

Un estiu, de Francesc Parcerisas

Un dol derridià per la mare i els amics

Montserrat Lunati Maruny

Cardiff University; University of St Andrews, UK

Abstract In this essay, I read Francesc Parcerisas's diary *Un estiu* (2018) as a mourning book, a book of losses: that of his mother, who is slowly fading away due to her senile dementia, and those of his long-time friends who die within a few months of each other. Freud and Derrida, as well as some post-Freudian and Lacanian thinkers who have reflected on mourning, provide the theoretical tools to read a tender yet implacable text in which the awareness of the devastating passing of time does not prevent the narrator from dwelling on things that are, only in appearance, small. This approach enables me to connect *Un estiu* with other mourning discourses from different genres and cultures, most of them a symbiosis of intellectual reflection and personal experience of mourning.

Keywords Francesc Parcerisas. Un estiu. Diary. Mourning. Freud. Derrida. Barthes. Butler.

Índex 1 El dol, un dolor més enllà de la intimitat. – 2 La consciència afectiva de la pèrdua. – 3 Qüestions de gènere (literari). – 4 *Un estiu* de dols. – 5 Els cossos malalts i el contagi de dols. – 6 La literatura, o l'anhel d'una cultura pròpia. – 7 Derrida, Barthes, la mort i els amics. – 8 La mare amb qui «érem». – 9 Final.

1 El dol, un dolor més enllà de la intimitat

A *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed defineix el dol com un procés que no és pas únicament privat, i veu «the complexity of grief as a psycho-social process of coming to terms with loss» (Ahmed 2004, 159).

Per tant, difereix de «Mourning and Melancholia»,¹ on Freud presenta el dol com un procés personal. Freud no ignora del tot la conjuntura social quan afirma que «[m]ourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on» (Freud 1985, 251-2), però el psicoanalista lacanià Darian Leader (2008, 71) sosté que per al metge vienès «[t]he individual is alone in their grief». Avui, no obstant, veiem el dol com un procés psicoanalític i social a la vegada: més enllà del dolor íntim, cal tenir en compte els aspectes socials, polítics, històrics, ètics que el circumscriuen. A *Precarious Life*, Judith Butler fa avinent que el dol implica més un nosaltres social que no pas un jo solitari:

What grief displays, [...] is the thrall in which our relations with others hold us, in ways that we cannot always recount or explain, in ways that often interrupt the self-consciousness account of ourselves we might try to provide, in ways that challenge the very notion of ourselves as autonomous and in control. (Butler 2006, 23)

El dol, en tant que procés amb una dimensió col·lectiva (de la qual no sempre som conscients), no es pot despolititzar, per molt limitat al cercle personal que sembli:

Many people think that grief is privatizing, that it returns us to a solitary situation and is, in that sense, depoliticizing. But I think it furnishes a sense of political community of a complex order, and it does this first of all by bringing to the fore the relational ties that have implications for theorizing fundamental dependency and ethical responsibility. (22)

L'aspecte privat del dol que Freud defensa no es pot menystenir, però és productiu estudiar els discursos que se n'ocupen des d'una perspectiva que no n'ignori l'aspecte públic, sigui a través de la transformació del dol en una forma d'art, literària o visual, sigui assenyalant-ne la dimensió cultural, social o històrica, en definitiva, política, fins i tot en aquells dols en aparença més íntims. Pel que fa a la literatura, William Watkin afirma que «[the] literature of loss makes public the privacy of affect» (2004, 199), mentre que Darian Leader assegura que «[p]ublic mourning is there in order to allow private mourning to express itself» (2008, 76). D'altra banda, Kristyn Gorton (2007, 334)² indica que és una manera de «[to] place emotion in

1 Per a les cites de Freud, utilitzo les traduccions a l'anglès de les edicions consultades.

2 Sobre la possible diferència entre afecte i emoció, vegeu Kristyn Gorton, que destaca «the way feeling is negotiated in the public sphere and experienced by the body»

the public sphere», i es fa ressò de la vella consigna feminista segons la qual el que és personal és polític, que Laurent Berlant ha capgirat amb ironia a propòsit de la importància del jo en el món contemporani: «The political is the personal» (citat a Gorton 2007, 336). Leader reflexiona sobre la relació entre dol i discurs, i afirma que, en tots els casos, la necessitat de compartir-lo amb altres, de situar-lo en el domini públic, és una forma d'inscriure'l en la història. I, matisant Freud, afegeix: «We could [...] argue that perhaps the ego is built up not simply through our experience of loss, but through the registration of loss» (2008, 56; la cursiva és seva). Els supervivents dels camps de concentració no patien només a causa del record dels fets traumàtics que havien viscut, sinó també perquè, en tornar a casa, no tenien ningú amb qui compartir l'horror de l'experiència viscuda: «Without some form of third party, we have no anchor, no way of believing in the authenticity of what we have gone through» (Leader 2008, 58). Per això és tan significativa la inscripció textual o visual del dol en qualsevol format: un dietari, una novel·la, una pel·lícula, una pintura, una cançó, un gest públic, cultural, social, polític.

El dol és arreu, només cal estar atent per veure'l. A l'*Edinburgh International Film Festival* de juny de 2019, vaig participar en la presentació i el debat posterior d'un documental del cineasta canadenc Alexandre Chartrand sobre el «procés». Chartrand havia obtingut diners d'institucions quebequeses per filmar a Catalunya, sobretot a Barcelona, el setembre i l'octubre de 2017, i el resultat va ser *Avec un sourire, la révolution!* [*Amb un somriure, la revolta!*], un document únic d'aquells dies crucials per formular les aspiracions a la independència, aquell *big moment* de la història catalana contemporània que Julià de Jòdar (2022) conceptua com un moment de «consciència històrica guanyada per aquest poble l'1-O». Chartrand atorga un profund sentit històric als esdeveniments que filma, i una de les estratègies del documental consisteix a desplaçar-se amunt i avall en el temps. Veiem, per exemple, imatges de fa quaranta anys, amb un Lluís Llach cantant *L'estaca*, i veiem en Lluís Llach cantant-la a l'octubre del 2017:³ el desig de ser independents ve de lluny i la repressió manté l'objectiu de sempre. En el documental, aquesta estratègia d'enregistrar la història també s'identifica en un gest emotiu que funciona com una crida llampec al passat: és un gest reivindicatiu, de memòria, d'afecte, de dol. Després de filmar l'aventura de fer entrar les urnes d'amagat a l'Institut Pau Claris de Barcelona perquè

i «the explicit ways in which each emotion affects the individual and the social» (2007, 333; 345).

3 Llach continua cantant-la, com en el concert del dia 18 de desembre de 2021 al Palau Sant Jordi, organitzat per Debat Constituent, en què l'acompanyaven múltiples veus, a més de les del públic, i les reivindicacions contra la repressió persistent de l'Estat espanyol eren les de sempre. Per a una ressenya del concert, vegeu Safont Plumed (2021).

la gent votés l'1 d'octubre de 2017, el documental mostra la primera persona que diposita el vot. Es tracta d'un home que, immediatament després de fer-ho, mira enlaire i diu: «Per tu, pare!». Aquest gest és molt eloqüent. El dol intractable, inacabat, d'un fill de la guerra civil, es tenyeix momentàniament d'esperança, per bé que està condemnat a ser desig pur i, per tant, insatisfet, per molt de temps. Amb aquestes imatges, el documental expressa que el desig de separar-se d'un Estat que no ha respectat mai la diferència de Catalunya no és nou ni banal: en el gest d'aquest home, hi ha molt de dol i molt de dolor acumulats a còpia de segles, molta història viscuda a casa i al carrer.

Durant els fets d'octubre de 2017, n'hi va haver diversos, de gestos que interpreto com a expressions de dol. En recordo un altre, un gest col·lectiu, una re-invenió dels rituals de dol, gairebé una *performance*, que recollia la reacció a la brutalitat dels policies espanyols el dia del referèndum sobre la independència de Catalunya: dos dies més tard, el 3 d'octubre, es van penjar llaços negres a les tanques de les escoles que havien estat col·legis electorals perquè, com que la policia havia intentat com fos d'impedir que la gent votés, la democràcia havia mort. Tots aquests dols encara duren, sense *closure*, malgrat algunes operacions de conveniència política per part de l'Estat.

Els immigrants que travessen el Canal de la Mànega en bots de goma per refugiar-se en el Regne Unit, després d'haver fet un llarg camí des de països en conflicte, ofereixen mostres de dol que van més enllà de les que provoquen la seva desaparició en les aigües fredes del Canal. És el cas d'un noi sirian que, en ser salvat del mar per un vaixell del servei de rescat humanitari RNLi (Royal National Lifeboat Institution), tenia un plàstic a la mà que es negava a deixar anar i que contenia una fotografia de la seva mare, morta a la guerra de Síria. Aquest dol insoluble per la mare morta es feia des d'un silenci turbulent, des de la imatge que la seva mà retenia, la imatge aferrada al seu cos, la fotografia que havia conservat durant el llarg viatge fins arribar a la costa de Kent. La mare, el país, potser el paradís, perduts per sempre; la fotografia, una àncora fràgil però poderosa davant d'un futur incert.⁴

El filtre del dol m'ha permès rellegir textos d'una manera nova o, com a mínim, matisar-ne la interpretació. Per exemple, «Què volen aquesta gent?» -la cançó que Maria del Mar Bonet cantava fa quaranta anys i ara torna a cantar-, que és d'una actualitat innegable. En aquesta cançó hi ha història, hi ha memòria, hi ha un posicionament ètic que denuncia els abusos de poder, les injustícies i les

⁴ Així ho explica Diane Taylor a *The Guardian* (30 de novembre de 2021): «One Syrian boy was clutching a piece of plastic which he refused to let go of. Police wanted to check what he had in his hand and it transpired it was his only photo of his mother, who had died in the conflict in his home country. He had kept the photo safe throughout his long and difficult journey and was not prepared to part with it now he had finally reached the UK».

