faré el repàs només d'una desena de narradors, el meu diem-ne *top ten*, per qüestió d'espai, i en citaré de cadascun un paràgraf per fer-ne un tastet mínim, una mostra que faci d'ham per si algú s'hi vol enganxar o reenganxar; si això em serveix per homenatjar aquests narradors serà més que suficient. El «tastet» m'agrada perquè va directament al text i el deixa parlar, encara que sigui poc, perquè als textos

s'hi ha d'anar, com dic, o bé en companyia dels amics o bé directament, però sempre lluny de la retòrica, de l'academicisme i la institucionalitat, que són verí per a la literatura. Repassaré amb salt uns quants escrits meravellosos.

I parlant de meravelles, vull fer la precisió que dic meravelles en el sentit autèntic, perquè m'he fixat que últimament aquesta paraula s'ha pervertit molt, s'ha desgastat tant que avui quan algú no sap què dir d'una obra artística (i de vegades no sap què dir perquè l'obra no val res) tothom fa servir la paraula *meravella*. Tal llibre, tal cançó, tal quadre, tal pel·lícula: meravella, meravellós... Les paraules es posen de moda. Fa deu anys tot era «brutal». Ara tot és «*tremendo*». Però per a l'obra artística, l'adjectiu que corre és el «meravellós». Em sembla que necessitarem la seriositat de Ramon Llull per curar aquesta paraula tan maltractada.

Perquè hem de començar pel començament, hem de començar per Ramon Llull. Noteu que Llull i Verdaguer, que són com el pare i la mare de la literatura catalana, eren dos homes de fe. Per dedicar-se a la literatura, i no només a la catalana, la fe és essencial. I és perquè la fe juga a favor de la llibertat interior, que és la real, i naturalment no estic parlant de fe cristiana.

Ramon Llull és segle XIII, es correspon amb l'època final de l'art romànic, amb el que el romànic té d'essencialitat i senzillesa com a virtuts. El romànic

tendeix a la puresa i Llull és el creador del català literari, o sigui la llavor d'una tradició. La seva llengua i la seva narrativitat són pures perquè són la deu de la prosa catalana. Aquesta sensació de puresa està en les paraules i també en les històries que explica, en l'aiguabarreig que fa de narració i poesia i de literatura i ciència, que no és una barreja sinó una mateixa essència meravellosa.

Llull té milers i milers de narracions concentrades, el que se'n diu eixemples, però no puc aturar-m'hi i d'entre els seus llibres em decidiré pel *Llibre de meravelles* pel gust de llegir-ne un paràgraf del prefaci. El *Fèlix* (que en llatí vol dir feliç) o *Llibre de meravelles* és una mena de *bildungsroman* sobre com el jove Fèlix va pel món descobrint-lo i *meravellant-se'n*.

Al prefaci s'explica que un home que vivia en «estranya terra» estava molt trist perquè veia que Déu havia creat aquest món perquè fos pels homes «molt amat e conegut», però veia que Déu tenia pocs seguidors, de manera que escriu aquest *Llibre de meravelles* on parlarà de Déu, els àngels, el cel, els elements, les plantes, els metalls, les bèsties –és el famós *Llibre de les bèsties*– l'home, el paradís i l'infern. Ja veieu que el llibre és com una enciclopèdia del saber medieval a través de la narració de com el fill d'aquest home, Fèlix, va pel món meravellant-se de tot. No cal dir que el pare de Fèlix és el mateix Llull. En llegeixo un fragment meravellós:

En tristícia e en llanguiment estava un home en estranya terra. Fortment se meravellava de les gents d'aquest món, com tan poc coneixien e amaven Déu [...].

Aquest home havia un fill que molt amava, e qui havia nom Fèlix, al qual dix aquestes paraules:

–Amable fill, quaix morta és saviea, caritat e devoció; e pocs són los hòmens qui són en la fi a la qual nostro senyor Déu los ha creats. No és la fervor ni la devoció que ésser solia en lo temps dels apòstols e dels màrtirs, que per conèixer e amar Déus llanguien e morien. A meravellar te cové on és caritat e devoció anada. Ve per lo món e meravella't dels hòmens per què cessen d'amar e conèixer Déu [...], e plora per los falliments dels hòmens qui Déus ignoren e desamen.

Obedient fo Fèlix a son pare, del qual pres comiat ab gràcia e benedicció de Déu. E ab la doctrina qui li donà son pare, anava per los boscatges, per munts e per plans, e per erms e per poblats, e per prínceps e per cavallers, per castells, per ciutats; e meravellava's de les meravelles qui són en lo món; e demanava ço que no entenia, e recontava ço que sabia; e en treballs e en perills se metia per tal que a Déu fos feta reverència e honor.

Llull mor al XIV. Aquesta figura gegant d'ambició universal que és Llull fa com de campament base no per entrar nosaltres en contacte amb el món sinó

perquè el món vingui a nosaltres, se'ns acosti en el nostre idioma, i és quan la literatura catalana acull els grans escriptors que a Itàlia comencen a prefigurar l'humanisme que portarà al Renaixement. Carles Riba parlava d'afinitats electives i va escriure que era «una glòria per a la Catalunya medieval d'haver demanat la definitiva i gran influència literària a la Itàlia del Dant, del Petrarca i del Boccaccio».

Anem pel segon narrador. En aquest parlament dels escriptors, Bernat Metge va fer una triple pirueta, en una conversa a tres: el 1388 va traduir el *Valter e Griselda*, un text llatí de Petrarca que era, al mateix temps, una traducció de Boccaccio. És a dir, tenim a la mateixa taula tres literats de primer ordre: Metge, Petrarca i Boccaccio. Per cert, del *Decameró* hi ha una traducció catalana del 1429, i aquell mateix any hi ha la traducció de la *Commedia* d'Andreu Febrer, que són les primeres traduccions d'aquests llibres a una llengua romànica. Les primeres, i no és en absolut cap anècdota.

L'obra mestra d'aquest Bernat Metge intel·ligentíssim és la narració *Lo somni*, però m'he estimat més triar el primer paràgraf d'una obra que tenim incompleta (de fet no sabem ni si la va arribar a acabar), de la qual conservem una pàgina i prou, i es titula *Apoloogia*. És de molt a finals del XIV, una mica anterior a *Lo somni*. És un fragment que val per llibres sencers.

Estant a mi, l'altre jorn, amb gran repòs e tranquil·lant de la pensa en lo meu diversori, en lo qual acostum estar quan desig ésser ben acompanyat –no pas dels hòmens qui avui viuen, car pocs d'ells saben acompanyar, mas dels morts, qui els han sobrepujats en virtut, ciència, gran indústria e alt enginy, e jamai no desemparen aquells qui volen amb ells conversar ne els deneguen usdefruit de les grans heretats que els han lleixades, ans los conviden incessantment que usen d'aquelles, bé que en trobaria hom molts entre nosaltres que les alienarien de bon grat si podien, e crec que si els en fos donada facultat trobarien pocs compradors, per tal com alguna cosa no hic és preada ni requesta si no és plaent al cos e profitosa a la bossa- [...].

I arribem al segle XV amb la que per mi és la millor narració catalana de tots els temps. No soc gaire original, és el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, un llibre que ningú em va fer llegir durant la carrera de filologia, i potser millor, perquè així després vaig poder-me'l llegir en pau i a la meva.

Si Llull era el romànic germinal, Martorell és el gòtic internacional, el refinament dels daurats i el gust pel luxe i per la vida intensificada, els arcs flamígers i els retaules de Bernat Martorell. El *Tirant* parteix d'un llibre de Llull, el *Llibre d'ordre de cavalleria*, i ens eleva a un model de vida virtuosa i envejable. Per dir-ho com diu Plaerdemavida al Tirant:

«ab virtuosa vida vullau comprar virtuosa mort, car la mort és cosa verdadera e la vida és cosa sens veritat. Doncs no oblideu la mort, car ella no us oblidarà».

Això ja valdria per tot el llibre, que també és, segurament, amb els llibres de Carner, el llibre més essencialment literari que ha donat el català, en el sentit que barreja i que fon la vida física i la vida espiritual, la realitat i la imaginació, com cap altre. Ara no m'hi puc aturar, però per llegir bé el Tirant val molt la pena apropar-se als estudis de Martí de Riquer i a la *Lletra de batalla per Tirant lo Blanc*, de Vargas Llosa, pel que he anat dient de servir-se dels escriptors universals per confrontar-los.

I ho aprofito per fer un excurs respecte el Vargas Llosa anticatalà i bàrbar: els escriptors de debò, quan escriuen bé –i els pintors quan pinten bé, i tots els artistes, inclosos els bons lectors–, s'elevan per sobre de les misèries de la seva persona. Un consell: deslligueu sempre l'obra de l'autor, perquè si una mala persona pot fer un grandíssim llibre, encara són molt més freqüents les bellíssimes persones que fan uns llibres dolentíssims.

Per donar una idea del refinament tan ple de vida del Tirant, ple de vida en el que Martorell en diu l'«abundar en paraules», llegiré un paràgraf de la primera part, quan Tirant mateix descriu com han sigut les bodes del rei d'Anglaterra, bodes que duren un any

i un dia i que se'ns descriuen amb tot el luxe dels vestits, els balls, la festa, els tornejos, etcètera.

En un prat ple d'arbres per on passa un gran riu, els cavallers veuen «una cosa de gran magnificència que no crec en lo món una tal cosa sia estada feta» –fixeu-vos que diu que no creu que al món s'hagi fet: és una cosa increïble, pròpia de la imaginació, o sigui de la literatura, però ell l'ha vista a les noces del rei d'Anglaterra–; segles després, en el mateix sentit, Hrabal dirà: *Jo he servit al rei d'Anglaterra*.

Els cavallers es troben una gran roca en aquest prat amb un castell de fusta construït a sobre, protegit per una guàrdia de cinc-cents, tota armada en blanc. Llavors arriba el duc amb els seus homes i es baralla amb els vigilants del castell per entrar-hi, però el combat es fa amb armes de mentida. Simulen un combat. Això és la literatura. Llavors arriba la reina i demana qui és el senyor del castell, i li diuen que el senyor és «lo déu d'Amor», o sigui Cupido, i llavors el senyor del castell, Cupido, treu el cap per una finestra i la reina li fa una gran reverència, i amb un parlament preciós li demana d'entrar, i el déu queda convençut, i la deixa passar. I llavors aquell castell de fusta resulta que és l'allotjament per a tots els participants de les festes del casori, i està dividit en parts, una per al rei, una per a la reina, una per als cavallers que han vingut de tot el món per al casament. I ara llegiré el paràgraf que descriu com eren els allotja-

ments d'aquest castell d'artifici, perquè es vegi la imaginació i el luxe refinat del llibre. Aconsello molt anar imaginant mentre llegeixo, perquè és un fragment que qualsevol tradició literària s'enorgulliria de tenir.

E trobaren que en lo alleujament del Rei estava una dona tota d'argent quasi ab lo ventre un poc ruat e les mamelles que un poc li penjaven, e ab les mans les estava expremet, e per los mugorons eixia un gran raig d'aigua molt clara qui venia del riu per canons d'argent, e l'aigua que eixia de les mamelles dava en un bell safareig de cristall. En l'altra estància on la Reina estava, havia una donzella tota d'or esmaltada e tenia les mans baixes en dret la natura, e d'allí eixia un vin blanc molt fi e especial, e aquell vi dava en un safareig de vidre crestallí. En l'altre apartament estava un bisbe ab sa mitra al cap, qui era tot d'argent, e tenia les mans plegades mirant devers lo cel, e per la mitra li eixia un raig d'oli qui dava en un safareig de jaspis. En l'altre apartament estava un lleó tot d'or, ab una molt rica corona d'or al cap, ab moltes pedres fines, e per la boca llançava mel, qui era molt blanca e clara, e dava en un safareig qui era tot de calcedònies. E enmig d'aquestes quatre estàncies, estava un nan molt diforme a natura e tenia l'una mà al cap e l'altra al ventre, e eixia-li per lo melic un raig de vi vermell molt fi e especial, e dava en un safareig qui era fet de pòrfir: lo dit nan era lo mig d'or e mig d'acer, e mostrava's cobert de mig mantó, e

estava enmig del pati de les quatre estàncies, e no podia entrar negú dins la roca que no el veés, e cascú podia pendre llibertament de tot lo que hi havia. E un poc més amunt del nan estava un home tot d'argent, mostrava's ésser vell ab la barba molt blanca, era molt geperut, ab un bastó en la mà, e en la gran gepa que tenia estava carregat de pa molt bell e blanc, que tothom ne podia pendre.

