

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

1. LA PRESÈNCIA DEL TEATRE EN L'OBRA NARRATIVA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1. *Caure amunt o la tradició actualitzable*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MAX: Ets feliç, tu, sol?

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

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

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

MAX: Demanant-ho...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4. Passatgers o la insensibilitat de la classe mitjana

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

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

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

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

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

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

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

CONDUCTOR: Ara els faig baixar.

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

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

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

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

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

3. COROLLARI

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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