manipulacions, els excessos i les conseqüències de la violència d'Estat. Però és també un text de dol per nois com Rafael Guijarro i Enrique Ruano (i potser d'altres i el que les seves morts representen), que van morir en caure des d'una finestra al carrer, o a un celobert, voluntàriament o no –els fets no s'han aclarit mai– quan eren assetjats per la policia franquista.⁵ Com afirma Jacques Derrida al llibre que conté les elegies per als amics que se li han mort, *Chaque fois unique, la fin du monde* (2003), cada mort és única, tant li fa si és un immigrant mort al Mediterrani, un lluitador contra el totalitarisme, una amiga o un amic estimats, un familiar, o una víctima de la violència de gènere, sobretot aquelles morts que, segons Judith Butler (2010), no són «grievable», és a dir, aquelles morts anònimes que no tenen dret al dol perquè que no han estat mai

apprehended as living. If certain lives do not qualify as lives or are, from the start, not conceivable as lives within certain epistemological frames, then these lives are never lived nor lost in the full sense. (Butler 2010, 1)

2 La consciència afectiva de la pèrdua

«Time, love and literature!» és un vers que Douglas Dunn inclou en una de les *Elegies* per a la seva dona, morta jove, en què el jo poètic l'observa, ja malalta, mentre ella deixa un llibre sobre un rellotge de sol que s'està esquerdant, un rellotge d'una estructura tan precària com la vida de la Lesley Dunn en aquells moments... Temps, amor i literatura són tres mots aplicables a *Un estiu*, el dietari de 2014 de Francesc Parcerisas, publicat el 2018. A les tres paraules del vers de Dunn, no obstant, n'hi hauríem d'afegir una altra que és omnipresent a les elegies del poeta escocès i al dietari de Parcerisas: el dol.

You stood with your back to me
By that crumbling sundial,
Leaving your book on it -
Time, love and literature! (Dunn 1985, 30)

⁵ Vegeu Ardévol (2021a; 2021b) i Lleonart Fernández (2022) sobre els casos de Pol Serena, Moisès Fernández i Robert Llach, respectivament. Són només tres exemples entre els 3.000 joves perseguits per la seva participació en manifestacions pro-independència des dels fets de 2017. Tot i que el desenllaç no ha estat tràgic, les penes de presó o les amenaces que han rebut ells i les seves famílies, així com les mentides de què són víctimes per fer-los culpables d'una violència no provada, resulten escandalosos. Seguint la tradició il·lustre de les mares dels perseguits, vegeu Maresma (2021) pel que diu la mare de Marcel Vivet, un altre noi encausat per la seva participació en manifestacions. Un llibre recent de Jordi Panyella (2022) recull els casos de tots els represaliats i les xifres són corpedores.

Dol, el mot que no es diu perquè el gènere elegíac ja l'inscriu, amara-present *in absentia*- tots i cadascun dels versos del poema per l'estimada que s'està morint. Tant en la veu poètica de Dunn com en la veu narradora d'*Un estiu*, hi ha una comprensió profunda del que representa una pèrdua, un procés de dol, abans i després de la mort física, aquell intens i «transformative effect of loss» de què parla Judith Butler (2006, 21).

El vehicle habitual de l'elegia ha estat la poesia. En català, tenim antecedents il·lustres, com els *Cants de Mort*, d'Ausiàs March, del segle XV. Modernament, Josep Carner, Carles Riba, Salvador Espriu, Agustí Bartra, Vicent Andrés Estellés, Miquel Martí Pol, Carme Guasch, Joan Margarit, Jordi Larios, Antònia Vicens o Víctor Sunyol, entre d'altres, han escrit el dol als seus poemes. L'elegia és la forma tradicional del text de dol. Però el dol s'ha expressat de moltes maneres. Ha anat al teatre, i el *Hamlet* de Shakespeare, un personatge freudianament malenconiós, és una referència ineludible que ha inspirat una de les novel·les de dol més importants dels últims anys: *Hamnet*, de Maggie O'Farrell (2020). *Hamnet* parteix de la mort del fill adolescent de Shakespeare i dona protagonisme i credibilitat a Agnes, la dona de l'escriptor, una figura tractada amb irreverència i misogínia per la història cultural. És un cant a la literatura com a consol per al dol, com a estratègia contra la tristesa del mai més: Shakespeare hauria escrit *Hamlet* quan es dolia de la mort del seu fill (*Hamnet* és una variant, corrent a l'època de Shakespeare, del nom de l'heroi de *Hamlet*). També és un llibre de dol *Un home de paraula*, d'Imma Monsó (2006), una novel·la autobiogràfica que Monsó va escriure després de la mort del seu marit, el filòsof Roger Moreno. El sintagma del títol es pot interpretar com «un home honest, que mantenia la seva paraula», o com «un home fet de paraules», tal com el construeix l'autora literàriament. És un paratext que evoca la complexitat del dol que la novel·la textualitza. *Un home de paraula* tracta el dol d'una manera innovadora en la literatura catalana. Com T.S. Eliot (2001, 5) a *The Waste Land*, que atribueix al mes d'abril una gran crueltat perquè barreja «memory and desire» en fer brotar lilàs de la terra adormida de l'hivern, «stirring / dull roots with spring rain», Lot, la narradora de Monsó, parla de la mort del seu marit, el Cometa, des del difícil equilibri que barreja afectes complementaris, que no es contradueixen: la felicitat d'haver-lo tingut i de continuar recordant-lo amb alegria, i la pena immensa d'haver-lo perdut: memòria i desig, dol i enyorança.⁶

El dol també ha anat al cinema en moltes ocasions: la pel·lícula *Estiu 1993* (2017), de Carla Simón, n'és un bon exemple. Aquí la part més

⁶ La llista de novel·les i contes catalans que incorporen el dol, o en fan el tema central, és llarga. N'hi ha de Mercè Rodoreda, Jesús Moncada, Quim Monzó, Sergi Pàmies, Eva Baltasar...

immediata del procés exigit pel dol dura el que dura l'estiu de la pel·lícula, i Frida, la nena que ha perdut els seus pares, pot, finalment, malgrat l'estimació de la família que l'ha volguda protegir, posar-se a plorar a causa de l'enyor acumulat durant els mesos sense els seus pares, ambdós morts per efectes de la drogoaddicció. *Estiu 1993*, a més de representar un dol amb fons autobiogràfic, no defuig el marc socio-històric dels estralls de la droga: els anys vuitanta i noranta del segle passat. Una altra pel·lícula de dol, de dol inextricable de la memòria, amb un format de documental que combina dol personal i rerefons històric, és *Bucarest, la memòria perduda* (2008), d'Albert Solé, sobre la història i els últims anys del seu pare, Jordi Solé Tura, el polític socialista i lluitador antifranquista que va perdre la memòria a causa de l'Alzheimer.

El que proposo en aquest capítol és estudiar el dietari de Francesc Parcerisas, que pertany a un altre gènere narratiu que, aquí, fa paraula del dol. I voldria fer-ne un *close reading*, una estratègia lectora que, segons Mieke Bal, requereix una atenció minuciosa al text que en si mateixa és un *affective engagement*.⁷

Un estiu és una mostra del que Watkin (2004, 199) anomena «literature of loss», un text valent que lleigeixo com un llibre de dol. Per la mare, que el narrador ja ha començat a perdre a causa de l'Alzheimer. I pels tres vells amics de joventut que se li moren en un espai molt breu de temps, durant, o poc després, de l'estiu del títol. Parcerisas no posa dates precises, els dies simplement passen. Hi ha esdeveniments petits, quotidians: l'anada a la platja a llegir, a observar i a nedar; la compra de la barra de pa de vinya en tornar cap a casa; l'esmorzar en un bar del poble. D'altres són devastadors: les visites als amics malalts o la contemplació impotent de la decadència de la mare, amb alguns moments amables com quan la veu amb ganes de viure, d'enraonar o de menjar galetes de xocolata (Parcerisas 2018, 128). Alguns d'aquests esdeveniments són quotidians i devastadors alhora, però tots són tractats amb el mateix respecte per la vida, sempre ennoblida fins en els petits detalls, sempre amb una percepció punyent del pas del temps i de la mort que sotja: «la inevitabilitat cruel de començar a veure -terribles, brutes, sarnoses, implacables- les orelles al llop» (Parcerisas 2018, 12). El narrador és molt conscient del cos que pensa i escriu, el cos que canvia i es fa vell, el cos que és ell mateix:

observo, amb sorpresa creixent, el meu cos. Aquestes cames -la pell, el greix, la musculatura...- que són jo i que m'han acompanyat setanta anys, ¿quina mena de relació íntima o indiferent tenen amb mi, amb el jo que pensa? Són fetes de les mateixes cèl·lules però

⁷ Així ho va expressar Mieke Bal en una ponència sobre «Affect as Medium», presentada a la Universitat de Cardiff el 15 de gener de 2009.

han anat fent via, totes soles, en paral·lel a les que constitueixen la xarxa neuronal que em permet produir el llenguatge, articular els pensaments, mantenir alguns records; però totes, les unes i les altres, són, al capdavant, llunyanes d'aquest «jo» que possiblement m'invento. [...] Aquestes deuen ser les «mateixes» comes que em van dur, en un caminar errabund, durant tota una nit, més desconcertat que no pas perdut, pels carrers humits de Bristol, sota la llum ataronjada dels fanals: no sabia què buscava o què volia i necessitava fer temps abans de tornar al pis, el cap era un garbuix però les comes em duïen, fidels, a allunyar-me i fer giragonses i perdre'm amunt i avall per carrers que desconeixia, elles no es cansaven i en totes aquelles hores no em van dir prou. (98-100)