E totes aquestes coses, senyor, no pense vostra senyoria sien fetes per encantament ni per art de nigromància, sinó artificialment. E no es trobà dia, tant com estes festes han durat, que de totes les coses que dites vos he no fos més abundantment lo darrer dia que lo primer; e sé-us ben dir que aquest bo de panicer no estava jamás que no tingués prop de si passats trena mília pans, que estava molt abundós. Les taules jamás se desaparaven sinó per mudar tovalles netes; e cascun dia havien viandes en gran abundància, e en cascun apartament havia son bell tinell parat contínuament ab molt bella veixella d'argent, que tots quants eren menjaven e bevien en argent.

Això és el Tirant.

I realment ara hauré de passar de llarg obres mestres de la narrativa catalana, com l'altra gran novel·la cavalleresca que tenim, igual de refinada, el *Curial e Güelfa*, d'autor anònim, i l'*Espill* de Jaume Roig, escrit en vers, tan divertit com salvatge, i també

m'he de saltar un narrador que m'agrada molt perquè és un prodigi d'imaginació, Roís de Corella...

I ja entrat al barroc m'he de saltar també i amb molta llàstima les narracions en vers del rector de Vallfogona, que s'han editat últimament i que us recomano de tot cor perquè Francesc Vicent Garcia és com la baula perduda entre Ausiàs March i Verdaguer, la baula barroca, un escriptor molt més important que no sembla i que manté la nostra literatura a la primera línia durant el XVII. Però he dit que només deu narradors, que de fet ja són massa, però continuo la meva aventura personal... I m'he de saltar també les narracions populars de Verdaguer, o la mateixa narració de les seves bregues amb el poder, i arribar a Narcís Oller, que actualitza la narrativa catalana i la posa en contacte amb la gran novetat del moment, que és el naturalisme de Zola; i com que no tenim temps faré un *pack* amb els tres grans narradors modernistes, que són Ruyra, Bertrana i Català. Bertrana potser sigui el menys genial o ambiciós i també queda fora dels deu magnífics, però s'ha de llegir *Josafat*, que segurament és la narració catalana més bèstia de totes, i molts contes seus, i les seves memòries, que són de primeríssima línia.

I de la mateixa manera que puc llegir Conrad a través de Pla o Pla a través de Conrad, també puc enfil·lar aquests tres modernistes en una brotxeta perquè tots tres són escriptors terratinents, propietaris de

terres, i potser per això, per aquest lligam tan potent de la propietat de la terra, toquen tots tres els conflictes del cos i l'esperit. Del cos Bertrana en diu en una novel·la «el germà porc». Tots tres van estudiar el conflicte dels sentits, que és com dir els conflictes de la repressió, i es van posar a fer narrativament el que Freud feia en el mateix moment a través de la psicoanàlisi.

Ruyra i Català són les dues cares d'una mateixa moneda, ell mira a mar i ella a muntanya. Jo me l'estimo més a ell, que va tenir molta més transcendència, potser perquè era més refinat i subtil, però *Solitud* és una de les tres o màxim quatre millors novel·les catalanes. No m'hi aturaré perquè no tinc temps, i em decidiré a llegir un paràgraf impressionant de Ruyra, del conte que obre *Marines i boscatges*, «Una tarda per mar».

Quina tarda més esplèndida! Quin cel més blau i quina bellugadissa d'orenetes i falzies en tot l'espai que s'obirava! Qui tingués ales, com elles, per a esbargir-se lliurement pels aires, lluny, lluny, per damunt dels camps i les serres! Era ben trist haver-se d'encauar dintre d'una aula reclosa, plena de les bovors del ressol i de la mainada. Vaja, era ben enfadós haver d'anar a estudi, penjar, com dues eines inútils, les cames, que tenien fam de córrer, i arrossegar per les lletres d'un llibre la imaginació, que es sentia cridada pels xiscles de les orenetes, pel xiu-xiu del vent, per cada bri d'herba i per cada fulla d'arbre.

I d'aquí he de passar a un dels meus escriptors preferits de tots els temps, que és Josep Carner. És preferit perquè és el que per mi té el domini més conscient del català, que vol dir que no només és el gran mestre de l'idioma, sinó que en té la consciència. Si els escriptors són bàsicament consciències, Carner és la consciència plena. Per mi no és que escrigui en català, no escriu sinó que, per dir-ho amb una paraula inventada, «escrea», o sigui que escrivint crea un català expandit, que vol dir també un pensament ampliat, a través de la reflexió sobre aquest mateix país com un país que no és que no sigui o que no pugui ser, sinó que *no va ser*, que és diferent. El país culte i europeu imaginat per la seva generació, que no va poder ser. Carner és sobretot conegut per la poesia, però estic segur que la seva prosa és igual de bona, o gairebé, i en aquesta prosa té reculls d'articles i un de narracions, *La creació d'Eva*, d'on trec una frase que ja ens diu què és un escriptor: un escombriaire de la retòrica. L'aforisme diu: «La facilitat de la vida fa la paraula baldera: la retòrica ve dels panxuts». Llegiré un fragment de «La frescoreta» que explica les reaccions diferents quan s'acaba l'estiu i comença a refrescar.

Parer d'una casada jove

—És el temps més deliciós de l'any: el de comprar-se pells. Les pells «vesteixen». Són l'única cosa que ves-

teix, fora l'escot. A més, enguany, la moda de les pells és tan perfecta, que podrem fer accionats i posats meravellous amb el cos, braços i flancs. Quan ve la primavera, poden donar-se les pells per una almosta de diamants, però quan ve la frescoreta poden donar-se tots els diamants per una gran penjarella peluda, damunt la qual les espatlles, el coll, la faç, s'inunden divinament del tint rosa de la felicitat.

He dit deu narradors i ja som al setè, Josep Pla, el Pla narrador dels contes que surten aquí i allà a *El quadern gris*, a *Relacions*, a *Contraban i altres narracions...* Narracions com «El rellotger de Creixells» o pròpiament novel·les com *El carrer estret* o *Nocturn de primavera*. De fet la seva obra és unes «vastes memòries», la gran narració de la seva vida en tots els formats possibles, inclosa la poesia. Pla es pot llegir a través de Proust o a través de Montaigne però, com deia al principi, també es pot llegir a través de Conrad per molts motius que naturalment van molt més enllà de la marina.

De Pla he triat un paràgraf que podria perfectament ser Conrad, que ell llegia i admirava molt. És el famós final d'«Un de Begur», on un submarí enfonsa un vaixell carregat de cavalls. Podria ser Conrad, i és preciós.

Des del pont vaig poder contemplar perfectament el que s'esdevingué. El vaixell inicià un lleuger movi-

ment d'inclinació del cantó dels impactes; al cap d'una certa estona s'escorà francament. Mentrestant començà a aparèixer molta gent en coberta enmig de la confusió natural i d'un guirigall de crits. Ningú no s'acostà als canons, sinó a les llanxes de salvament. Però tot aquest guirigall humà fou a penes sentit, perquè de la sentina del vaixell s'elevà una remor que em féu posar pell de gallina. En la majestat de la mar s'elevà un renill frenètic, nerviós, angoixant, de tres-cents, quatre-cents, cinc-cents cavalls –potser faig curt– inexorablement tancats en el vaixell moribund. El renill corprenedor anà seguit d'una fressa sorda, greu, terrible, com si el carregament de cavalls tractés de rompre, amb les potes, amb les dents, amb tot el cos, les planxes de ferro. Aquesta remor espantosa, que els crits aguts trencaven com fulguracions sonores, em féu una impressió terrible. Em vaig posar a plorar com una criatura. I a través del tel de les llàgrimes, com un espectacle somniat, vaig veure de sobte aparèixer en els grossos esvorancs dels impactes una successió de siluetes esperitades, crispades, de cavalls tirant-se a l'aigua frenèticament. La nostra tripulació contemplà la tràgica fuga com qui assisteix a un espectacle deportiu. Els animals nedaven xarbotant l'aigua, el cap i la crinera al vent, aixecant les potes davanteres com si haguessin de posar-se a volar, a cada instant. Però el vaixell accentuava la seva inclinació i arribà un moment en què l'aigua tapà els esvorancs. L'últim cavall

que sortí semblà irrompre del fons mateix del mar. Després s'inicià –sense que la fressa i els renills cessessin ni un sol moment– l'engoliment. El vaixell anà al fons amb la solemnitat de la caiguda d'un plom. Tot recobrà llavors la calma. Veiérem la tripulació, en llanxes, vogant fort cap a terra. Quan abandonàrem el lloc, els cavalls nedaven, encara, infatigablement. La llum groga i rosada del crepuscle d'hivern –un crepuscle fred, pur, despullat– tocava l'escuma de l'aigua que les potes alçaven...

M'imagino que Pla devia tenir al cap aquestes fonts italianes amb els cavalls de Neptú que piafen en l'aigua... I com que no hi ha temps d'entretenir-me gens en aquesta llista, per acabar hauré de fer un altre paquet amb tres autors que semblen d'entrada diferents, però que no ho són tant i que jo els relaciono amb la lliçó de la frase de Carner: «la retòrica ve dels panxuts». La desretorització és de fet la fusió de la vida i la literatura, reomplir de vida la literatura, exactament com fa el Tirant.

M'estalvio de citar tots els narradors del vint que em deixo, i tanco els meus deu amb Rodoreda, Calders i Monzó, prou diferents entre ells però tots tres enganxats a la feinada de concisió i consciència de les paraules. De Rodoreda, si m'apreteu molt, em quedaria amb *La plaça del Diamant*, però ara seria molt llarg de dir el perquè.

No cal que m'allargui gens en aquests tres autors perquè són prou coneguts de vosaltres, però els vull posar aquí per tancar per la gran importància que van tenir en la meva formació com a lector. Vull dir que sense ells ara no estaria aquí. I això, tampoc m'hi allargaré, però és una recriminació molt sentida a la destrucció de la literatura en l'ensenyament, que és un acte criminal.

Puc llegir (o no) el començament d'un dels meus contes preferits de Monzó, que recomano córrer a llegir si algú no el coneix, es diu «Quarts d'una» i anirà bé per veure la plenitud de la falta de retòrica i com s'omple de vida, perquè em costa de creure que algú pugui llegir aquestes frases sense voler continuar llegint.

L'home fa una pipada, i despenja l'auricular.

-Digui'm?

-Hola -és una veu de dona-. Sóc jo.

L'home dreça l'espinada. Aixafa el cigarret contra el cendrer que hi ha al costat del telèfon. Parla fluix:

-T'he dit mil vegades que no em truquis mai a casa.

- És que...

-T'he dit, sempre, que em truquis al despatx.

-Pots parlar?

-És clar que no. Ja t'ho pots imaginar.

-On és... Ella?

-A l'habitació.

A Calders i a Monzó els dec l'entrada a la lectura adulta. A través de les *Cròniques de la veritat oculta* quan jo anava a escola, i quan anava a l'institut a través de l'*Uf, va dir ell* i algun altre que no recordo, i, després, *El perquè de tot plegat*. L'altre dia vaig començar a llegir les *Històries* de Robert Walser que acaba d'editar l'editorial Flaneur i vaig pensar: això és Calders, això és Monzó, això és el que al final se n'ha dit postmodernisme, i el cas és que em vaig trobar llegint Walser a través de Calders i de Monzó, i aquesta experiència narrativa és el que he volgut més o menys explicar aquí, i agrair-la.

Moltes gràcies, doncs.

Pensar un món: d'on neixen les històries?

*Diàleg entre Imma Monsó i Albert Pijuan
conduït per David Guzmán*

[Adaptació a partir de l'enregistrament de l'entrevista]

Imma Monsó (Lleida, 1959) és escriptora. Ha col·laborat en diversos mitjans i actualment col·labora a *La Vanguardia*. Ha publicat diverses novel·les i ha estat guardonada amb el Premi Cavall Verd de l'AELC, el Premi Prudenci Bertrana, el Premi Ciutat de Barcelona, el Premi Ramon Llull i el Premi Nacional de Cultura, entre d'altres. Els seus llibres han estat traduïts a diverses llengües, com és el cas de la seva última novel·la, *La mestra i la Bèstia* (2023), que va rebre el Premi Òmnium a la millor novel·la de l'any.

Albert Pijuan (Calafell, 1985) és llicenciat en Ciències Polítiques i en Filosofia. Ha publicat *El franc tirador* (2014), *Ramon Llull. Ara i aquí* (2016), *Seguiràs el ritme del fantasma jamaicà* (2017), *Tsunami* (2020) (Premi Pin i Soler 2021, Premi Finestres 2021, Premi de la Crítica en llengua catalana 2021), *I diumenge, meteorit* (2023) (Premi Llibreter de Literatura Juvenil 2024), *Per què no repensem el canibalisme?* (2023) i *La Gran Substitució* (2024). Ha publicat i estrenat una vintena de peces teatrals i dramàtiques, algunes de les quals han tingut trajectòria internacional, a més de relats en múltiples reculls i antologies.