Aquest córrer carrers buscant quelcom que ni ell sabia ben bé què era, em recorda l'últim vers d'un poema de Douglas Dunn sobre un record de joventut que una autoritat acadèmica de la Universitat de St Andrews ha tingut el bon sentit de reproduir en una de les portes de vidre de la *Library*: «If only I knew then what I still don't know» (2000, 47). Però el que fa especialment significativa aquesta reflexió del diari de Parcerisas, és l'atenció que s'hi presta al cos:

Quina estranya companyonia, quines intimitats persistents, essencials, mecàniques, absurdes... La decadència del cos ens agafa per sorpresa perquè molt poques vegades ens hem adonat que hi era i, sobretot, gairebé mai no hem acceptat que nosaltres -sigui el que sigui el que això, «nosaltres», pugui ser- «hi érem», érem gràcies a ell. (Parcerisas 2018, 100)

Els cossos no són espais passius. Com suggereix Sara Ahmed (2004, 202), «the past persists on the surface of the bodies», és a dir, el cos funciona com un espai de memòria, rebel·lió, perplexitat... Elizabeth Grosz escriu:

one's psychical life history is written on and worn by the body, just as, the psyche bears the history of the lived body, its chance encounters, its punctures, transformations and extensions. (Grosz 1992, 35)

Aquesta auto-consciència del cos físic, no com embolcall del subjecte pensant sinó com el subjecte en si mateix, el lloc clau per a la construcció de la identitat, fluïda i precària com el cos que trobem al diari de Parcerisas, remet als feminismes que han atorgat al cos un significat primordial a través d'arguments reivindicatius davant d'una cultura patriarcal que tradicionalment ha fet servir el cos per minimitzar la presència intel·lectual femenina: les dones s'han considerat cos i prou. El rebuig d'aquest prejudici fa anys que ha reeixit.

Igual de reeixit ha estat el qüestionament dels dualismes jeràrquics que situen en posició de dependència els termes suposadament «negatius», com ara dona, cos, fosc, natura, negre, etc, davant d'home, raó, claror, cultura, blanc, etc., en què un terme (la raó, per exemple) en devalua un altre (el cos, per exemple) per afirmar-se, i el condemna a l'espai de la subaltertat, de l'alteritat sotmesa. Moltes feministes han defensat perspectives radicalment oposades a aquelles que, des de Plató a Descartes, ignoren el cos o el veuen com una nosa, o una presó, per a la ment, la raó o l'ànima:

The status of the body within dominant Western intellectual tradition has largely been one of absence or dismissal. Despite the necessary ubiquity of the body, and its apparent position as the secure grounding of all thought, the processes of theorising and theory itself proceeded as if the body itself is of no account, and that the thinking subject is in effect disembodied, able to operate in terms of pure mind alone. (Shildrick, Price 1999, 1)

La llista és llarga, però ara només recordaré les pensadores del *corporeal feminism*, com Rosi Braidotti o Elizabeth Grosz. Tot formulant una concepció inclusiva del cos que evita el construccionisme social i l'essencialisme biològic, Braidotti afirma:

The body, or the embodiment of the subject, is to be understood as neither a biological nor a social category but rather as a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological. (Braidotti 1994, 3-4)

L'atenció intel·lectual del feminisme s'ha concentrat en el cos femení per les raons esmentades, però a *Un estiu* topem amb un cos masculí i, per tant, hem d'obrir el compàs de la reflexió. Com ha assenyalat Peter Brooks, la representació del cos masculí ha estat negligida: «in patriarchal societies the male body [has been] ostensibly deproblematized [and] veiled from inquiry» (1993, 15). L'aportació que el dietari de Parcerisas fa al debat és important perquè coincideix amb un moment de crisi personal, un moment deleuzià d'*intermezzo*, en què el subjecte es troba perdut i no juga el paper hegemònic que la tradició i la cultura patriarcals han assignat al gènere masculí. En l'episodi de Bristol recordat a *Un estiu*, el narrador pren consciència del seu cos. Grosz comenta:

the ability of bodies to always extend the frameworks which attempt to contain them, to seep beyond their domains of control. Bodies are not inert; they function interactively and productively. [...] They act and react. They generate what is new, surprising, unpredictable. (1994, xi)

A *Un estiu*, la representació del cos masculí –el cos del narrador en un context de crisi, o el cos malalt dels amics explicat pel narrador que veurem més endavant– es porta a terme d’acord amb les convencions del gènere literari del diari. Aquí, el gènere literari, amb l’estructura formal que li és pròpia, permet convertir el text en una reflexió sobre la pèrdua i el dolor que comporta, sobre l’existència física, sobre les limitacions i la precarietat del viure, i fer-ho des d’una posició d’autoritat, la d’una primera persona que, malgrat no concedir-se mai el suposat avantatge de fingir que ho sap tot, és la que configura el món representat:

El que escric [...] no és estrictament íntim ni secret; ha de ser un dietari, això sí, però, com sempre sol ocórrer, un dietari amb una part, quan hi escau, d’invenció literària, pensat per a un lector que sóc jo mateix. (Parcerisas 2018, 11)

Ara bé, en el meu assaig, el punt de vista sobre el gènere literari, en aquest cas del diari o dietari, difereix de l’enfocament taxonòmic tradicional, i n’eixampla els contorns.

3 Qüestions de gènere (literari)

Les convencions del gènere autobiogràfic anomenat «diari íntim» o «dietari»⁸ tenen una cosa en comú amb els discursos de dol: la intimitat com a característica definidora s’esvaeix en fer-se públics. El diari íntim fet públic no pot ser privat i prou perquè no pot ignorar com es formula i el context social, històric, cultural en què es produeix i en què es rep. Com en el dol, la barrera entre el que és privat i el que és social es difumina. Parcerisas ofereix aquest comentari teinyit d’una subtil ironia:

No estic gaire convençut de quina ha de ser la meua «privacitat» en aquestes anotacions de l’estiu del 2014: no pensava parlar-hi de la meua vida íntima, tot i que no sé si per intimitat cal entendre la fisiologia dels budells, del sexe o de les migranyes, o els dubtes existencials sobre l’eternitat de l’ànima. (Parcerisas 2018, 11)

⁸ Hi ha qui distingeix entre «diari íntim» i dietari». El «diari íntim» relataria els assumptes privats; el «dietari», les qüestions més filosòfiques: «[...] lo que diferencia, según Girard, al diario íntimo del dietario [...]; en el primero predomina lo afectivo, en el segundo lo intelectual» (Freixas 1996, 12-13). La distinció em sembla tan fràgil que faig servir ambdós termes per referir-me a *Un estiu*, ja que les dues tendències hi són representades. Qui pot afirmar que les reflexions íntimes, d’afecte o de temor, no són sovint profundament intel·lectuals?

A *Genre*, John Frow discuteix diverses formes de plantejar el concepte de gènere (literari), sobretot aquelles que s'escapen de la taxonomia aristotèlica, i, entre d'altres, destaca la que Jacques Derrida va formular a «The Law of Genre», un assaig de 1980. Frow cita Derrida, reproduint una proposta que no entén el gènere com una cotilla:

a text would not belong to any genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. (citat a Frow 2006, 25; les cursives són a l'original)

Frow observa que, malgrat l'aparent ambivalència de la suposició derridiana sobre el gènere, el que Derrida evita és entendre el concepte d'una manera prescriptiva, com «a constraint on textual energy», perquè «what matters about the literary text is its singularity» (26).

L'actitud de no supeditar la comprensió d'un text als pressupostos formals que es derivarien de la seva inclusió en un gènere, és sumament productiva a l'hora d'interpretar *Un estiu*. En defenso una lectura que prioritza els aspectes relacionats amb el dol,⁹ malgrat que no puc ignorar que, a causa de la posició des de la qual parla el narrador i d'altres característiques formals, es tracta d'un text que *participa* de les convencions del diari o dietari, com ara la cronologia dels fets que s'hi expliquen, amb les analepsis necessàries, que n'hi ha i són totes importants. L'etiqueta genèrica, l'entenc sempre partint d'una interpretació oberta del concepte: «Against its limits, its closure, its injunction to purity is [...] set the wildness of literature, of writings» (26). Parteixo, per tant, del convenciment que els texts, com els cossos, no volen restriccions genèriques.¹⁰

4 Un estiu de dols

Llegir *Un estiu* com un llibre de dol és lògic perquè ja en el primer fragment el narrador explica que ha passat la revetlla de Sant Joan a Sitges amb un amic de fa cinquanta anys, en Josep Miquel Sobrer, i després de parlar-nos de la vetllada en companyia d'altres membres de les dues famílies, ens informa del càncer de colon i fetge d'en Josep Miquel, que semblava controlat però fa poc se li ha reproduït al cap, on una cicatriu, una «cremallera/ de carn», com va dir-ne Maria-Mercè Marçal (2000, 19), li marca el crani: el cos esdevingut un

⁹ És curiós que la descripció de la contracoberta d'*Un estiu* no mencioni el dol: aquí el paratext més aviat confon, ja que el dol és un element central del llibre.

¹⁰ Recordem el (suggerent) doble sentit del mot «gènere» en català, que significa *gender* (sexual) i *genre* (literari, etc.) en anglès.

palimpsest que inscriu les ferides quirúrgiques, de vegades visibles, de vegades no. A en Josep Miquel li han de fer més proves quan torni als Estats Units, on resideix des de fa molts anys. La seva vida, per tant, es troba en un d'aquests *intermezzos* deleuzians en què la fluïdesa resulta més evident, més corprenedora. Al final d'*Un estiu*, sabem de la mort d'en Josep Miquel el gener del 2015, però en aquesta primera entrada només hi ha el temor de la mort, una *intimation of mortality* (Wordsworth).