David Guzmán (Barcelona, 1978) és periodista cultural especialitzat en literatura i música. A Catalunya Ràdio ha dirigit i presentat els programes de literatura *Ciutat Maragda* i *L'irradiador* (iCat) i el programa musical *Viva l'Italia*. En televisió ha conduït espais com

Rius de tinta, Qwerty i Terrícoles, a Betevé, i ha estat subdirector de *L'illa del tresor* (Canal 33). Ha escrit en capçaleres com *El País*, *El Periódico* i *La Vanguardia*. És professor del Màster en Edició de la UAB i del Postgrau de Prescripció Lectora de la UB.

David Guzmán (DG): *Bona tarda a tothom i gràcies. Quin goig de sala. Gràcies a l'AELC per inaugurar aquest primer Seminari de Narrativa i gràcies a l'Imma i l'Albert per compartir aquesta estona amb tots nosaltres. Tenim un títol, «Pensar un món: d'on neixen les històries?», que és un encàrrec complicadíssim. Primer, perquè tenim una hora per mirar de parlar d'allò que a les escoles d'escriptura fan al llarg de diferents cursos i assignatures, per tant, no serà fàcil. També perquè serà difícil no recórrer eventualment a qüestions tècniques, formals i de veu perquè sabeu –aquí hi ha un percentatge altíssim de gent que escriu– que és molt difícil pensar una cosa sense l'altra. Però com que la taula formalista ve després, mirarem de fer els deures. I encara hi ha una altra dificultat. Agrafo la meva experiència com a lector. Jo sempre he tendit a créixer en aquesta escola més aviat formalista de la literatura. Ja coneixeu aquell lloc comú que ens diu que la literatura és un recull de cinc, set, vuit, nou o deu grans temes que s'han tocat més o menys bé des de fa vint-i-vuit segles, des d'Homer, Sòfocles, Aristòfanes... Els grans tragedistes i comediògrafs. Ja ho van dir, potser ho van dir millor, i seguim parlant de*

la mort, de l'amor, del temps, de la identitat... I tot el que puguem afegir-hi són revisitacions i reformulacions de coses que ja s'han dit. Això té una part de lloc comú, de cert, però en tot cas, amb les coses que més bé m'ho passo com a lector és mirant de veure com una novel·la, si parlem de narrativa, resol coses que s'han dit i com d'indiferentment coses que s'havien dit prèviament prenen un altre format. De manera que començaria preguntant-vos si heu tendit també a demanar-vos com resol formalment un text les dificultats d'abordar la qüestió que sigui o si entreu pel tema, com ens toca parlar avui, des del vostre punt de vista com a lectors?

Imma Monsó (IM): Bona tarda a tothom. Com a lectora, cal diferenciar el temps durant el qual llegia per pur plaer i el temps en què desgraciadament et poses a escriure i el plaer canvia lleugerament i t'adones que llegeixes indagant més en els mecanismes de l'autor que estàs llegint. Intento seguir llegint com abans però és veritat que la mirada té un biaix diferent.

Pel que fa al tema que ens interessa, que seria com es converteix la matèria *real* en ficció, jo sempre dic que parteixo d'un pacte amb el lector i el complexo. Em crec el que diu l'autor i m'interessa molt poc saber si allò li ha passat o no. De fet, des de fa temps tinc un especial escrúpol en defensar la ficció com a tal en el sentit que és la manera de donar forma, d'elaborar, de mostrar records o de vegades la imaginació

i no tant la comparació amb una suposada veritat que tampoc existeix ni sabem massa què és. Estic bastant cansadeta de l'obsessió que hi ha actualment pel basat en fets reals, com si això garantís alguna cosa. No garanteix que la història t'arribi necessàriament. Jutjo això, si la història m'ha arribat, i si m'arriba, com que ja he partit de la base d'un pacte que suposadament hem de fer per llegir ficció, doncs me la crec i m'interessa bastant poc quina és la trama. Després, puc explicar la meua, però la dels altres m'interessa quin efecte fa.

Albert Pijuan (AP): Bona tarda a tothom. Coincideixo amb aquesta divisió entre la lectura pura i la lectura per interès. Jo no llegeixo gairebé mai per plaer, sempre és per motius laborals o perquè estic preparant una cosa o intentant aprendre alguna cosa. Llavors, aquestes dues facetes de lector i escriptor es fonen d'alguna manera i el que busco quan llegeixo és el mateix que intento fer quan escric. Relacionat amb els temes universals, intento trobar aquella variació conjectural d'aquell tema universal o paremial. En el cas de la meua literatura, literatura banal o infraliteratura, és on no aconseguies tenir accés a aquest tema etern perquè està molt fet o simplement és un robacarteres o alguna cosa d'aquestes que no aconseguix transcendir el que és conjectural o el nivell de l'època amb allò circumstancial o amb allò basat en fets reals o el que sigui, amb el que t'aconsegueix transportar a aquelles

preocupacions que, com bé deies, venen d'uns quants segles enrere. La variació conjectural o d'alt nivell és bastant indiferent, pot interessar tant una història de cria de conills com la Guerra de les Malvines si això serveix per transportar-te a un d'aquests deu o quinze temes que no han canviat.

DG: Per tant, anem de l'anècdota o de la història cap al tema. Ara sí que m'agradaria saber com elaboreu els materials. Em semblaria estrany, per no dir-ho d'una altra manera, o fins i tot molt ambiciós per part d'algú dir «jo vull fer una novel·la sobre el pas del temps o sobre l'esdevenir de la humanitat». En el teu cas, podem parlar del títol recent de La Gran Substitució i de la suplantació, la identitat, el tema del doble... O no, o primer ve Nicolas Cage?

AP: A mi el que m'atrapa primer és l'anècdota o la cosa concreta i un cop avançada l'escriptura m'adono de quin és el tema. En el cas de l'última novel·la, *La Gran Substitució*, el que em va atrapar va ser l'absoluta animalada de fer una novel·la sobre els cabells de Nicolas Cage. Era tan absurd que vaig pensar que s'havia de fer. Òbviament no parla d'això, si només hagués parlat d'això seria una novel·la fallida, que ho pot ser per altres motius, però va ser durant el procés d'escriptura que vaig anar descobrint el tema, que és com es construeixen les identitats en ple segle XXI amb tot el que influeix en el procés d'identitat. Però

això va ser quan estava avançada, no és que primer vingui el tema i després vagis a buscar l'exemple, tot i que si està ben fet pot semblar que la vinculació entre el concret i el tema general hagi aparegut alhora. Normalment jo sempre trigo a descobrir quin és el tema que hi ha latent.

DG: És interessant perquè és una novel·la amb què el mateix autor va descobrir coses a mesura que es va elaborant. Pensava en la Severina també, protagonista de La mestra i la Bèstia, un altre títol recent. Si vas pensar en ella primer, si t'interessava la dècada dels cinquanta, el món rural, la lluita política clandestina... Quin és el first beat, el primer batec, a partir del qual es desenvolupa una història?

IM: Jo he fet novel·les molt diferents que han partit de maneres diferents. Pot ser una frase que la tens al cap, com una cançó obsessiva, que t'obliga a desenvolupar alguna cosa a partir d'allò. També pot ser una imatge. En el cas de *La mestra i la Bèstia* va ser una imatge no viscuda com tan sovint passa, gràcies al cel, en no-ficció, però d'alguna manera més viscuda que moltes viscudes. Era un record de la meva mare arribant al poble de la Ribagorça on ella va anar a fer de mestra de molt jove. Amb aquesta imatge, perquè tots partim de la nostra realitat, per això sempre llegeixo les novel·les com si haguessin passat, perquè han passat a l'autor o si més o a algun

amic. Ens alimentem del que llegim, del que escoltem i de la nostra pròpia vida.

La meva mare havia mort abans de la pandèmia i jo tenia aquesta imatge que m'estava cridant. Si no em crida una cosa, és estrany que em posi a escriure. Necessito, i cada cop més, entrar en aquest estat obsessiu. No veig gaire el sentit de dir «em toca fer una novel·la». Per tant, un cop instal·lada l'obsessió, la resta és aliment per a ella. Com deu passar amb qualsevol altre tipus de projecte, encara que et dediquis a una altra cosa. Amb l'escriptura, penses en una cosa i tot ho alimenta. Agafes un llibre i parla d'allò. Vas caminant i et trobes en una cantonada algú que et recorda a allò. D'alguna manera, tot al teu voltant passa a alimentar aquesta obsessió. Hi havia aquesta imatge i d'aquí surt aquesta noia, la Severina, dins de la qual em poso jo. El que passa és que la imatge que jo tinc és de quan anava amb la meva mare a aquests pobles, trenta o quaranta anys després que ella hi hagués estat de jove. La gent la recordava com una imatge triomfal d'una noia que s'assembla més a la pel·lícula de *Picnic* amb Kim Novak, baixant les escales, i em trobo amb un personatge en què no puc entrar perquè és la meva mare en un altre temps. Era extrovertida, lluminosa, i jo soc més amant dels costats foscos i de la intromissió. Aleshores apareix la Severina, que és una persona que gairebé es fot de morros quan baixa d'allò que en deien el cotxe de línia.

En aquest procés d'aparició també es crea la forma. Per exemple, apareix l'humor, que és aquesta distància entre el que tu volies fer i el que realment pots fer donant-ho tot. I en el moment que apareix l'humor, que per a mi no només és un recurs sinó gairebé una mirada sobre el món i la realitat, aleshores noto que allò va endavant. I abans parlàvem dels temes. Els temes van sorgint. Tu no vols fer una novel·la sobre tal cosa. Si volgués fer una novel·la sobre tal cosa faria un assaig, no una novel·la. Però van apareixent coses. T'adones del que significarà per a la Severina la socialització perquè ve d'una infància molt solitària, molt aïllada, en una casa de carretera, amb un pare que té activitats clandestines antifranquistes als anys cinquanta. I ella, al començament dels seixanta, arriba a aquell poble de l'Alta Ribagorça amb un projecte de socialització que no sap què significarà fins que tot això es desenvolupi.

En aquest sentit, també va ser important una troballa que vaig fer quan vaig començar la novel·la i no sabia ben bé cap a on aniria. Vaig trobar l'expedient del consell de guerra al meu pare. Jo sabia més o menys de quina corda era, però no sabia que hagués tingut cap activitat en especial. El meu pare era més gran que la meva mare i havia viscut la guerra, però jo no en sabia absolutament res. Com que ell va morir quan jo era molt petita –tenia set anys–, em va sor-

prendre molt trobar tot allò. És una troballa d'aquestes que tantes vegades han donat lloc a novel·les. De sobte, tot encaixa. La necessitat de la Severina d'arribar a un lloc més polític, de relacionar-se amb els altres, d'ubicar-se respecte als altres perquè si no no tens existència, que és el que li passa a ella durant la infància. Aquests temes van sortint i van formant part de la novel·la a través dels personatges. Potser has projectat aquestes coses al començament i després en fas unes altres completament diferents perquè la novel·la ja camina sola.

DG: També és molt interessant el que comentes sobre que la forma va venint. Ara pensava que una de les coses que agermana l'obra de tots dos és, des d'estils i postulats molt diferents, la idea del distanciament a través de l'humor. En el teu cas, si vols, més irònic, amb temes que de vegades són més difícils de tractar en diferents novel·les, però sempre hi és d'alguna manera. En el cas de l'Albert Pijuan, si l'heu llegit, és una estètica molt més pop: el capitalisme, el canibalisme –en cas que siguin diferents–, apocalipsis diverses... Que si no hi poses aquest punt d'humor estripat, no funciona. Això també és el que genera una identificació en el lector.

AP: L'humor té diverses funcions. Primer, a mi m'agrada molt llegir coses que continguin humor perquè en d'altres formats narratius, audiovisuals o tea-

trals, és més complicat treure l'humor. Com que l'humor es basa molt en el ritme, en la literatura hi ha aquest tipus de ritme tan efervescent que pot treure humor, és més difícil de controlar i llavors has de trobar coses similars o altres recursos.

L'humor té diverses funcions: sanadora, distanciadora, venjativa –per generar algun tipus de justícia poètica quan no hi ha res més a fer... I també és una petita trampa per al lector perquè li poden agradar més o menys els personatges, li poden semblar més o menys ben fets, però si va rient anirà llegint. Crec que tota història que vulgui ser fidel a la condició humana ha de contenir algun tipus d'humor. No cal que sigui des de la riallada, pot ser també una ironia interior. No cal que provoqui un somriure però la condició tragicòmica de la nostra espècie és el to correcte quan vols tractar de què estem fets, què ens passa i tot això. A més a més, no sé si heu llegit *El Pentateuco de Isaac*, d'Angel Wagenstein, que és un senyor que passa totes les absolutes desgràcies que un jueu podia passar els primers cinquanta anys de la seva vida. Va anar a la guerra mundial amb l'exèrcit alemany, va perdre, va acabar pres, després els pogroms, la cacera nazi, camps de concentració, exili, malalties, pobresa... I quan té vuitanta-cinc anys escriu unes memòries explicant aquest seguit de misèries on no pares de riure en cap moment. Vaig pensar que si aquest senyor podia fer riure amb això, com no ho has de poder fer tu

amb les teves misèries relatives. És perquè s'acosta a aquest to tragicòmic que crec que tenen totes les coses humanes.

DG: L'humor jueu és capaç d'abordar la qüestió més abismal. També pensava en Germanes, Imma, tu que has tocat el tema de la família. És una nouvelle que a mi em va divertir molt i que té a veure amb les relacions familiars, que acaben sent un cau de conflictes, de venjances i de tota mena de rivalitats i tal vegada és l'única arma que ens queda per entrar-hi.

IM: Totalment, l'Albert ho ha explicat molt bé. És la nostra condició tragicòmica. És un ingredient per sentir-nos una mica més reconfortats en les nostres múltiples desgràcies. Hi ha poques coses que no puguin ser mirades a través d'aquest filtre. Jo aquests últims mesos he llegit molta literatura de camp de concentració i realment veus la diferència entre posar-hi distància o no. Sense aquesta distància, és gairebé impossible. No només per una qüestió emocional, sinó també cognitiva. De vegades és impossible entendre el que està passant...

DG: Recupero una paraula que has dit abans, que em sembla il·lustrativa: obsessió. Tornant al títol de la conversa, «D'on neixen les històries?», em preguntava si és important que el tema esdevingui una obsessió. Perquè ja és prou complicat aixecar-se als matins o

quan sigui i posar-se davant de la pantalla de l'ordinador si no tens la guillotina, l'editor que t'està reclamant o perquè et vols presentar a un premi. Si no tens una data de caducitat, posar-se a escriure té un mèrit impressionant perquè té un punt d'incertesa. Llavors, o t'obsessiona o també és un acte d'autoflagel·lació. Aquesta cosa és imprescindible per a una persona que es dedica a escriure.

AP: Jo comparteixo aquesta opinió. Quan estàs amb un text d'una certa envergadura és com un forat negre. Tot el que passa al teu voltant, el que llegeixes, el que veus, queda absorbit d'alguna manera es va incorporant. Com deia abans Toni Sala, hi ha un element de fe i obsessió, dues potes que han de caminar alhora perquè l'obsessió sense fe acaba sent malaltissa. Quan deies això de llevar-te al matí i continuar pensant, té a veure amb la fe de saber que podràs superar aquesta obsessió. En el meu cas, aquesta obsessió per un tema concret es torna una molèstia. Escric per treure-m'ho del damunt perquè no puc fer una altra cosa. Haig d'obligar-me, acabar i passar a una altra cosa. Si no hi ha aquest element obsessiu, com m'ha passat amb moltes obres que tinc al calaix, és perquè no m'obsessiona prou i, com que no em molesta, no ho he d'acabar i ho deixo a mitges. Hi ha d'haver aquesta cosa malaltissa. Quan jo vaig començar, bastant jove, ho duia molt malament, però amb el temps aprens a gestionar-ho i a relativitzar, a apar-

car o acotar l'obsessió i que no t'afecti en les facetes de la vida humana.

DG: *Hi ha gent a qui li costa trobar idees i tu, no només has escrit molts llibres i obres de teatre, sinó que acabes d'afirmar que tens un calaix ple d'idees que no han madurat.*

AP: Sí, i n'hi ha d'acabades. Abans de la primera novel·la n'hi ha dues acabades i no publicades i entre la primera i la segona n'hi ha dues d'avançades i dues de començades, però no valien la pena.

DG: *La teva col·lecció d'inèdits com va, Imma?*

IM: És bastant gran. Hi ha etapes a la vida i el que escric, si no està en consonància amb alguna pregunta que em faig, em costa molt tirar endavant. Amb moltes novel·les no ha funcionat o no ha persistit l'obsessió. Jo penso que l'obsessió és fonamental, amb un petit toc de trastorn mental, que sempre va bé per escriure. Ara podríem parlar, tot i que no és el tema d'avui, de quina manera escrivim. És a dir, amb quins alts i baixos, amb quines ziga-zagues, de quina manera procrastinem... Jo, per exemple, procrastino moltíssim. No faig allò que en realitat vull fer per si de cas ho començo a fer i no és tan maco com em penso que serà. Tens etapes i hi ha un moment en què t'adones que la flama ja ha pres i això continuarà. Ara bé, des del moment que comences fins al moment que veus

que allà hi haurà una novel·la acabada, passa un temps i passen moltes coses.

Poso un exemple particular que té a veure amb el tema que tractem avui de la forma i el fons i com es transforma la matèria en ficció. Es tracta d'*Un home de paraula*, que jo vaig dir que era una novel·la i ho continuo fent, però que és l'única on jo vaig voler ajustar-me al que en diríem la realitat –o com a mínim els meus records– sobre la pèrdua d'una persona estimada, del meu home quan jo tenia quaranta-pocs anys. Amb ell, la relació literària i filosòfica –ell es dedicava a la filosofia– era molt important i el primer que vaig pensar va ser que no volia escriure mai més. Tothom em deia que escriure m'ajudaria i jo pensava que no escriuria més. En canvi, sí que escrivia un diari del que anava passant, però no tenia res a veure amb l'escriptura com la concebo quan es transforma en ficció perquè era un diari en brut. El que passava s'escrivia, les emocions es transmetien i no estaven elaborades. I quan ja havia passat més d'un any, un dia, estava escrivint una cosa al diari i va aparèixer, com dèiem abans, el recurs de l'humor. Va aparèixer aquesta petita distància de la tragèdia i, com deia l'Albert amb la tragicomèdia, que hi ha coses tan horribles en aquesta vida que sempre et pots distanciar una mica. Aleshores vaig pensar que allò podia ser una novel·la i que seria ficció perquè partiria de la memòria i la memòria és fal·lible, no és exacta. Per

cert, la neuropsiquiatria, ha descobert precisament això: ens pensem que recordem exactament una cosa i no és exacte. Tots els que escrivim ho sospitàvem, però es veu que ara ja està en imatges, TACs i ressonàncies. És per això que en aquell moment vaig pensar molt en el que comentem avui, en la transformació cap a la ficció. M'adonava que parlant del mateix i escrivint sobre el mateix que havia estat escrivint al diari –d'aquells que jo pensava fer desaparèixer perquè no estava elaborat–, vaig començar a elaborar alguna cosa. Això vol dir que no em volia apartar de la realitat, dels records que tinc, però que la forma era el que transformava allò en una altra cosa que sent la mateixa no era la mateixa. Tenia un valor afegit que li dona la literatura.

DG: En aquest cas, imagino que també funciona l'equació que formula el personatge d'Alan Alda a Delictes i faltes, de Woody Allen: comèdia = tragèdia + temps. Necessites un filtre per transformar en literatura alguna cosa, no només des del dol. Qualsevol cosa que estigui massa enganxada a l'experiència real esdevé crònica, no literatura.

IM: El temps i l'elaboració, elaboració i elaboració sobre el mateix text. És una cosa que jo sempre he fet molt, a banda de l'obsessió, tornar a la frase una vegada i una altra. Hi ha moments que arriba un punt que ja no saps si era millor deixar la del comen-

çament, però tota aquesta reelaboració sobre el que tu mateix has escrit i agafar-ho l'endemà o la setmana següent amb estranyesa, com si fossis un estrany, per a mi és bàsic a l'hora d'escriure, però cadascú escriu diferent.

DG: *Una pregunta habitual, i fins i tot una mica molesta, en entrevistes, és si està basat en fets reals. Aquest és un cas en què imagino que vas patir-ho més d'una vegada, però a mi en Tot un caràcter no m'interessa si la relació de la mare amb les filles està basada en fets reals. Una novel·la s'escriu per altres raons, no?*

IM: Aquesta és una pregunta tan tòpica que he observat que els entrevistadors últimament ja no la fan. De tota manera, en el cas d'*Un home de paraula*, jo ja vaig començar dient-ho: «és autobiogràfic, però és una novel·la». Sí que és veritat que hi ha una part més o menys morbosa que tots tenim i després de mirar una pel·lícula o el que sigui ens preguntem què va fer aquella persona durant la seva vida, però no veig que aquesta morbositat tingui necessàriament a veure amb el valor de l'obra. Per exemple, a *Vivir para contarla*, les memòries de Gabriel García Márquez, hi trobes moltes coses que han aparegut en les seves novel·les. Més o menys transformades, més o menys exactes, però curiosament em va arribar molt més la seva ficció que les memòries. Jo crec que el propi au-

tor es posa en un registre diferent i això fa que la ficció pugui adquirir aquest valor que potser si et poses en un registre de diari o de memòries no reelabores tant.

DG. *En aquesta biografia, Vivir para contarla, si ho recordes, l'inici és sensacional perquè és una poètica que explica bona part del que és la literatura: «La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla». Ni tan sols el record, és una reelaboració del record i com a reelaboració ja és un emparaulament ficcionat de la realitat o d'allò que recordem que va ser real.*

IM: Totalment. Ell ho explica sempre d'una manera molt interessant. És el record del record. És el record, de vegades, de la teva imaginació passada o del projecte que tenies. D'una manera o altra, partim del passat perquè el futur no el tenim ni ha existit fins aquest moment i el present d'ara ha passat ara mateix. Per tant, sempre parteixes del passat i després d'allò que ve i allò que associes, però sempre parteixes d'això.

Quan vaig acabar *La mestra i la Bèstia* recordo que vaig rebre un correu del Sergi Pàmies, quan acabava de sortir. Em va emocionar molt que m'expliqués la seva lectura. Hi afegia una cançó, una *bossa nova*, que és un tema que apareix en el llibre. Quan va arribar aquí, era una música que costava molt d'entrar perquè era molt desconeguda i pels semitons

desafinats que té. En el correu, hi havia adjunta una cançó de Pauline Croze, una cantant francesa que ha recuperat la *bossa nova*. Hi ha una cançó preciosa, «La Rua Madureira». Mentre va cantant va repetint, com una anàfora, «je n'oublierai jamais», «mai no oblidaré», i va explicant tot el que no oblidarà i que va passar en aquest carrer fins que al final diu «je n'oublierai pas pourtant je n'y suis jamais allée», és a dir, «en canvi, no hi he estat mai». Qui entén això profundament és perquè sap de què va la literatura com a lector o com a escriptor o les dues coses.

DG. Pel que estem parlant, sembla que ens movem en una narrativa realista, per dir-ho així. En canvi, en el cas de l'Albert, és una literatura més fantàstica. A l'hora de pensar en aquests materials que després reelabores, costa més... No vol dir que no existeixin cosins amb familiars amb interessos hotelers, que a la vida també hi són, però en el teu cas costa més de trobar una mena de correlat realista.

AP: La meua biografia és molt poc interessant i m'ho he d'inventar tot!

IM: Perquè ets jove!

AP: Hi ha gent que a aquesta edat pot explicar moltes coses. D'acord, vaig anar a la universitat, vaig fer de cambrer... Hi ha un element vivencial en les ficcions que no explico perquè el més interessant de la ficció per a mi és la màscara. Jo faig ficció fins i tot

quan escric assaig perquè jo no sé escriure sense màscara. Si hagués d'escriure unes memòries o fer d'articulista sense fer broma quedaria absolutament paralitzat perquè m'interessa parlar a través d'altres veus, no de la meua, que no sé què és. Per tant, m'interessa participar del joc de miralls amb màscares. Pel que fa a d'on treure les idees, és una barreja del mateix que tothom: el que has viscut, el que has vist i sempre partint de l'exageració. En literatura, qualsevol cosa, fins i tot el realisme més pur, és l'exageració d'algun fet o la focalització d'alguns elements concrets, que també és exageració.

En les últimes obres que he fet, de narrativa i teatre, que són més estripades, quan intentes parlar de l'esperit del present, és tot tan grotesc, tan esperpèntic i tan sense sentit que has de pujar l'aposta per intentar despullar o arrencar el vel al present. Per parlar de les formes de la moral i de l'estètica del present a través d'aquesta via l'únic que se m'ha acudit és doblar l'aposta i passar-me de voltes respecte a una realitat que ja ho està. Aquesta és l'estratègia actual però tampoc crec que hagi de durar sempre, hi ha altres maneres de fer-ho, però amb l'exploració que he fet en els últims anys anava una mica per aquesta via de la cosa excessiva i estripada, que no és el mateix que descontrolada. L'excés no vol dir que hakis perdut el control d'allò que estàs posant allà, sinó que és un recurs que has de saber apamar i dominar.