Més endavant, el narrador explica que ha anat a visitar un altre amic malalt de càncer, en Jaume Vallcorba, que morirà abans de la fi de l'estiu:

Ahir, dissabte 23 d'agost de 2014, al matí, va morir el Jaume Vallcorba. Desolació. M'adono que els cops, encara que previsibles, mai no són ben bé com esperaves. Continc una mena de ràbia inútil, però la continc malament; el convenciment que no s'hi podia fer absolutament res ho fa tot més absurd, com un mal gust de boca, espès, amargant; el sentit moral convertit en llot. Em quedo amb l'abraçada que em va demanar que li fes l'últim cop que el vaig veure. «Abraça'm, que així m'aixecaràs», em va dir, mentre jo l'ajudava a incorporar-se del sofà. Vam estar abraçats uns segons. Ja mai més. (Parcerisas 2018, 89)

Abans, però, el narrador l'havia visitat amb dos amics més i tots tres en van sortir «anímicament capcots» (15). El jo narrador és conscient que l'estona que van passar xerrant amb en Jaume Vallcorba, aquest amic que era «també l'editor dels meus llibres» (13), i escoltant la música de fons que en Jaume havia triat, són unes hores que no es repetiran, i l'acaben «colpint amb la seva intensitat inevitable, abaltidora». S'adona que ells eren només «uns passavolants que [fèiem] visita a un amic condemnat» (16).

Després apareixerà la figura d'un altre amic, en Carles Miralles, que «va tenir un ictus greu» (24) i és a l'hospital, força mal parat. En Josep Miquel Sobrer l'ha anat a veure amb un altre company, i el narrador es lamenta de no haver-ho fet encara. Finalment, quan hi va, escriu:

El Josep Miquel, el Carles i jo érem una mena de trio de la benzinna, inseparables. Quan alguna vegada ens trobem tots tres, massa de tant en tant, encara ens sentim units per aquella vella amistat que ara, amb els anys, s'ha fet molt més respectuosa perquè ens hem fet més diferents i som conscients que el que ens uneix és allò que en algun moment vam ser, allò que, fins a cert punt, va créixer i tirar endavant fins a fer-nos com som ara. (24)

La «vella amistat» que uneix els tres amics que han seguit camins diferents però que no han perdut el contacte ni els afectes, fa pensar en aquells versos del «Plany» de Josep Carner a *Cor quiet*, dedicada a la memòria de Guerau de Liost. Els records de joventut s'han convertit en un motiu per al dol, en un dolor punyent:

Com de puntetes, la Primavera m'envia
records, avui dolor, de joventut;
muntanyes de quaresma fan casta companyia
al pensarós de son amic perdut.
(Carner 1968, 473)

Tornarem a trobar en Carles Miralles, però malgrat els petits senyals de millora percebuts en una visita posterior (Parcerisas 2018, 62), morirà poc després d'en Josep Miquel, el gener de 2015. En fer-se-li evident que aquests amics acaren la mort amb intel·ligència, humor i ironia, i que això els serveix «per posar una capa de laca fina i acolorida damunt els escenaris més negres», el narrador n'enveja el coratge, tot i que «ara, la crueltat d'aquesta situació tan atzarosa com injustificada deu fer que ells envegin la meua salut» (25).

Al narrador d'*Un estiu* encara se li mor un altre amic: Manuel Serrat Crespo, un escriptor de

teatre, novel·la, poesia [que] es va inventar un genial apòcrif japonès, Maruyme, [...] i ha traduït més de mig miler de llibres –cosa fàcil de dir–. Coneixia el món pràctic de la traducció fil per randa, com el coneix poca gent [...]. És una persona amb qui sempre m'he entès bé perquè li agradava més anar per feina que no pas elucubrar i, possiblement, el seu caràcter extravertit, trempat, platxeriós, contrastava amb la meua forma més callada: em permetia mantenir tota la meua argumentació guardada a la recambra i a punt per si calia afegir munició a la seva vehemència. (104)

En qualsevol tipus de relació, la persona que sobreviu és aquella que, com diu Lisa Appignanesi (2018, 42), es caracteritza per aquesta qualitat, la de sobreviure a una altra persona. El narrador d'*Un estiu*, exhaustiu, pulcre i afectuós, enregistra aquesta altra mort, no d'un amic de tota la vida, sinó d'un amic amb qui compartia moltes coses, sobretot professionals. La seva desaparició física sobtada el fa oscil·lar entre diferents temps verbals: «amb qui sempre m'he entès bé perquè li agradava...». Accepta la notícia trista però li és difícil verbalitzar-la. Quan aquest amic es mor, també es mor aquella part del narrador que era possible gràcies a les coses que compartien, a la seva relació. Com amb els tres amics, i com veurem amb la mare, aquesta relació dialògica de naturalesa lacaniana va de braçet amb la desolació del dol.

5 Els cossos malalts i el contagi de dols

La representació dels cossos malalts dels amics –la debilitat del cos de Jaume Vallcorba, les seqüeles cruels de l'ictus en el cos de Carles Miralles, la cicatriu al crani d'en Josep Miquel Sobrer– també són part d'aquest dol anunciat i fet text, un dol que s'avança a la mort, un presagi que no troba consol. El subjecte abstracte, ara cos i dolor, el subjecte que, en la visió del dietarista, no té un destí metafísic,¹¹ el subjecte que necessita discursos que construeixin culturalment i afectiva el dolor i la malaltia, es tradueix en la necessitat d'ajuda d'un Jaume Vallcorba que no pot aixecar-se tot sol del sofà per acomiadar-se de l'amic en abraçar-lo, o en els esforços que fa en Carles Miralles per llegir un poema de Cavafis quan és a l'Institut Guttmann, prop de Barcelona, intentant recuperar-se. En una visita, parlen de llibres, i Carles Miralles vol llegir un poema de Cavafis sobre

la coronació de Joan Cantacuzè i del fet que, per manca de joies [...], van haver de substituir les pedres preuades per bocins de vidres de colors [...]. Un poema que, potser sí, parla de l'ensulsiada de l'Imperi bizantí però que, sobretot, parla del pas de la brillantor a l'austeritat, o de la riquesa a la simplicitat. (Parcerisas 2018, 63)

En Carles Miralles

necessita ajut per trobar el poema i, quan la Carmina li aguanta el llibre, ell prova de llegir i s'entrebanca perquè no pot veure les línies senceres. És un moment escruixidor que ens deixa a tots paralizats, immersos en un silenci petit i incòmode. (63)

Si quan surt de visitar Jaume Vallcorba el narrador no troba les paraules per expressar el que sent –«No puc dir res. No podria dir de quin costat hi ha la claror, de quin costat la fosca» (17)–, després de deixar en Carles Miralles a l'Institut Guttmann, tot baixant cap a casa,

m'embadaleixo una estona contemplant el paisatge que davalla fins a la línia blava del mar i penso que, al Carles i a mi, els anys també ens han començat a ensenyar, potser amargament, que les

11 Abans ha dit que, «encara jove però no tant, vaig haver de fer apostasia de la fe en un jutjat per poder tenir una vida civil lliure. Dec ser un dels primers apòstates de l'Estat i sento un gran orgull en recordar aquella temerària gosadia» (Parcerisas 2018, 23). Ell, que es confessa «a-teu» (Parcerisas 2018, 120), enyora el fet que, de més jove, fumava en pipa, perquè sospita «que els fums aromàtics dissiparien aviat aquests núvols lògics, aquestes cabòries inútils, que avui em volten pel pensament com una troca d'idees bruta i inútil, entortolligada com aquest manyoc d'algues, cordills i plàstics que la tempesta nocturna ha dipositat a la platja» (Parcerisas 2018, 78).

joies que semblaven decorar la vida no són altra cosa que bocins de vidres de colors. (63)

Els discursos que els cossos malalts reclamen malden per obrir-se camí en la veu d'un narrador que, tot i que sap molt bé que està construint una versió literària d'allò que observa, no s'està d'incloure's en aquesta narració de la malaltia com a receptor d'allò que veu, i com a primer lector del seu propi discurs.

El narrador tornarà a veure en Josep Miquel i en Carles, però la figura d'en Jaume Vallcorba només li retorna en un somni (71-3). Aquí es posa en marxa l'associació que, a *The Interpretation of Dreams*, Freud (1991) anomena «condensation», en què elements que comparteixen una sèrie de trets i constitueixen el contingut manifest del somni, es presenten junts mitjançant una associació que no cal que respongui a la lògica del temps o de l'espai: «The construction of collective and composite figures is one of the chief methods by which condensation operates in dreams» (400). Només a través de l'anàlisi del contingut latent del somni podem detectar-hi possibles significats i preguntar-nos per què «only a few elements from the dream-thoughts find their way into the dream-content» (386). En el somni del narrador, els elements que figuren en el contingut manifest no expliquen tota la història de la relació entre el narrador i en Jaume Vallcorba, però proporcionen prou informació per treure'n algunes conclusions. En el somni, es troben en una sala plena de taules amb papers i ordinadors i l'amic editor vol vendre's l'editorial:

el Jaume té l'aspecte habitual, se'l veu decidit, ni content, ni tristit. Segur d'ell mateix. Transcorregut un moment, però, s'aparta de sobte cap a un racó i s'estira ràpidament d'esquena damunt una taula neta de papers, fent un salt enrere, com qui es llança de cap a una piscina fent una tombarella d'esquena. És una taula llarga que, al damunt, té una mena de gran maleta plana, transparent, de metacrilat, tan grossa com tota la superfície de la taula. A un costat hi ha la paret, a l'altre un armari metàl·lic d'oficina, amb portes. La maleta transparent damunt la taula, a la banda de dalt, i centrada, conté una mena de pila o de condensador de colors molt vius. El Jaume s'estira d'esquena al damunt d'aquesta maleta de metacrilat, i en aquest procés, que ha iniciat amb el salt enrere, s'empetiteix tot ell. Busca el condensador. Em diu alguna cosa i jo l'abraço i li pregunto si el puc ajudar en res –se'm fa petit entre els braços-. Em desperto. No hi ha patiment, però sí una enorme tristesa. (Parcerisas 2018, 72)