DG. *La realitat no t'ho posa fàcil. És veritat que la carnavalització de la realitat ja forma part d'una estètica, el kitsch, que gairebé és hiperrealista. Trump podria ser un personatge...*

AJ. Trump és molt difícil de tractar. Per exemple, a la novel·la *Els arbres*, de Percival Everett, apareix Trump i, per poc que el coneguis, no sembla una paròdia perquè te l'imagines fent les bestieses que fa allà. Els imitadors que encarnen Trump donen una impressió realista de Trump. Moltes paròdies o imitacions funcionen per l'exageració d'un tret i allò que revela el tret de caràcter ocult es pot mostrar a través de l'exageració. Amb Trump i amb altres personatges similars no pots fer servir aquest recurs perquè ells ja són l'exageració. En aquests casos, caldria buscar altres formes per intentar arribar a l'essència del personatge que no sigui aquesta mena de desemmascarament.

IM: La ficció supera la realitat i en aquest cas la realitat supera la ficció, aleshores no té sentit...

DG: *Ara pensava en la literatura periodística, si és que és un gènere. Imma, tu tens un peu en aquest món també. Tens la mateixa sensació que l'Albert, que hi ha un moment que penses que has de dimitir d'això?*

IM: Sí, l'he tingut durant molt de temps. Recordo que quan vaig arribar al diari on col·laboro vaig dir que m'hi estaria com a màxim un any. En porto uns

vint... El director em deia: «Però si en una setmana passen moltes coses.» Jo pensava: «És que no n'hi ha prou que passin moltes coses, aquestes coses t'han d'arribar.» M'hi vaig posar i amb el temps vaig intentar reduir-ho perquè cada setmana és molt difícil per a mi, perquè, com dèiem abans, reelaboro molt per la tècnica que faig servir en ficció. Aleshores, jo com a periodista seria un fracàs i no seria rendible perquè trigo molt a decidir si val la pena parlar d'una cosa. No m'hi he sentit mai gaire a gust. Justament ara em sento més a gust amb algunes coses, potser perquè he agafat un to insuportablement pedagògic perquè hi ha coses tan fortes que tens ganes de dir... Per a mi, però, no té res a veure amb la literatura, en canvi, Quim Monzó, per exemple, sempre ha dit que no hi veu diferència.

La veritat que conté la literatura és aquesta. No et dirigeixes a ningú, a un públic concret, i encara menys a un públic contingent, del moment o del que està passant, i parles d'una manera molt diferent de com parles quan agafes el registre literari que et permet la immensa llibertat. Crec que el fet de posar-se en mode ficció ja és una llibertat que fa que la ficció sigui molt més veritable que una altra cosa. Precisament, aquí sí que pots dir el que vulguis a través dels registres fictivals i dels personatges. Per això penso que és més veritable i més gratificant. També és cert que ara tenim la necessitat del basat en fets reals i de

crònica, però, al cap i a la fi, tot acaba sent una elaboració. Si l'elaboració és reeixida, doncs és reeixida. Tant fa si l'Albert ha estat a Sri Lanka bevent pinya colada o no per escriure *Tsunami*. Es pot escriure perfectament una escena i un lloc sense haver-hi estat mai. Hi ha autors que demostren que això és possible. L'important és transmetre l'emoció. Per això de vegades descrius una escena i no és tan rellevant que sigui exacta al que has viscut, sinó a l'emoció. Al final, en literatura, a part de la qüestió cognitiva i del coneixement que et pugui aportar, l'emoció hi juga un paper essencial. Si l'emoció és reeixida perquè és teva, autèntica, acaba sent transmesa al lector.

DG: Us passa que cada tema demana i gairebé reclama una forma o una expressió diferent? Si convenim que els temes neixen d'aquest punt obsessiu o d'una pulsio o d'una emoció que has de portar al paper, hi ha l'article, la novel·la -que heu tocat tots dos-, el teatre -amb una pila d'obres que ha fet l'Albert Pijuan-, el conte... De vegades una obsessió determinada no val tres-centes pàgines i en tens prou amb dotze. Què ve abans, les ganes d'escriure sobre alguna cosa perquè us ve de gust i llavors busqueu l'encaix?

AP: En el meu cas, el que m'interessa és explorar la relació entre forma i tema, però sí que aquesta diferència radical entre totes les obres que faig té a veure amb aquesta recerca per trobar la millor forma de

potenciar el que s'hagi de dir sobre el tema. De vegades ve d'entrada, està molt clar, d'altres cal donar-hi moltes voltes i d'altres no es troben i per això són al calaix.

DG: *Per exemple, en el cas del canibalisme, que és una mena de fals assaig, primer va venir el tema?*

AP: *Per què no repensem el canibalisme?* és una mena de pamflet en primera persona, que és com un assaig i que si no em coneixes sembla que sigui un senyor defensant que s'ha d'implementar el canibalisme a tot el món d'una manera estructurada, burocratitzada, amb unes fases i uns controls de qualitat. El que fa és fer servir els recursos clàssics de la retòrica, de Ciceró en endavant, de manera que –i aquest era l'efecte que es buscava– el lector acaba pensant: «vist així...». El propòsit d'aquest llibret era arribar a aquest punt, que un embolcall retòric aplicat a qualsevol tema pot fer *menjable* qualsevol tema. L'objectiu era veure com fins i tot un tema tabú, que tots donem per descomptat que no, amb el salpebrat específic i la pressió mediàtica, lingüística, etcètera, acaba fent repensar-ho. En aquest cas, la idea era la forma. En altres casos, hi ha hagut exploració fins que he trobat la forma adequada per tractar-ho.

DG: *Tornant a Germanes, forma part d'una col·lecció que editava Univers amb contes de Nadal. Tu*

com a encàrrec tens això, que al capdavant és un paraigua amplíssim i tu vas fer aquesta història.

IM. Sí, té una forma concreta, una tertúlia. Pràcticament els diàlegs són tots estil directe i és el que parla aquesta família. És veritat que és un conte força antinadal, però entra igualment dins del paraigua que dius, que és molt ampli. És un format relativament breu i en estil directe. Res a veure, per exemple, amb *La mestra i la Bèstia*, perquè curiosament vaig escriure'l després i em vaig quedar amb la sensació que s'estava molt bé en un conte de Nadal dels anys de la lentitud, de fa quaranta o cinquanta anys. Aquestes serenitat i innocència que podríem dir que són el temps de *La mestra i la Bèstia* té una escriptura completament diferent, molt més clàssica, jo diria. Hi ha una història conflictiva entre una mare i una filla, frases molt llargues que centrifuguen d'alguna manera el lector. És un llibre en què hi has d'entrar i obsessionar-t'hi o surts disparat cap enfora. Està escrit en un llenguatge que respon molt al caràcter intensíssim de la mare que s'hi descriu. Segons la crítica, el paisatge eren les frases perquè no hi havia paisatge. Ella és allà preparant les oposicions i la mare li porta cada dia les anècdotes quan torna. Tot això condiciona la forma, l'extensió, el format i moltes altres coses.

Per això penso que quan algú et diu que reconeix que allò és teu no és tant pel tipus de frase, perquè poden ser diferents segons convingui a la història,

sinó pel tipus d'humor, de mirada, de problematitzar allò que veus –que és la gràcia, en definitiva, de la vida– i potser és en això que es reconeix l'escriptura, no tant en la forma sintàctica, que va canviant, segons el tema que tracti.

DG. Ara pensava, quan has dit això tan interessant de la llengua que centrifuga, que sovint el paisatge fa el llenguatge i a l'inrevés. En el fons estem davant d'un fals debat, de si forma o fons. Per exemple, el modernisme anglès del segle XX. De vegades el tema és la manera com violentes el llenguatge per fer-li dir coses que no s'havien dit mai d'aquella manera i aquest és el tema. També entenc que és la part divertida, interessant i desafiadora de posar-se davant de l'ordinador i batallar.

IM. Tenim mil històries semblants i el que importa és la forma. Podem mirar exemples com Georges Perec, que han fet de la forma una finalitat, pràcticament.

AP. Els acadèmics necessiten crear categories perquè, si no, no tenen feina. S'han d'inventar coses per poder analitzar, fer uns gràfics i fer les seves coses. Jo crec que pensem en fons i forma per intoxicació d'això, però a la pràctica intentes trobar l'expressió específica d'una cosa. Després pots analitzar-ho i dissecionar l'espai, la forma, el temps verbal, etcètera, però no estàs pensant en aquestes categories quan escrius. En tot cas, això ve després.

IM. A més, moltes coses són a posteriori. Moltes vegades els crítics diuen coses i penses «ostres, això és veritat». També passa amb els clubs de lectura, que són molt interessants. Hi ha aquesta veu inconscient que és essencial per a l'escriptura i d'aquí surt tot...

La construcció d'una veu

*Taula rodona amb Núria Cadenes, Cristina Masanés
i Sebastià Perelló moderada per Jordi Nopca*

Jordi Nopca (Barcelona, 1983) és escriptor i periodista. Llicenciat en Periodisme i Teoria de la Literatura, és redactor i coordinador del suplement de llibres setmanal «Ara Llegim» del diari *Ara*, on ha publicat més d'un miler d'articles. Fa poc ha publicat la novel·la *El futur és una petita flama* (2025). També és autor de *La teva ombra* (Premi Proa de novel·la 2019), *Puja a casa* (Premi Documenta 2014) i *El talent* (2012).

La carn, l'ànima

Núria Cadenes

Núria Cadenes (Barcelona, 1970) és escriptora, treballa també de periodista i viu a l'Horta Sud. Ha escrit llibres biogràfics, de viatges i de relats (amb *AZ*, 2009, va guanyar el Premi Ciutat d'Elx i el de la Crítica dels Escriptors Valencians). Ha publicat les novel·les *El banquer* (2015); *Tota la veritat* (2016), que va guanyar el Premi Crims de Tinta; *Secundaris* (2018); o *Guillem* (2020), guardonada amb els premis València Negra i Lletra d'Or. Després, amb la novel·la *Tiberi Cèsar* (2023), es va endinsar en la vida i el món del segon emperador de Roma. El seu darrer treball és el llibre de relats bastits amb fets reals *En carn i ossos* (2025).

«L'estil és la carn però també l'ànima d'una obra». Amb aquesta afirmació de Gustave Flaubert que Jordi Nopca va citar tot just obrir la taula rodona ja va quedar condensada la mica de paperassa, les idees més o menys organitzades o més o menys esperrucades que m'havia preparat per al col·loqui i que havia encabít en una frase sense gaire poesia però (vull creure) amb la mateixa idea: la forma és el fons.

Perquè ens tocava parlar de la forma, a nosaltres, i ho vam fer des dels exemples concrets i l'expe-

riència creativa i vam coincidir, cadascú des de la seva mirada, des de la seva veu literària, en aquesta premissa essencial, dita a la manera de Flaubert i feta emblema, evidència que de tant en tant encara potser ens cal repetir: estil i contingut són indestriables, en literatura, forma i fons es necessiten, es reclamen i complementen mútuament.

Jo no sé fer arròs. Cap mena d'arròs. És un repetent, una petita espina que cou. Sé fer altres coses, conill amb ceba, calamars farcits, rostit, faves, però arròs, no. Ni arròs al forn, que diuen que és tan senzill (ha!), ni paella ni cap arròs. Quan, alguna vegada, vaig demanar a la meva àvia, que dominava perfectament l'art de l'arròs a la cassola, que em resumís els temes temps i aigua i mesures, les seves respostes ondulaven en diverses inconcrecions que ella, tanmateix, devia de trobar perfectament clares i que es podrien resumir en dos conceptes: quantitat? «la que admeti»; moment? «ell t'ho demana». Quan li vaig dir, iaia, és que a mi l'arròs no em parla, ella va arronsar les espatlles i va riure per sota el nas.

Passats els anys, vaig entendre que allò que l'àvia m'explicava de l'arròs, aquell seu «ell t'ho demana», aquell saber escoltar cada creació i entendre'n les necessitats i mirar de respondre-hi tan bé com sàpigues, és això que ens passa, igualment, quan escrivim. Perquè cada novel·la demana la seva forma. Perquè cada forma és contingut i la modela.

Com que hem decidit de posar exemples concrets, parlaré ara breument de *Guillem*. Quan va estar acabada, i per allò que als humans ens agrada tant (o necessitem tant) classificar les coses per donar-los una aparença ordenada, algú va dir que era una «novel·la-documental». Ja m'està bé. M'agraden les hibridacions, aquesta barreja, el trànsit tranquil per terrenys i intersticis i textures diferents.

Com li va néixer la forma que en bona mesura la defineix, a aquesta «novel·la-crònica»? Quan l'editor Joan Carles Girbés em va proposar d'escriure sobre l'assassinat del jove independentista i antifeixista Guillem Agulló, vaig acceptar per moltes raons, la primera de les quals podria quedar resumida en el fet de pensar que és un cas que necessita ser explicat, que ens mereixem que continuï essent explicat des de veus i maneres diverses. Ja hi havia la novel·la que havia escrit Jaume Fuster, *La mort de Guillem*, centrada sobretot en el fet concret de l'assassinat. La meua primera decisió va ser ampliar la cronologia i limitar-la alhora, posar el focus en els anys posteriors a l'assassinat, en la ignominiosa campanya politicomediatàtica per intentar enfosquir el cas, per ocultar-lo, en el clima d'impunitat que permetia la violència dels grupuscles d'extrema dreta al País Valencià, i en la reacció posterior contra aquesta impunitat, en la resposta sobretot de la gent jove. Tenia el què, per tant, tenia la documentació, en tenia les ganes, fins i tot

tenia editor, però em faltava la clau de volta per fer-ne literatura: el com.

El com imprescindible. El com que no es manifestava.

Vaig escriure algunes barrabassades que sortosament després vaig estripar (no entraré en detalls, però hi havia animals que parlaven i, en fi, he dit que no entraria en detalls). Vaig passar un temps llarg de paràlisi. No sabia per on tirar. No podia.

El treball d'escriure és tan solitari que sembla que no hi hagi ningú més, però resulta que sí. De fet, en pensar-hi m'he adonat que, sovint, he trobat el desllorigador d'un nus de creació, un nus d'aquells que t'ofeguen i no et deixen avançar, gràcies a l'ajut d'altres persones. De vegades és un mot, de vegades una idea, de vegades el que sigui però que arriba de fora, per casualitat o a consciència o qui sap però de fora. En el cas de la novel·la que després va ser *Guillem*, aquest ajut va arribar directament dels pares i les germanes de Guillem Agulló: com que jo era incapaç d'escriure res amb sentit i com que no volia deixar passar el temps i prou, vaig pensar d'entrevistar-los, mentrestant, per no quedar-me de braços plegats, per mirar de captar, potser, coses de la persona que hi havia rere el nom guixat a la paret, coses d'aquell noi real que només va poder viure fins als divuit anys. Va ser intens i emocionant i vam parlar durant hores; de tot. En tornar a casa, jo continuava sense saber per

on tirar. Però els contes, les novel·les, sovint, es fan fent-los. Com si en començar a escriure invoquessis els mots i les històries i la gent que va trobant el seu lloc en cada pàgina, com si en invocar-los anessin compareixent, com si en pastar-ho s'hi anés modelant la forma i també, de mica en mica, el to. No podia escriure res encara però no volia quedar-me mirant les bigues, així que vaig començar a transcriure l'entrevista, aquelles veus. Sense polir res, directament les veus. A mesura que ho feia anava pensant, i això com ho posaré, com ho explicaré perquè s'entengui així, amb la seva força i la tendresa també, tal com ho diuen Carme i Guillem i Betlem? Aleshores em vaig adonar que no ho havia de fer jo, que allò estava ben dit d'aquella manera, que estava tan ben dit que la novel·la necessitava que aquelles veus li entressin a dins. I vaig agafar un fragment de l'entrevista i el vaig copiar al document que ja tenia (amb un títol que després no va ser i amb uns coloms que també vaig esborrar), al davant hi vaig escriure «pares:» i vaig obrir cometes. Vaig polir una mica aquell tros, vaig unir les dues veus en una, retalla, recol·loca, toca'n poc que siguin ells igualment però fets bri de literatura, vaig tancar les cometes i ja va estar. Vull dir que no va estar perquè calia escriure-ho, però que el nus es va desfer perquè ja hi havia la forma. La realitat se'm va ficar a dins de la novel·la, i quan això va passar va ser precisament quan va començar a haver-hi novel·la.

Des d'aquell moment, s'hi van anar incrustant també trossos de documents, retalls de premsa (alguns, transcrits directament; d'altres, convertits en breus escenes recreades), descripcions de fotografies, fils de coses diverses. Com en un *collage*.

I vaig poder escriure.

La forma va determinar també el fons, allò que dèiem: que és novel·la però bastida amb fragments de realitat. Realitat feta novel·la. Realitat dura. Realitat.

Amb el mínim d'artificis perquè aquesta era una de les coses que volia transmetre la novel·la: la realitat.

Aleshores va arribar la dificultat següent, una altra part de la forma que també és determinant, aquest element tan difícil de trobar, tan difícil de descriure, fins i tot, quan encara no el tens i saps que et falta, tan definitori, també, de cada novel·la, l'intangible que cada obra et demana per a ella només: el to.

En el cas de *Guillem*, va ser la distància. Perquè part de la meva feina, en escriure i en desescriure també, va ser desaparèixer. La història em tocava de tan a prop, i m'estimo tant la família Agulló Salvador, que vaig entendre que, precisament, i per al bé de la novel·la, no hi havia d'haver els meus sentiments, allà, ni la meva ràbia ni la meva pena ni el meu res. Me n'havia de distanciar al màxim possible precisament per deixar tot l'espai als fets. Als fets implacables. Un darrere de l'altre i sense concessions, i si se't

nua la gola, que se't nuï, però que se't nuï a tu, lector, lectora, que se't nuï pel teu acarament directe amb els fets, amb aquell com pot ser que ho trasbalsa tot. Aviam si t'importa, o aviam què sents, aviam si plores o si crides o què fas quan llegeixis això.

I que les conclusions siguin teves.

Perquè així tenen més força.

Per tal d'aconseguir aquesta distància, les frases havien de ser curtes, tallants. Que el to fos sec. No pas fred, perquè la intenció era generar sentiments, sinó sec, que és diferent. Aquest va ser un dels reptes: mantenir la distància i que no hi hagués fredor, sinó el contrari. Per donar tot el protagonisme als fets no hi podia haver floritures, però tampoc no es podia reduir la novel·la a un inventari. Aquest va ser el repte. Trobar l'equilibri. Per això és tan cert que la forma és essencial: perquè és la carn de la novel·la, el cos que la conté i que la fa, únic com és únic també el cos de cada persona entre els milers de milions de persones que han habitat el planeta, i perquè n'és l'ànima alhora, única ella també i trenada tan fort al seu cos que són indestriables.

La mateixa cosa.

Literatura, no?

Expandir l'assaig

Cristina Masanés

Cristina Masanés (Manresa, 1965) és llicenciada en Filosofia per la Universitat de Barcelona i màster en Estudis de Gènere per la Universitat de València. Treballa com a periodista *freelance* i com a redactora per a diferents institucions culturals. Col·labora amb *L'Avenç*, *El Temps de les Arts*, *Revista de Girona* i *Alberes*. Ha estat curadora d'exposicions presentades al Palau Robert de Barcelona, a la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya, al Museu de l'Empordà i al Museu de Granollers. És autora dels llibres *Lídia de Cadaqués. Crònica d'un deliri* (2001), *Germaine Gargallo. Cos, pintura i error* (2014), *Eroica* (2021) i *Marxarons. Viatge pels cims i les valls del llenguatge* (2024), llibre guanyador del Premi Ciutat de Barcelona 2024.

Per a la taula rodona, en Jordi Nopca ens va fer arribar una pauta de conversa tan ben cabdellada que m'agradaria mantenir-la com a esquema de fons. Ens demanava en primer lloc per la tècnica o per com escrivim el que escrivim. I jo em vaig trobar explicant (no acostumo a deturar-me en aquest tipus de reflexió) que, si bé els meus llibres els trobo sovint ubicats a la secció de narrativa o de biografia, segueixo pensant que el meu gènere és l'assaig. Entès a la manera del nostres

temps, és clar, que és una manera expandida, que manté la seva condició discursiva o de pensament en curs però valorant, alhora, algunes de les virtuts d'un gènere tan porós com el compromís amb l'escriptura i la seva permeabilitat cap a d'altres registres com poden ser el temps narratiu. Més que preguntar-me per la suposada disjuntiva entre fons i forma (*Del fons a la forma, de la forma al fons*, és el tema d'aquest seminari), a mi se'm fa estrany no entendre i practicar el relat com un lloc possible de veritat del discurs. Molt a pilota passada, els altres treballs que he publicat, crec que van en aquesta direcció.

I mirant d'aterrar una mica tot això, a mi m'interessen els fets. Tant en els dos primers treballs, d'assaig narratiu, com en els dos darrers, d'escriptura del jo (com em diuen), sempre he partit d'un treball previ d'arxiu, o epistolar, o de testimonis orals, o de documents diversos, i amb això em poso a treballar. En quin gènere m'ubico no em preocupa gaire. Però, en tot cas, necessito agafar-me als fets. Posats a buscar algun matís de trajectòria, els dos primers llibres –recollint una classificació tan precisa com senzilla (per què les coses que funcionen són sempre les més senzilles?) que li dec la Mita Casacuberta– van ser escrits de fora cap endins i els dos següents, en canvi, de dins cap enfora. En el primer, *Lídia de Cadaqués. Crònica d'un deliri* (Quaderns Crema, 2001), tot i que no vaig perdre mai la intenció narrativa (allò s'havia de llegir

com si es tractés d'un relat), vaig incorporar notes i aclariments a peu de pàgina per anar donant la justificació de la informació epistolar, visual i bibliogràfica que es posava en joc, i vaig incorporar també una relació bibliogràfica al final del text. En el segon, *Germaine Gargallo. Cos, pintura i error* (Llibres del Segle, 2014) ja em vaig sentir amb coratge narratiu per demanar-li al lector –de manera tàcita, és clar– que em fes confiança documental i vaig renunciar, amb gran lleugeresa i alegria, a les notes al peu. Tanmateix, encara vaig necessitar compartir amb els lectors una relació d'arxius consultats inclosa al final (però no bibliografia, només arxius). Francament, més que donar una pista a seguir per si algú volia anar documentant els fets que s'hi narraven, era més un gest que reforçava la confiança tàcita que li havia demanat al lector. Els dos darrers llibres, en canvi (*Eroica*, L'Avenç, 2021 i *Marxarons. Viatge pels cims i les valls del llenguatge*, L'Avenç, 2024), si bé també parteixen i s'arrelen en fets, dades i documents consultats –familiars, però documents–, ni se'm va acudir fer cap referència concreta i tangible a les fonts, ni cap peu de pàgina. Diria que les sacsejades lectores d'alguns llibres d'Hélène Cixous, Unica Zürn, Clarice Lispector i Elfriede Jelinek o dels textos de no ficció de la Duras o de Pierre Klossowski, hi eren darrere. Darrere hi havia també la sensació que la ficció sovint flaqueja d'alçada teòrica i que l'assaig lliga massa curt el seu

compromís amb l'escriptura i amb el llenguatge (no amb la teoria, que és diferent).

Tornant al fil del cabdell plantejat pel conductor de la taula rodona, en Jordi Nopca ens demanava com treballem el que escrivim. I aquí, en lloc de mirar cap enrere, vaig voler compartir el que estic treballant ara i com m'hi situo. Tot i que sí que necessito anar una mica enrere. Com a mínim, al darrer llibre. És curiós perquè *Marxarons. Viatge pels cims i les valls del llenguatge* ha estat qualificat d'escriptura del jo i un dels meus neguits va ser, en tot moment, fer que la primera persona no fos marcadament significativa. Deu ser que no me n'he sortit. Si bé el punt d'arrencada era recuperar la vivència de conviure amb algú qui, com a efecte d'un vessament cerebral, havia perdut la paraula; allò que el text posa en joc és el nostre vincle constitutiu amb aquest element essencial que és el llenguatge. Em va preocupar universalitzar allò que s'hi explica o, per dir-ho diferent, defugir de cap exhibicionisme emocional. Dit més diferent encara, i com va apuntar amb gran encert un lector d'un club de lectura de l'Aula d'escriptura Vicenç Pagès Jordà del Centre Cultural La Mercè de Girona: aquest no és un llibre sobre el pare, sinó sobre el llenguatge. A no ser que el llenguatge sigui el pare, tot i que aquí entràriem en un altre horitzó.