No cal intentar establir el significat definitiu d'aquest somni, però hi ha aspectes que resulten molt clars: l'ambient d'oficina que devia emmarcar moltes trobades dels dos amics; la necessitat de desfer-se

de l'editorial per part del propietari ara que la mort el sotja; la maleta de metacrilat... potser un taüt de disseny? Ara bé, l'experiència onírica del narrador suggereix una lectura més atractiva. Aquí el *dream-work* freudià ens permet introduir un concepte relacionat amb el dol: el contagi de dols, que es produeix quan un dol n'evoca un altre i ens indueix a reviuere'l. Darian Leader (2008, 69) fa una observació que remet a Melanie Klein: «each loss revives earlier losses», i parla de «dialogue of mournings» (78-9), un diàleg entre dols, un contagi d'afectes dolorosos que es reviuen a causa de la pèrdua. Al dietari de Parcerisas, el somni activa el diàleg entre dols i el narrador recorda un altre amic:

aquesta mena de sobtat allunyament per la necessitat de jeure una estona i provar de revifar que, en el somni, protagonitzava en Jaume, és un record d'en Xavier Serrahima que tinc clavat a la memòria. En Xavier era un company dels anys de la universitat que va morir joveníssim, d'un càncer de gola. (Parcerisas 2018, 72)

Un dia llunyà el narrador l'havia deixat jeure una estona en un llit de casa seva quan, enmig d'una reunió, es va trobar malament. Un llit, uns amics malalts, el càncer... La memòria, poderosa, ha tornat vestida de dol. «Les coses de l'oblit no són pas mortes», diu Carles Riba al Segon Llibre d'*Estances* (1947, 153).

Aquestes inscripcions d'amics que se li moren fan que *Un estiu* sigui un dietari derridrà –la mare també apareixerà per primer cop aviat, a la pàgina 27, en una cadira de rodes empesa pel narrador, però d'ella en parlarem més endavant. Els episodis amb els amics, ara malalts, s'intercalen amb anades a la platja en què el narrador esdevé un observador del que passa al seu voltant, que és l'aspecte que s'ha destacat més d'*Un estiu*. Les anades a la platja, però, contenen engrunes de nostàlgia perquè sovint provoquen el record d'una infantesa feliç, d'estius intensos amb la platja i el mar com a rerefons. Hi ha nostàlgia d'un paradís perdut, però no malenconia freudiana patològica.¹² El narrador recorda amb tendresa, però sap escriure el

12 A «Mourning and Melancholia», Freud (1985, 245-68) distingeix entre dos processos afectius causats per la pèrdua: la malenconia seria un procés patològic d'introducció que atrapa el subjecte en el passat i no permet que se n'alliberi, ja que aquest subjecte no vol abandonar ni substituir l'objecte de la seva estimació; el dol, en canvi, és un procés dinàmic que s'inicia amb el trauma i acaba amb la recuperació quan el subjecte aprèn a viure amb els records dolorosos perquè els situa en el passat. Més tard, el mateix Freud va concloure que la distinció era menys radical i, de fet, ha estat qüestionada de diverses maneres: Eng i Kazanjian re-avaluen els aspectes polítics de la malenconia deslliurant-la de les connotacions patològiques i considerant-la una forma de lleialtat als morts, de no voler oblidar les injustícies del passat, i, a partir de Walter Benjamin, la veuen com «an ongoing relationship with the past –bringing its ghosts and specters, its flaring and fleeting images, into the present» (2003, 4).

passat en passat. La platja és una presència important que s'identifica d'una forma orgànica, material, amb el narrador. Els exemples d'una certa simbiosi del seu cos amb l'aigua del mar i la sorra són freqüents (Parcerisas 2018, 32; 45; 51-3; 81; 111-13) i contribueixen a la ubiqüitat del cos en el discurs d'*Un estiu*. En vull citar un de modèlic. El narrador ha anat a Cadaqués, és festa major i ell és a la platja, arran d'aigua:

Entre les barques, la gent i les criatures, l'aigua trenca mansa, benigna, molt endormiscada, damunt els còdols menuts. No ho puc resistir: em descalço i doblego els camals dels pantalons, deixo la bossa i les espadnyes sota una de les barques [...] i xipollejo a pler en un pam d'aigua. Veig les pedretes, el mirall en moviment que fa l'aigua, algun peixet diminut que se m'acosta als peus. M'agradaria arrelar en aquest moment, ser aquesta aigua poc fonda, aquests còdols llepats pel temps, aquesta llum de nit i de festa que s'entrellaça amb la ranera suau de l'aigua que s'arriba i se'm cargola als turmells, amb una escuma diminuta, sense tenir necessitat de cap mena de consciència feixuga de res. (115-16)

La reflexió, però, és més profunda, com correspon a un llibre de dol: «Els amics, el destí, la mort potser també són part d'això o, millor encara, això és una part d'ells», i s'adona que d'aquesta «manera panteista de veure-ho tot en tot», ell n'és responsable, perquè «jo seré part d'aquest bellugueig asserenat, mandrós, plàcid, de l'aigua» (115-16).

6 La literatura, o l'anhel d'una cultura pròpia

A més de temps i amor, l'altra paraula clau de l'elegia de Douglas Dunn per a la seva dona és literatura. A *Un estiu*, aquest és un ingredient tan important que fa pensar que som el que llegim, ja sigui per

Indiquen que a partir de *The Ego and the Id*, de 1923, el mateix Freud (1985) va decidir que «the work of mourning is not possible without melancholia [...], the ego is a continuous engagement with loss and its remains» (Eng i Kazanjian 2003, 4). Tot i que, com veurem més endavant, a *Camera Lucida* (2000) la posició de Roland Barthes és diferent, al *Journal de deuil* (2009, 71) parla del «caractère *discontinu* du deuil» (la cursiva és seva). Després de la mort de la mare, la veu narradora de Barthes sosté que les emocions provocades pel dol oscil·len: de vegades el domina el desesper, d'altres pot acceptar la quotidianitat sense problemes. Aquest moure's entre els dos pols recorda el que Derrida anomena el *demi-deuil*: vegeu Derrida (1980, 356) i Derrida (1992, 161). Derrida discrepa de la divisió estricta que Freud va establir entre «dol» i «malencònia» l'any 1917, i detecta en aquesta relació intermitent amb la persona morta, el record de la qual s'ha interioritzat, una forma de fidelitat èticament acceptable que no implica ni oblit ni patologia.

raons estètiques, històriques o polítiques. Els records literaris del narrador, que menciona una multitud d'autors, són conspicus, així com les lectures de llibres d'aquest estiu fet literatura, algunes pertinents a l'escriptura de diaris, com ara *Dos quaderns inèdits*, de Joan Fuster, «un volum que conté dos dietaris dels anys 1954 i 1955» i que li semblen, com sempre li passa amb Fuster, «una lectura engrescadora» (Parcerisas 2018, 17). Hi ha les observacions del narrador sobre llibres que, d'una banda, s'incorporen a la seva història personal d'aquell moment, i, de l'altra, són una manera d'inscriure en el diari personal la memòria cultural col·lectiva, fusionant allò que és privat i allò que és socio-cultural. En destaco aquelles sobre traduccions d'abans de la guerra civil, una època en què la confiança en la construcció d'una cultura en català encara no havia sofert el revés de la guerra i les seves conseqüències. El narrador parla de la traducció d'*El secret de la comtessa*, de Puixkin, de 1935, feta per «un professor i catalanòfil txec establert a Barcelona el 1914» i publicada pels «Quaderns Literaris d'en Janés el 1935» (30). A la platja s'endú *El Ramaiana*,

en l'adaptació de Cèsar August Jordana, publicada a la col·lecció popular Barcino el 1932, que m'havia dut a rumiar, entotolat, sobre la tasca enorme d'aquests autors, editors i intel·lectuals d'abans de la guerra, quan posar la cultura universal a l'abast de tothom no semblava una quimera, sinó una finalitat plausible en la lluita pel bé comú. (52)

La lectura dels clàssics en català és una forma de lleialtat a un país, una llengua i una cultura que compartia amb els amics morts. El mateix dia que es va comprar el *Ramaiana*, també es va comprar el *Resum de literatura llatina*, de Carles Riba, publicat el 1933, i el segon volum del *Manual d'història de la cultura*, de Josep Lleonart, de 1928. Aquest record el porta a considerar que:

Comprendre el potencial que va tenir aquest passat immediat és, com hem parlat sovint amb el Josep Miquel i el Carles, un dels elements que sempre ens han donat forces per continuar, per esforçar-nos a afegir alguna engruna petita o grossa a aquell admirable gruix cultural que ens ha forjat, malgrat la grisor arnada i nyafagosa dels anys de la postguerra. (52)

Arran d'una conversa amb Carles Miralles, decideix llegir la traducció de *l'Eneida* de Mossèn Llorenç Riber, del 1917, i constata que la llengua està

farcida de girs i solucions cultes i d'aquell divertit repte -compartit per altres autors de l'època, com Carner -d'«anostrar» mots

forasters o d'inventar verbs i adjectius que va bé de posar perquè són una peça exigida per la traducció: *oblidosa, contrariosos, cli* (per inclinat), *feixugós, rioler...* (65)

Un altre aspecte d'*Un estiu* que té a veure amb la literatura és la mirada del narrador, que n'està impregnada: els cossos joves que observa movent-se amb llibertat a la platja li fan pensar en un poema de Jaime Gil de Biedma (74-5), i una tempesta violenta d'estiu evoca

un poema majestuós de Marià Villangómez sobre una tempesta a Sant Miquel de Balançat i de seguida em ve al cap la Ruixamanells de Miquel Costa i Llobera: «descalça i coberta de roba esquinçada, /corria salvatge, botant pels esculls...». (119)

El narrador interpreta elements de la vida i la natura al voltant seu amb un afecte especial si els pot relacionar amb les seves lectures, si abans els ha trobat representats literàriament, si han estat convertits en text. La ficció converteix en tolerable la vida feréstega.

7 Derrida, Barthes, la mort i els amics

Jacques Derrida és un dels pensadors contemporanis més influents que han reflexionat sobre el dol. Tracta el dol d'una forma tan personal com intel·lectualment rigorosa. En la seva reflexió, el dol pels amics que se li morien va ser fonamental. En la perspectiva filosòfica de Derrida conflueixen vida, mort, identitat, amistat i pensament fins al punt d'afirmar que:

Avant même la mort de l'autre, l'inscription en moi de sa mortalité me constitue. Je suis endeuillé donc je suis, je suis -mort de la mort de l'autre, mon rapport à moi est d'abord endeuillé, d'un deuil d'ailleurs impossible. (1992, 331)

Aquí el principi cartesià de pensar com a prova de l'existència es converteix en «estic de dol, per tant soc». La pròpia identitat és configurada pel dol, però no sols a causa de la mort en el moment en què es produeix: per a Derrida, el dol no comença amb la mort de l'amic, sinó amb l'amistat mateixa perquè sempre n'hi haurà un, o una, que es morirà abans, i no pot evitar sentir a la bestreta l'enyor que sentirà per l'altre un cop s'hagi mort, quan comenci l'alteritat físicament radical de la mort.

Viure és, per tant, sobreviure, experimentar el dol per l'altre, no poder escapar d'aquesta estructura irreductible que caracteritza indefectiblement la relació d'amistat. El dol es fa palès des de l'inici de l'amistat, molt abans que la mort s'endugui els amics, i Derrida

inscriu la seva relació amb Paul de Man, Roland Barthes, Michel Foucault, Sarah Kofman, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Emmanuel Lévinas, i altres amics, a partir d'aquesta dolosa premissa:¹³

Je ne pourrais pas aimer d'amitié sans m'engager, sans me sentir d'avance engagé à aimer l'autre par-delà la mort. Donc par-delà la vie. Je me sens, et d'avance, avant tout contrat, porté à aimer l'autre mort. (Derrida 1994, 29)

És a dir, no pot estimar l'amic, o l'amiga, sense pensar que l'estimarà més enllà de la vida, quan la mort els hagi separat físicament. Simon Morgan Wortham ho resumeix així:

a certain law of mourning permeates friendship's very conditions of possibility, since there is no friendship without the chance of one friend dying before the other. Friendship is thus forged amid this structurally irreducible possibility, in which survival and mourning enter into the relationship right from the start, long before death. Mourning therefore begins with the friend rather than at friendship's end in death. (2010, 227)

Margaret Atwood inscriu aquest sentiment del dol anterior a la mort física al poema «Dearly», del llibre del mateix títol. Es tracta d'un poema de dol que va escriure arran de la malaltia i la mort de Graeme Gibson, el seu marit:

I miss the missing, those who left earlier.
I miss even those who are still here.
I miss you all dearly.
Dearly do I sorrow for you.
Sorrow: that's another word
You don't hear much any more.
I sorrow dearly.
(2020)

A l'article de diari on el va publicar, Atwood revela que:

We managed to do a lot of the things we wanted to do, and squeezed out enough happiness from hour to hour. Graeme was

13 *The Work of Mourning* (2001) reuneix els textos, traduïts a l'anglès, que al llarg de vint anys Derrida va escriure per als amics morts. L'edició en francès es va publicar el 2003 amb el títol *Chaque fois unique, la fin du monde*. Derrida hi va incloure dos amics més: Gérard Granel i Maurice Blanchot.

pre-mourning: all the poems about him in the book *Dearly* were written before he actually died. [...] Here, then, is «Dearly»: a poem that's part of its own zeitgeist, while claiming not to be part of it. It's not exactly a memento mori; more like a memento vita. (2020)

A *Un estiu*, aquesta actitud cap a la mort dels amics es fa palesa d'una manera singular, visual, a través del poder formidable que tenen les fotografies del passat un cop coneixem el futur inevitablement tràgic (tothom ha de morir) dels protagonistes. A la pàgina 127 hi ha una fotografia de l'estiu de 1981 al claustre de la Universitat de Barcelona en què en Josep Miquel Sobrer, en Carles Miralles, en Jaume Vallcorba i en Francesc Parcerisas xerren animadament. A l'última pàgina del llibre, el narrador ens informa de la mort d'en Josep Miquel Sobrer i de la mort d'en Carles Miralles, amb dates precises. Ja sabem que això és important perquè cada mort és única, i el narrador hi reproduïx l'expressió cerimonial d'*In memoriam*. El ritual contribueix a la contenció del sentiment, del dolor punyent. La figura del narrador jove amb els amics, parlant de vés a saber què, potser de llibres o de política, o d'alguna fotesa quotidiana, esdevé una figura carneriana, i derridiana: en aquesta fotografia veiem un moment qualsevol d'aquest dol avançat, encara insospitat, que molts anys després es transformarà en tristesa profunda i que s'inscriu a través de les convencions d'un dietari convertit en text de dol. Igual que a Derrida, viure és sobreviure als que se'n van abans, sobreviure convertint-los en part d'un mateix, en record perdurable. Per a Jay Winter (1998), que reflexiona sobre el dol i les formes de la memòria d'una manera que recorda els *lieux de mémoire* de Pierre Nora (1989, 7-24), els «sites of memory» són «sites of mourning». Aquesta fotografia dels quatre amics que Parcerisas comparteix amb la lectora del seu diari de dol (si se'm permet aquesta classificació marcada per la impuresa derridiana amb què tracto la qüestió del gènere literari) és un exemple d'espai de memòria esdevingut espai de dol.

A *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Roland Barthes (2000) acompanya el dol personal per la mare amb el poder evocatiu de la fotografia. Si al *Journal de deuil* parlava d'un dol discontinu, que oscil·lava entre el desesper i l'acceptació de la mort de la mare, amb qui sempre va estar molt unit, a *Camera Lucida*, el seu últim llibre, declara que no pot superar la seva pèrdua: no creu que el dol elimini la pena, que restarà amb ell per sempre més, una pena de la qual, d'altra banda, no vol desfer-se. Com a Derrida i a altres pensadors contemporanis -com Lévinas, per exemple (Watkin 2004, 1999)-, el focus del dol es desplaça cap a la persona desapareguda, que adquireix més pes que no pas la persona que experimenta el dol:

In the Mother, there was a radiant, irreducible core: my mother.
It is always maintained that I should suffer more because I spent

my whole life with her; but my suffering proceeds from who she was; and it is because she was who she was that I lived with her. [...] Time eliminates the emotion of loss (I do not weep), that is all. For the rest, everything has remained motionless. (Barthes 2000, 75; la cursiva és a l'original)

En aquesta impossibilitat d'una forma d'oblit confortable, perquè el dol, incessant, sempre comporta angoixa, la fotografia hi té un paper significatiu. En una imatge de la seva mare de nena, Barthes ja hi identifica l'angoixa que la seva mort li ha produït: aquí és una nena, però una nena que ell ara sap que es morirà. La imatge només pot causar dolor perquè evoca un temps irrecuperable. Barthes encunya dos conceptes aclaridors per entendre el sentit de la fotografia dels quatre amics, de joves, d'*Un estiu*: *studium*, que indicaria el context cultural, històric de la fotografia; i *punctum*. *Studium* ens interessa per la referència a la història personal i política d'aquests quatre intel·lectuals catalans actius contra un franquisme repressiu amb la cultura catalana, a la qual tots ells dedicaran la seva vida professional posterior. *Punctum*, en canvi, es refereix a aquell aspecte de la fotografia que, en ser captada la imatge, potser per atzar, no té encara la transcendència que adquirirà després. Quan ha desaparegut el subjecte estimat, la fotografia esdevé causa d'un dolor profund: «*punctum* is [...] sting, speck, cut, little hole -and also a cast of dice. A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)» (Barthes 2000, 27). El *punctum* de l'única fotografia inclosa a *Un estiu* és molt poderós: el narrador del diari de dol sap que la mort¹⁴ ja era en aquella fotografia antiga amb els quatre amics joves parlant de la vida. Cada fotografia és un repete, diu Barthes, perquè conté la mort futura. Malgrat que en el moment de fer-se pugui transmetre vida, «however attached it seems to be to the excited world of living» (Barthes 2000, 97), cada fotografia és la inevitable prolepsi de la mort.

Abans he mencionat un altre aspecte derridà d'*Un estiu*: els morts perviuen en el record dels vius, viuen en els vius que no els obliden. En la «Introduction» de *Time Lived, Without Its Flow* (2019), el llibre que la poeta i acadèmica Denise Riley va escriure després de la mort del seu fill, Max Porter assegura que el text de Riley és un «essay about the being of grief. Its subject is not death, but arrested time» (2019, 3). «Being of grief»¹⁵ no és gaire lluny del «Je suis endeuillé

¹⁴ També la mort pròpia, és clar, en una fragmentació del narrador, ara a través d'un recurs visual, semblant a la que ja he comentat abans: el narrador observa i s'observa.

¹⁵ La poeta Alice Oswald li va proporcionar l'expressió a propòsit d'una novel·la que ell havia publicat (Porter 2019, 2). Oswald havia escrit: «I'm interested in the being of grief, not the feeling of grief».

donc je suis» de Derrida. El temps s'atura per a aquesta mare que es dol per la mort d'un fill: «the acute sensation of being cut off from any temporal flow after the sudden death of your child» (Riley 2019, 3). Molt derridianament, Denise Riley parla del temps de la persona morta com d'un temps incorporat en el d'aquells que l'estimaven. En aquest sentit, «[h]e is not dead to me» (2019, 42). I afegeix, no per malenconia, sinó per lleialtat...