Tornant al llibre, i a banda d'aquesta intenció que mai vaig abandonar, un altre element que em

preocupava –i això sí que era nou, abans no m’hi havia enfrontat– va ser aconseguir que el text «fes» allò que «deia». Això és, que formalment s’executés com allò que comunicava. Si es tractava d’explicar la impossible pujada a l’Everest que suposa tornar a recuperar la parla o aprendre a viure sense paraula, si allò que s’hi llegia tenia a veure amb com es viu quan només es disposa de quatre cops de síl·laba i encara mal articulats, no hauria tingut massa sentit fer-ho amb un gran desplegament descriptiu i narratiu. Fos com fos, el text s’havia d’escriure amb poques, molt poques, paraules. I aquest va ser el repte: un piolet i un parell de grampons per creuar les glaceres del llenguatge. Un envit que jo, per entendre’m, en dic performatiu i que també em plantejo en el projecte en què ara estic treballant. Com fer que al text li passi allò que explica? Si en el darrer projecte això es va acabar concretant en una escriptura escassa i de mínims, aquesta vegada, i ja que es tracta d’una crònica de moltes veus, molts noms i molts desplaçaments geogràfics (una crònica molt coral que ens arriba des del fons dels feixismes europeus del segle xx), no sé com aquest moviment i aquesta pluralitat s’acabaran inscrivint en el text. Sospito que només ho sabré quan hagi tancat el projecte.

Explicar com escrivim és el mateix que parlar de com es construeix una veu? Perquè, de fet, aquest era el tema de la taula rodona. Tot i que en literatura

es vincula la veu a una qüestió tècnica de punt de vista o de perspectiva des d'on es parla, els qui, com jo, venim de filosofia, tenim una tendència (amb molt de biaix, segur) a associar la veu a la moral. En aquest sentit, buscar la veu és com l'enquadrament en fotografia o el *tràveling* en cinema: una operació tècnica però sobretot ètica. I aquí és útil la sentència que va deixar anar Jean-Luc Godard en una conversa amb Éric Rohmer i altres cineastes l'any 1959 i que des de llavors s'ha repetit com un mantra: «Les *travellings* sont affaire de morale» [Els *tràvelings* són una qüestió moral]. «Del fons a la forma, de la forma al fons», era el títol del seminari d'avui. És doncs la forma, en escriptura, una qüestió moral? Demanaria més conversa i molt més matís. Escoltar la veu pròpia, escoltar la veu dels documents i escoltar, a la manera de Roland Barthes, la veu del text, potser sí que la construcció d'una veu té a veure amb una qüestió de *tràveling*, i això sense perdre mai l'atenció cap als fets, que és el que a mi m'interessa.

La construcció d'una veu

Sebastià Perelló

Sebastià Perelló (1963) ha estat professor de llengua catalana i literatura. Ha col·laborat amb la UIB i amb altres institucions, tant en la coordinació d'activitats, com en la impartició de cursos i conferències sobre narrativa, literatura i viatges, insularitat, paisatge en el món literari i també el vi en la literatura, i ha investigat el mite de l'Europa literària. També ha publicat diversos treballs de crítica literària en diversos mitjans. Va formar part de la junta del PEN Català del 2005 al 2010. És autor de reculls de contes com *Exercicis de desaparició* (1999) o *Mans plegades* (2004); de novel·les, com *Veus al ras* (2016) o *La mar rodona* (2020); d'assaig, amb obres com *Alenar dins el fang* (2023), i de poesia, amb reculls de poemes com *Amb la maror* (2017) o *Tendal* (2021).

1 / TÈCNICA: com escrivim el que escrivim

(cadascú de vosaltres podria triar un llibre seu i explicar quina tècnica –punt de vista, ús o absència de diàleg, abast cronològic, estructura...– va triar, els reptes que li va suposar, com es va voler vincular o diferenciar en relació amb la tradició i la diferència en relació amb altres projectes seus)

2 / LLENGUA: quina llengua fem servir quan escrivim

(com ha evolucionat el model de llengua que heu fet servir al llarg de la vostra trajectòria? quins han estat els vostres referents? per aquesta part us proposaria que portéssiu un text breu dels vostres inicis (cadascú de vosaltres podria triar un llibre seu i explicar quina tècnica –no cal que estigui publicat en forma de llibre– i també un fragment, també breu, del vostre últim llibre publicat: les lectures ens podrien servir per comparar els canvis i resseguir una possible evolució)

3 / PROCÉS CREATIU: com treballem en el que escrivim

(cadascú de vosaltres podria triar un llibre seu –diferent del que ha triat per al bloc de tècnica– per abordar com canvia la forma d'un text literari a mesura que s'hi va treballant; això ens permet parlar del procés creatiu com a element transformador indispensable per culminar una novel·la, un assaig, un relat autobiogràfic o un llibre de poemes)

4 / RECEPCIÓ: com es llegeix el que escrivim

(com es rep una forma literària elaborada i particular, actualment? fins a quin punt el mercat literari accepta la singularitat o vol textos intercanviables? penso que tots tres heu fet aportacions destacades i úniques en els diversos gèneres que heu abordat i

m'agradaria que poguéssim comentar com creieu que s'han valorat)

1. Tècnica

Escriure no és un lloc per posar casa, sinó una barraca sempre provisional. Quatre canyes. En obres sempre. Fer feina des d'aquesta inconsistència i inestabilitat. Parlar pels descosits. Des d'aquesta incomoditat. Deambular de manera permanent. Dir a la desbandada. No és mai un lloc fora de perill. Lluny de qualsevol idea de confort. Des d'aquesta penúria de sentir-se enlaire. I des d'aquesta exigüitat, vaig escriure *Veus al ras*. Diuen que si un home es mira a si mateix, no veu res, que només des de l'estranyesa pot veure alguna cosa que el fila i el teixeix. Des de l'altre. Un home cau dins un pou, un forat. I es broda al mirall de no dir res, en un mutisme espès que no el deixa obrir boca. I tanmateix, sense dir res estic ferit, obre'm, diu el poeta. Així compareix qui sense entendre'l dirà qui és i li posarà paraules a la boca. Com qui escriu contra l'afàsia. Per això *Veus al ras* també és la història d'una orella. D'una dona que escolta. I escoltar és posar-se a l'embat de les veus. Escriurà aquesta veu encallada. Aquest text convoca així la situació d'una persona que parla a una altra. Fa lloc en si per a una altra veu. I serà un animal caçat en la seva pròpia inconsistència verbal. S'inscriu en la nissaga de les dones del fil. Des d'aquest despullament, com qui

debaña fil, de només esser veus, i que conforma el teixit que ens apedaça a la realitat i al món. Aparentment és un soliloqui, però sempre he cregut que es tracta, de fet, d'un desmonòleg que pren forma d'un cant parlat, i al cap i a la fi una conversa, un teixit que s'embasta i es desfà contínuament, tal com passa amb la tasca de Penèlope. En aquest sentit, es tractava de defugir la trama èpica, tot i que implica córrer el risc de ser acusat de manca de narrativitat. No deixa de ser cert, a la llarga, que tots acabam essent en la memòria una antologia precària d'anècdotes. Aquesta fragilitat, aquesta precarietat, molt més evident en la inestabilitat contemporània. Per aquest motiu el text pren la forma d'un teixit de fets esfilagarsats, descarnats d'epicitat. Esdeveniments minúsculs. Per això també es conforma a partir de la idea de la insistència, de la repetició, que actua, per una banda, per la relació que s'estableix amb la follia de qui ha perdut el nord, i per l'altra com a estratègia contra el principi de causalitat, que dissol el text entre l'encantament i una mena d'esterilitat dolorosa. Una paràlisi que no deixa de ser un detonant del text. I una manca d'audàcia que assenyala el motiu de l'home superflu de la tradició narrativa russa com a perspectiva. D'aquí també la intermitència i la forma de rapsòdia, de text ratat, i la variació com a principi de l'escriptura. Com si el text que llegeixes fos com una mena de suplement d'una història, d'una crònica que no s'ha escrit.

El bucle com estil. La proliferació, la desintegració constant. I no cedir a l'ansia de contar. Perquè no es tractava de dissenyar la clau, sinó el forat del pany. Dir aquesta borrasca d'ecos, on ressona precisament el mite d'Eco i Narcís. D'aquí tot quedava compromès, la presentació pelada dels personatges, la solitud i la impaciència, la sensació d'espera, aquest sentiment i aquesta emoció permanent d'estupefacció hipnòtica. I aquesta efervescència que et fa sentir com si fossis al bell mig d'un mar de paraules, d'un onatge que et situa en l'insostenible, sense tenir res on aferrar-se. I que cercava dir la nostra contemporaneïtat. I aquesta ansia de no poder callar. Entre l'evocació i l'evacuació. Per això el text té no sé què d'anunciació. Però aquí l'àngel calla i és ella qui li dona veu, i li posa les paraules a la boca. A tot aquest furor que ha emmudit. Al principi de la nostra impaciència. Inventa una hospitalitat en els mots per a les veus en aquest no tenir què alenar.

2. Llegim l'inici del primer conte d'*Exercicis de desaparició*, el primer llibre publicat (2000) i l'inici de *La mar rodona*

No hi sé veure diferències significatives. Ni semblances. Cada text reclama una llengua i una escriptura. Sempre com si fos al principi d'alguna cosa que no saps i que, amb sort i paciència, trobaràs fent passes. Escriure, això sí, des d'aquesta sensació de

llengua refugiada i que tanmateix permet fer-s'hi un cau. Des d'aquesta fragilitat, sense afany de *tesaurització*. Ni poetització. Perquè mai en mi escriure és fer randa retòrica, sinó mostrar la seva pròpia estrangeria, el seu desplaçament constant. De fet, entenc la llengua com un campament provisional, arquitectura nòmada. Sempre en un lloc fortuït, interí, passatger. La literatura sempre és precària, sense que això vulgui significar o implicar banalitzar la misèria i els desastres de qui viu l'exili i el refugi. Al contrari. Però la sensació és aquesta a l'hora de fer servir la llengua per escriure. Viure la inestabilitat del bandeig, de l'ostracisme, de la relegació. Per això des de la literatura i des de la llengua que la debana, sents aquesta complicitat de ser-hi plegats amb els desterrats i els marginats del món i per això sempre hi ha la idea de fer costat en aquest sentit als exclosos. I en aquest sentit tampoc faig diferència quan faig ficció, sigui conte o novel·la, poesia o assaig. No hi ha res més que escriptura, que deia aquell.

I tampoc m'interessen les oposicions entre llenguatge ordinari i el llenguatge de la literatura o el llenguatge poètic. Tot s'enfila a l'agulla, i no hi fa res si ara fas servir la de cosir o la de fer mitja. Sobretot m'obsessiona el ritme. I si hi ha una cosa que m'importa per damunt les altres és la sintaxi. I escriure des de la intempèrie que tenim. No des de cap mena d'autoritat, sinó des de la constància ferma de treballar a

partir de la llengua plomada que ens han deixat. Des de la pèrdua que ens perfila, des de la seva efervescència, des d'un model que s'allunya d'altra banda del trast lingüístic en què l'han volguda convertir. I això significa tenir present la seva història i tot allò que ens permet anar i venir des de Lull fins al carrer més estret de la contemporaneïtat. Sempre desaviments amb la llengua amorfa que ens proposa aquella sensació de ser en el tancat de la reserva que et volen fer creure. Des d'aquest refús permanent. Beckett trobava aquesta pobresa en una altra llengua, en el meu cas és en la meua que m'hi he sentit, no m'ha calgut anar defora. Ja hi era, en aquest territori reservat en què la volen convertir de manera intransigent i sense treva. Per això sempre cal escriure des d'aquesta discrepància, des d'una posició divergent i fins i tot dissonant. Sempre insegur, estranger i al marge. Descentrat i fins i tot descartat. Fora de lloc. I que em serveix per dir, d'altra banda, la contemporaneïtat més extrema. Des de la localitat, i lluny de qualsevol localisme. Lluny de voler imitar models de referència que suposa no sé quin afany de versemblança que l'acosta al *català que ara es parla*. La meua, si de cas, és una altra forma d'indigència, no aquesta. Mai però no hi ha un afany de poetització, ni de pirueta verbal, ni d'orfebreria, ni de xerrameca localista, ni de piu piu. Cosa que no vol dir que no tengui ben present les formes més locals, fins i tot les més obso-

letes. Perquè aquí són llengua escrita, no simple desig d'imitació oral, ni cap ànsia de mestria de voler recuperar i salvar mots. Si de cas són els mots que em salven a mi. Tampoc, i ho vull repetir, no es tracta de fer randa ni puntes, sinó de fer visible l'orfenesa lingüística a la qual estam exposats i que ens ha tocat viure, la precarietat en la qual puc desvestir-me i fer veure aquesta tasca amb un peu en l'obsolescència contínua i que tanmateix és on batega la força viva del present, del meu i de bona part del que és en aquest planeta extremament contemporani. Aquesta manera de fugir de l'acceleració. I que és, d'altra banda, el lloc de la literatura. Sempre. I que, no cal deixar-ho passar, és la llengua per dir la nostra quotidianitat. No una llengua de vint-i-un botons que guarda les distàncies, perquè és llengua escrita i no vol fer-se passar pel que no és. Sobretot res que vulgui poetitzar, quan amb això volen dir daurar de manera idíl·lica el món i la bolla. Tampoc des d'aquella idea de ser propietari de res. No es tracta de senyorejar la llengua, sinó, al contrari, comprendre'm en la desapropiació. No dir davant la llengua com si fos una peanya, ni davant un monument, com qui es troba davant la Llei. És en la meua llengua, i quan dic meua mai és amb l'afany de l'amo de res, que sent l'exili, és en la llengua descen-trada que escric, i que a estones em fa sentir com si maquillàs un moribund, aquesta morta viva que tanmateix existeix i que no és res de l'altre món, sinó

d'aquest, quan aquesta situació és la de bona part de les comunitats lingüístiques d'aquest planeta, d'altra banda res excepcionalment català. I és amb tota la llengua, amb tota la seva riquesa verbal que queda a la vista, que quedes plomat, ben plomat. I és aquí que ets a la frontera, on d'altra banda sempre pren forma la literatura. I des de la desobediència permanent del qui resisteix. Mai per mai he partit d'una idea nostàlgica de la llengua, ni des d'un afany de retorn o de salvar registres locals ni costumistes. És des d'un instint de fer servir tots els recursos que la pròpia llengua m'ofereix i em posa a l'abast. I d'entendre l'escriptura com un acte d'hospitalitat.

3. El procés creatiu de *La mar rodona*

El que es converteix en una idea fixa és l'estructura d'un tríptic que serveix de buc a una sola narració en una mena de retaule de tres cossos que fan tanmateix una novel·la. I així i tot, jo no parlaria de novel·la fragmentada. Prescindir, en part, en la seva arquitectura del dispositiu de la narració que sol conformar una novel·la, és a dir d'un sol argument, per entendre'ns, com és la trama global, només pretén evidenciar els traus, les llacunes, els talls i una ferida oberta. Per això es conforma com un tríptic. Deixa enlaire els esqueixos de la nostra història contemporània. Però l'imanten i l'articulen de manera subterrània els mateixos fantasmes, la persistència d'unes imatges i

d'uns llocs, com si fossin venes d'una mateixa aigua, filons minerals d'una mateixa esquerda de roca. No vaig poder escriure *La mar rodona* fins que no s'assemblaren els tres cossos d'aquest retaule. Va ser aleshores que varen fer sentit. Per tal de tractar, entre d'altres temes, els conflictes i les disputes, els cruïlles d'una transmissió que al cap i a la fi no s'ha acabat mai de produir i per això som on som, precisament. Per aquest motiu havia de prescindir d'una única trama, i introduir els talls i les llacunes, aquesta ferida oberta amb fractures, i tanmateix fer present la idea insular d'una sola peixera. Fractures històriques que encara ara no s'han reparat per l'artificialitat d'un relat, d'una ficció que ens han imposat i dels silencis que han encoixinat amb buata i mudesa aquesta història, aquesta narrativa. El fil cronològic és net, clar, i és brutal que encara ara no l'hem pogut llegir sense els filtres que va imposar la dictadura. D'aquí la mentida i la seva artificialitat. Per això també és un text sobre la memòria escindida i per aquest motiu se'm va imposar la idea d'un tríptic sense el qual no tenia sentit el que volia contar. Es va fer evident que havia de treballar de manera independent cada una de les ales del retaule, i tanmateix fer-hi les traces pertinents de cicatrius que parlaven d'un cos on bategaven els trencs i les mateixes esgarrapades, les mateixes laceracions, fer-hi present les profundes relacions subterrànies que conformaven una mateixa arma-

dura, un buc, una mateixa carcassa, un cos silenciats, exclòs i negligit. Una història d'omissions que ens ha acabat conformant com en un cercle tancat que cal desfer sense cap mena de pal·liatiu.

D'altra banda, aquesta història calia pensar-la i tornar-la a formular sense aturall des del turisme. Per bé o per mal ja no en podem prescindir i ens ha traslocat la mateixa idea de transmissió i de la identitat. I per això volia fer-ho des d'una extrema localitat per tal de fer present una contemporaneïtat global, d'una manera que certament pot semblar una paradoxa. Mai per mai des del localisme que sempre ha filtrat aquest embalum que sembla lligat a l'estiueig i les vacances, però que s'ha convertit amb el tamís a través del qual se'ns conforma la realitat, les coses vistes i viscudes, el món, com si fos com una mena de depurador que ja ens ofereix la imatge del que som i que actua com una purga que irriga la vida de tots plegats. I per això entenc l'illa com una mena de laboratori d'extrema actualitat. I que l'havia de fer present des d'una perspectiva calidoscòpica que implicava un tractament específic a cada una de les parts del text, des d'una ànsia de revisar el concepte d'hospitalitat que s'evidenciava per tot arreu. Si a la primera part partim de la idea d'un secret, un paper que ningú llegirà, amb la idea de trescar en la importància de tot allò que ha quedat sense dir, sense llegir, allò que callam agafa més pes fins i tot que el que se'ns ha con-

format com un relat ullat de tot quant ens ha clos la boca, de tot quant ens ha acopat els mots. I això reclamava una llengua, un estil, una formulació que determinava la veu narradora, la perspectiva, els personatges, i que convertia aquesta part en un drama amb rivets de tragèdia. A la segona, en canvi, que tractava l'inici de la transició, s'hi feia present un mort, el pes d'un mort que encara passejam, i el tractament requeria un model modificat, tunejat de costumisme ben trucat. Fer semblar una cosa que realment no és, com la mateixa transició que al cap i a la fi no va ser tal cosa. I per això ens trobam aquí amb aquest embalum que no aconseguim treure'ns de sobre. Revertir alguna cosa i efectuar un trucatge perquè sigui el que no ha estat, un motor fals. I això exigia un tractament que ens ofería la comèdia. I la tercera agafava la forma quasi d'un assaig, d'una novel·leta assagística. Una narració que fluctua a través del quadern de notes d'un text que tanmateix no és més que un projecte d'un text que mai no prendrà forma des del mateix present que prova de dir. Una tesi sense fer. I aquí som! Davant la reflexió més urgent de l'actualitat i que és més imminent: la que hauríem de fer sobre el turisme i que mai no acabam de fer. Des d'un lloc que hauria de tenir l'avançada sobre els estudis de turisme, que n'hauríem d'haver fet un museu, i una de les universitats més capdavanteres del món, i que només s'ha tractat des de les reaccions

més sentimentals i des del capitalisme més salvatge. En definitiva, tres narradors i tres motivacions narratives totalment diferents que tanmateix perfilen un sol cos. Malmenat, això sí. I des d'un espai que alhora és íntim, particular, i alhora públic i fora de si. Des de la perspectiva més candent de l'habitació humana.

4. Recepció

Només el lector és real, deia Jabès. I la recepció, en el meu cas, implica una manera d'entendre la lectura. Llegir ens revela que som animals de la transformació, on podem esser fugissers de les maneres més probables d'esser els de sempre. La lectura és passatge, anar camps a través, en la dissipació i la pèrdua. Aquesta fregadissa llépola en el delit dels límits. Allà, sempre a la frontera, que és aquí, un lloc on tocar-se. Caminar per un lloc movedís, inestable i porós. Una barraca. El lector és un passavolant, que no tapa ni s'ensenyoreix de la lletra, un que no tanca portes. Tot obert. Que deixa estar tot allò que barra el pas, que s'enfila als punts que s'escapen del drap del text. Mai ni un oficiant, ni un acòlit. Ni custodi del sentit. El lloc de lectura és un espai del desnonament. Mai no acabes de ser a casa. El lector sempre és un habitant de l'exigüitat. Un que alena pels descosits. Deia Blanchot: la lectura és una alegria que demana més innocència i llibertat que consideració. Llegir, per tot això mai no és posar call.

Però també és escoltar. Una exigència d'atenció i de posar a l'abast dels mots de l'altre tota la nostra disponibilitat. Llegir és exposar-se, deixar-se transitar per les veus. Un text sempre convoca una persona que parla a una altra que està a l'escolta. Que aguaita, que mira de biaix, que està a la que salta, que para l'orella. Implica fer lloc en mi per a les paraules de qui tens davant. Com quan et donen la mà. I que té relació amb la meua idea obsessiva que hauríem de superar aquest afany dels escriptors i de quasi tothom que qui fa lletra hauria de tenir una veu pròpia. Escriure també és fer lloc a les altres veus. Dislocar-se perquè en tu hi hagi espai per a allò que va de boca en boca, per al dir de la gent, i no portar aquest espinguet de la veu cantant distintiva que t'ha de definir i que perfila una idea de genialitat que només es tresca en l'excepció. No és això, precisament, és trescar-se en la remor del temps, en la veu de qui fa comboi. Com llegir és entrar en la veu d'un altre. No fer-te'l teu, ni l'has de despersonalitzar, ni l'has de confiscar. Perquè no cal posar-li resistència, com si el sentit, els sentits fossin un obstacle. La literatura, la lectura, l'escriptura són un espai d'encontre. Pensar amb algú altre. Una experiència comuna. Sempre un grup de lectura. Un espai de relació, d'anar plegats. De responsabilitat i d'emancipació individual i col·lectiva. On s'han de tractar també els conflictes d'interpretació, i on s'ha d'esquivar qualsevol idea de poder i autoritat, en un marc d'estètica

relacional en què es fa present aquella força immensa de ser fràgil i minúscul. I una prevenció davant allò que vol prendre la forma d'una norma. Aquesta manera de sempre esser a la frontera. En una mena de comunitats de singularitats menors. És en aquest context que visc el fenomen de la recepció del que escric i del que llegesc. Perquè llegir i escriure també és tenir cura dels altres. Aquesta manera de parar l'orella, que mai no acabarem de dir prou. La lectura, en aquest sentit, és un espai contra tota mena d'integrismes. I un lector, sempre particular tros de trossos de la caravana de tots plegats, és una audàcia imprevisible. Per això sempre és perillós per al poder.

I és això que em fa prendre distància amb algunes formes de lectura. També del mite de la veu pròpia que sacralitza la idea del geni, i que genera un fetitxe i converteix l'escriure en una sèrie d'ostentacions i d'exhibicions del brocat lingüístic. Perquè escriure mai no és per a mi una recerca que t'empeny cap a l'eminència ni l'excepció, sinó que la vull filar com una travessia cap a allò que no entenc, no com una ànsia de trobar la *meva veu*, sinó com una correïssa cap a les veus de molts, de tot gat i fura, d'altri que no sent en mi i m'estiren, de qualsevulla, de jo mateix fins i tot. Perquè es tracta de fer lloc, no que la meva veu ocupi un lloc imminent. Perquè parli en mi el que hi de l'alteritat que em conforma i que hi ha en la meva respiració singular, quan amb això faig

referència a la historicitat, aquí i ara, no a fer aparèixer alguna cosa inusitada. Perquè sempre escrius i llegeixes en una cambra d'ecos.

Per això escriure mai no és cercar l'aurificació lingüística, la mestria. Ni puntes ni filigranes. Res de senyorejar la llengua. Ni a l'hora de llegir ni a l'hora d'escriure, mai no es tracta de posar-se davant la llengua monumental, com qui es troba davant un sagrari o la Llei. Escriure i llegir es caminar com a contrafet, perquè la incomoditat d'una pedreta a la sabata et fa mal. Mai no és com si fossis a casa. Sempre aquest escrúpol, de ser fora porta. Per aquest motiu i des de la perspectiva de la lectura i de l'escriptura, som al mateix riu, la recepció implica sempre no blindar-se en els mots, o blindar-hi el sentit, estucar-lo, perquè creus endevinar que s'esbrella, s'obren fissures. I no parles mai per boca de ningú, ni en les més excitants ventrilòquies. Sempre saber que són lletres revocables. Perquè acabes aprenent que les paraules no són teves. I que la biblioteca és un campament. Un tendal. I la idea de cànon és, en aquest sentit, massa rígida. Quan la biblioteca és un guirigall. Perquè escriure, llegir, és desfer-se, ets al lloc menut que mai no acabes de conquerir perquè ja has renunciat a qualsevol mena de subjugació, perquè els mots no són un botí, perquè no has vengut a capturar res de res, perquè això mai no és una ocupació, perquè es tracta de derives particulars a la casa de tots.

© dels textos, els seus autors, 2026

© d'aquesta edició, 2026:
Associació d'Escriptors en Llengua Catalana
Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès)
08002 Barcelona
www.escriptors.cat
aelc@escriptors.cat

Primera edició: maig de 2026

Disseny: Dídac Ballester
Producció: insòlit, Barcelona
Dipòsit Legal: B 9503-2026
ISSN: 1885-2734

Amb el suport de:



**Generalitat
de Catalunya**

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.



Aquest llibre està fet amb material procedent de boscos amb certificació FSC, materials reciclats i fusta controlada.

Canuda, 6, 5è. 08002 Barcelona
933 027 828 · aelc@escriptors.cat · escriptors.cat