Whenever I need to mention to someone that «my son died», it still sounds to me like a self-dramatizing lie. Tasteless. Or it's an act of disloyalty to him. For I don't experience him as in the least dead, but simply as «away». Even if he'll be away for my remaining lifetime. (51-2)

El que pot consolar-la de la pèrdua és el record del fill mort, no cap esperança d'una vida després de la mort. Riley posa l'èmfasi del dol en el fill que ha mort sobtadament d'un atac de cor:

I'll try to incorporate J's best qualities of easy friendliness, warmth, and stoicism, and I shall carry him in that way. Which is the only kind of resurrection of the dead that I know about. (28)

A *Mémoires: pour Paul de Man*, Derrida (1988, 29) descriu posicions davant del dol que a primera vista semblen contradictòries:

Qu'est-ce qu'un deuil impossible: Que nous dit-il, ce deuil impossible, d'une essence de la mémoire? Et pour ce qui tient à l'autre dans nous, fût-ce en ce «pressentiment lointain de l'autre», qui nous dira où se trouve la trahison la plus injuste? L'infidélité la plus meurtrie, voire la plus meurtrière, est-ce celle du deuil possible qui intériorise en nous l'image, l'idole ou l'idéal de l'autre mort et ne vivant qu'en nous? Ou bien celle du deuil impossible qui, laissant à l'autre son altérité, en respecte l'éloignement infini, refuse ou se trouve incapable de le prendre en soi, comme dans la tombe ou le caveau d'un narcissisme?

Derrida reflexiona sobre el dol possible i el dol impossible, sobre el dol associat amb un procés de convertir l'altre en record quan, un cop mort, és només memòria, i es pregunta de quina manera restem més fidels als morts quan ja no hi són físicament:

C'est aussi ce que j'appelle l'ex-appropriation, l'appropriation prise dans un *double bind*: je dois et je ne dois pas prendre l'autre en moi; le deuil est une fidélité infidèle s'il réussit à intérioriser l'autre idéalement en moi, c'est à dire à ne pas respecter son extériorité infini. (Derrida 1992, 331)

En el «dol possible» es produiria una interiorització de l'altre que és mort, mentre que en el «dol impossible» la interiorització no implica l'apropiació de l'altre perquè se'n valora la individualitat, l'alteritat. Aquests processos s'han anomenat d'«introjecció» i d'«incorporació»: la «introjecció» comporta una integració menys problemàtica de la memòria de l'altre, és un dol que aconsegueix superar el buit de la persona morta; la «incorporació», en canvi, implica interioritzar el dolor evitant un dol que deixi enrere la pena, és un dol impossible en què l'assimilació de l'altre convertit en record en respecta la singularitat, perquè el que compta és la deferència per la diferència, no la seva assimilació, no l'apropiació de l'altre. En ambdós casos, el dol afecta qui fa el dol. Quan el narrador d'*Un estiu* parla d'aquests amics que es moriran en un període de temps molt breu, dona entenent que cadascun és únic: l'amistat és antiga, i l'afecte, genuí, però cadascun és diferent dels altres. Abans hem vist que ho deia de tots ells, i ho torna a dir en relació amb Carles Miralles: «li agradava escriure i li agradaven els llibres, i el coneixement. Això és el que, *malgrat les diferències*, ens ha afermat en una amistat tan llarga» (Parcerisas 2018, 62; la cursiva és meva). No obstant, la posició del narrador davant del dol no és la de quedar atrapat en el record. Si a l'obra de Denise Riley el dol més aviat respon al procés d'incorporació, ja que ella guarda dins seu, com en una «cripta» (Abraham; Torok 1986), la imatge del fill mort, a *Un estiu* la distinció entre un dol resolutiu i un dol impossible és més complexa. El dol és un procés delicat: l'altre s'abandona després de la seva mort, però roman dins el supervivent no sols convertit en record, sinó que, amb *Un estiu*, es converteix en un text a l'abast de qui el vulgui llegir: «To remember means to give a permanent materiality to someone or something that has been lost», assegura Watkin (2004, 9).

Derrida assenyala la complexitat d'aquestes dues actituds davant del dol: «l'opposition entre incorporation et introjection, si féconde qu'elle puisse être, reste limité dans sa pertinence. [...] Il n'y a pas d'introjection réussie, il n'y a pas d'incorporation pure et simple» (Derrida 1992, 331). Cap d'aquests processos, però, deixa indiferent la persona que els experimenta. La perspectiva de Judith Butler sobre el dol en sintetitza diversos aspectes i ajuda a llegir el dol en *Un estiu*:

Perhaps, [...] one mourns when one accepts that by the loss one undergoes one will be changed, possibly for ever. Perhaps mourning has to do with agreeing to undergo a transformation (perhaps one should say submitting to a transformation) the full results of which one cannot know in advance. (Butler 2006, 21)

8 La mare amb qui «érem»

A *Un estiu*, la pèrdua de la mare és un procés molt lent: la mare de sempre es va perdent a poc a poc, amb alguns moments reconfortants en què ajudar-la limita la pena profunda de contemplar la seva decadència física i mental irreversible. Com amb la desaparició dels amics, la desaparició gradual de la mare mostra que, quan se'ns mor una persona estimada, el dolor transcendeix la seva mort perquè una part de nosaltres també mor amb ella; plorem allò que érem per la persona que se'ns ha mort, allò que ha mort amb ella. Partint de Lacan, Darian Leader assevera: «mourning is not just mourning the lost loved, but about mourning *who we were for them*» (Leader 2008, 145; la cursiva és seva). Aquesta asseveració evoca el concepte lacanià de la naturalesa dialògica, relacional de la identitat, i el seu concepte del desig com un desig de ser reconegut per l'altre.

A *Desarticulaciones*, una col·lecció de textos breus de l'escriptora argentina Sylvia Molloy sobre una amiga que té Alzheimer, la narradora reflexiona sobre aquest aspecte del dol, tot i que el presenta quasi com una llibertat divertida per re-inventar, o jugar amb els records, una manera, potser, d'alleugerir la tristesa de no retrobar la vella amiga. L'humor bonhomíós fa de consol:

No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no hay nadie que me corrija si me decido a inventar. En su presencia le cuento alguna anécdota mía a L., que poco sabe de su pasado y nada del mío, y para mejorar el relato invento algún detalle, varios detalles. L. se ríe y ella también festeja, ninguna de las dos duda de la veracidad de lo que digo, aún cuando no ha ocurrido. Acaso esté inventando esto que escribo. Nadie, después de todo, me podría contradecir. (Molloy 2010, 22)

A *Un estiu*, la mare no reconeix ni el narrador ni el seu germà bes-só quan la porten a banyar al «riu», un broll considerable d'aigua medicinal que surt d'un antic balneari. Allí els demana si són «els senyors que [organitzen] alguna mena de teràpia mineromedicinal a la platja perquè en voldria saber el programa, el preu i què fer per apuntar-s'hi» (Parcerisas 2018, 29). Ells queden «desconcertats» i intenten convèncer-la que són els seus fills. Aquesta mare tocada per una demència senil ja no és ben bé la seva mare, per tant el narrador no pot ser el fill de sempre. La relació orgànica s'ha fracturat: són mare i fill, però també són dos estranys. Les necessitats de la mare provoquen la intimitat en el tracte amb el seu cos (108-10; 128-30), però és un tracte que ella bé podria establir amb algú que en tingués cura professionalment. La relació amb el cos de la mare es fon amb una nova cavil·lació sobre el propi cos i la capacitat de fabular:

En la seva demència fràgil, la mare podria no ser la meva mare, però és evident que ho continua sent; en un cert sentit vital, totalment desvalguda, ara ho és més que mai perquè ens necessita. De vegades sembla que és el cos allò que encara la sosté, de vegades sembla que és el cos allò que l'abandona. I el cap va i ve, estrany com ho són els somnis, com ho són aquestes cares que se'm desporten a les rajoles del terra, com ho són, lluents i xisclaires, absolutament efímeres, les crestes de les bombolletes entremaliades que les ones petites fan esclatar al voltant dels meus turmells, sota el groc lluent, encès, de la platja infinita. (130)

La separació de la mort sol marcar el començament del procés del dol, malgrat que, com indica Derrida, el dol pot començar molt abans. Quan la persona es mor físicament, esdevé l'objecte perdut, un altre irrecuperable que no respon, almenys no pas com una persona viva.¹⁶ A *Un estiu*, l'alteritat de la mare amb demència, aquesta mare que és i no és la mare del narrador, es fa evident abans de la seva mort. Quan no mostra cap pudor en els gestos més privats davant del fill ja és aquest altre inabastable, «the other as other (foreign)» (Derrida 1986, xxi-xxii). La mare que, com en el poema de Jordi Larios (2020, 25), tan tendre com lacerant, és la figura que el temps s'endú i hem de situar en el passat, amb el dolor que això suposa:

abans
mare
érem

Però mai l'abandonarem del tot. Com hem vist abans, per a Derrida, la solució del «dol» dinàmic i resolutiu de Freud al seu assaig de 1917 és problemàtica:¹⁷ els supervivents es mouen entre posicions contràries, més o menys atrapats en el passat, però sempre participen en un procés d'interiorització dels absents.

Els moments més dolorosos de la transformació de la mare són els de la seva decadència mental: Irene Vázquez, que havia estat una dona empenedora, intel·ligent, valenta, independent, empresària i

¹⁶ Els morts parlen de moltes maneres. Per exemple, a través del que revela una autòpsia, o a través d'objectes o petges que deixen enrere i adquireixen un valor simbòlic.

¹⁷ Tal com indico a la nota 12, Freud (1985, 357-66) va matisar la divisió radical entre els dos conceptes que havia establert el 1917 pel que fa a la composició de l'ego que, com a entitat psíquica, és el resultat de l'acumulació de pèrdues. Leader (2008, 55) observa que «[e]ach broken relationship leaves its stamp on us, our identity is a result of the building up over these residues». Denise Riley reproduïx una carta de Freud en què atenua el que deia sobre la capacitat de poder substituir l'objecte perdut com una prova del dol reeixit. Freud hi reconeix que «no matter what may fill de gap; even if it be filled completely, it nevertheless remains something else. And actually this is how it should be» (citada a Riley 2019, 76).

professora universitària, i que de jove havia viscut temps molt difícils,¹⁸ ara és una persona perduda en un món que se li ha convertit en una font d'angoixes, en un marasme de crides del cos que encara reclama algun plaer extingit, d'aterridores sospites i temors inexplicables per al fill que intenta ajudar-la però no pot. Al capdavant, ell és fora de la ment de la mare que fabrica amenaces inexistents que ella «veu» com a reals: quan el fill li vol fer entendre que no hi ha dues portes on abans n'hi havia una, o que no hi ha una multitud de gent travessant el jardí, o que no s'han construït setanta-set esglésies totes iguals només per confondre-la. El narrador no pot compartir el que ella «veu» (Parcerisas 2018, 108-10). «Remembering Friends Who Feared Old Age and Dementia More than Death» és un poema de Douglas Dunn (2017, 13-14) en què la veu del jo poètic vol comprendre la persona que s'adona que la memòria li fuig:

Even when just the other day
From Then to Now feels decades away.
The name at the back of the mind...
What can I say?
The memory's fickle, that fretting
Over a lost name or forgotten month
Makes you feel guilty, mindless, and blind.
That it's perfectly natural to fear the labyrinth
Where the «ageing process» might one day take you
Into the land of forgetting?
[...]
The carer with a spoon,
Visitor gone,
Boredom and fright on television.
How do you understand the merry young
As you endure a dragging afternoon
With a hundred names on the tip of your tongue,
Unable to cheer yourself up,
In a constant state of indecision?
Cheers! Let's pour another cup.

La solució tan britànica de trobar consol prenent «[a] cup [of tea]», un gest freqüent d'empatia en el dol, aquí s'utilitza amb un humor entrañable: què no es pot alleujar amb una tassa de te que una mà benivolent ofereix? Però el poema de Dunn és més ambiciós: què sabem

18 Irene Vázquez va ser una dona extraordinària. Nuria Vidal i Mireia Vidal (2018) li van fer quatre llargues entrevistes publicades en forma de llibre en què repassa la seva vida. Entre altres reconeixements, Irene va rebre la Creu de Sant Jordi i la Medalla al Treball de la Generalitat de Catalunya el 2009.

dels pensaments dels que se'n van mentalment abans d'hora? La resposta és la perplexitat que expressen el poema i *Un estiu*.

Al dietari de Parcerisas, l'esforç d'apropar-se a la mare, de voler entendre aquesta mare/altre cada cop més llunyana, hi és molt present. El dol ja s'ha iniciat i persistirà, tossut, tan dolorós que canviarà la vida per sempre però, al mateix temps, és reconfortant pel ritual de supervivència que representa. A propòsit del dol per a una persona estimada, Suzanne Moore (2019) escriu: «Grief is an acute state of awareness in which the fragility of the world reveals itself». I, tanmateix, el dol pot aportar consol: «In grief I have found unexpected comforts». El dietari de Parcerisas aconsegueix aquesta doble funció: la de trobar consol per al dol en el mateix dol.

9 Final

L'onze de setembre de 2014, al darrer correu electrònic que en Josep Miquel Sobrer envia al narrador d'*Un estiu*, el felicita per haver participat en la manifestació pro-independència d'aquella Diada,¹⁹ i afegeix: «Em sento sense energia... I espero, aparcat» (Parcerisas 2018, 131). Té els dies comptats i no ho ignora: aquest esperar «aparcats» és una expressió d'autodol. De fet, escriurà el seu propi «Obituari» a *The Herald Times*, el diari de Bloomington, la seva ciutat, on col·laborava sovint. En «l'autoobituari» (Parcerisas 2020, 735), Josep Miquel Sobrer es refereix a si mateix amb ironia. Parcerisas el va traduir al català i el va publicar a la revista *Núvol* poc després de la mort del seu amic (10 de gener de 2015). Més tard, el va incloure al final de *l'Epistolari* que recull les cartes que ell i en Sobrer van intercanviar durant dècades, editat pel mateix Parcerisas (735-7). El narrador d'*Un estiu* sap que mai més no serà el jo que va ser per a aquest amic, per als altres amics, i per a la mare, quan desapareguin finalment i ja només siguin memòria. Però també sap, com Derrida, com Denise Riley, com tants altres, que tots viuran a través del record insistent i voluntariós mentre hi hagi qui no els oblidí.

Segons Maurice Blanchot, «[w]riting is remembrance» (citat a Watkin 2004, 11). Denise Riley ve a dir el mateix amb unes paraules amaraes de pena: «Perhaps only through forgetting the dead could it become possible to allow them to become dead. To finally *be* dead» (2019, 52; la cursiva és seva). La memòria pot mantenir vius els qui continuem estimant, els qui no han tingut la justícia que es mereixien quan eren vius, els qui la història oficial ha volgut ignorar... Però mantenir-los vius no pas d'una manera malaltissa, sinó amb l'afecte i el respecte que els pertoca, incorporant-los a la nostra existència per bé que només són record, però un record que ens ajuda a entendre'ls i a entendre'ns.

¹⁹ Francesc Parcerisas em va dir que en Carles Miralles s'hi va fer portar en cadira de rodes.

Bibliografia

- Abraham, N.; Torok, M. (1986). *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Transl. by N. Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York; London: Routledge.
- Appignanesi, L. (2018). *Everyday Madness: On Grief, Anger, Loss and Love*. London: 4th Estate.
- Atwood, M. (2020). «Caught in Time's Current». *The Guardian*, November 7th. <https://www.theguardian.com/books/ng-interactive/2020/nov/07/caught-in-times-current-margaret-atwood-on-grief-poetry-and-the-past-four-years>
- Ardévol, C. (2021a). «Pol Serena, el jove a qui demanen vuit anys de presó arran de la vaga contra el judici de l'1-0». *Vilaweb*, 26 de juny. <https://www.vilaweb.cat/noticies/entrevista-pol-serena-vuit-anys-presos-vaga-judici/>
- Ardévol, C. (2021b). «Moisés Fernández: 'He rebut amenaces de mort i la meua dona, amenaces de violació, pel meu cas'». *Vilaweb*, 2 de juliol. <https://www.vilaweb.cat/noticies/entrevista-moisés-fernández-vaga-8n/>
- Barthes, R. [1980] (2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Transl. R. Howard. London: Vintage.
- Barthes, R. (2009) *Journal de deuil: 26 d'octobre 1977-15 septembre 1979*. A cura de N. Léger. Paris: Seuil; Imac.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Brooks, P. (1993). *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Butler, J. (2006). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London; New York: Verso.
- Butler, J. (2010). *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso.
- Carner, J. [1925] (1968). *Cor quiet. Obres Completes*. Barcelona: Editorial Selecta, 437-78.
- De Jòdar, J. (2022). «Sargidors de sacs». *Vilaweb*, 19 de gener. <https://www.vilaweb.cat/noticies/sargidors-de-sacs/>
- Derrida, J. (1980). *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J. (1986). «Foreword: Fors. The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok». Transl. by B. Johnson. Abraham, A.N.; Torok, M. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Transl. by N. Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press, xi-xlvi.
- Derrida, J. (1988). *Mémoires: pour Paul de Man*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1992). *Points of suspension: Entretiens*. A cura d'E. Weber. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1994). *Politiques de l'amitié suivi de l'Oreille de Heidegger*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2001). *The Work of Mourning*. Transl. by A.-P. Brault; M. Naas. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2003). *Chaque fois unique, la fin du monde*. A cura d'A.-P. Brault, M. Naas. Paris: Galilée.
- Dunn, D. (1985). *Elegies*. London: Faber & Faber.
- Dunn, D. (2000). *The Year's Afternoon*. London; New York: Faber & Faber.

- Dunn, D. (2017). *The Noise of a Fly*. London: Faber & Faber.
- Eliot, T.S. (2001). *The Waste Land*. Ed. by M. North. New York; London: W.W. Norton & Company.
- Eng, D.L.; Kazanjian, D. (2003). *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: The University of California Press.
- Freixas, L. (1996). «Auge del diari íntimo? en Espanya». *Revista de Occidente*, 182-3, 5-15.
- Freud, S. (1985). «Mourning and Melancholia». *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Transl. by J. Strachey. Harmondsworth: Penguin, 245-68. The Penguin Freud Library 11.
- Freud, S. (1991). *The Interpretation of Dreams*. Transl. by J. Strachey. Harmondsworth: Penguin. The Penguin Freud Library 4.
- Freud, S. (1985). «The Ego and the Id». *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Transl. by J. Strachey. Harmondsworth: Penguin, 357-66. The Penguin Freud Library 11.
- Frow, J. (2006). *Genre*. London; New York: Routledge.
- Gorton, K. (2007). «Theorizing Emotion and Affect: Feminist Engagements». *Feminist Theory*, 8(3), 333-48. <https://doi.org/10.1177/1464700107082369>.
- Grosz, E. (1992). «The Body». *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Ed. by E. Wright. Oxford: Blackwell, 35-40.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Larios, J. (2020). *En vespres grocs*. Vic: Cafè Central i Eumo Editorial.
- Leader, D. (2008). *The New Black: Mourning, Depression and Melancholia*. London: Hamish Hamilton.
- Lleonart, A. (2022). «'El fet més trist és que he hagut de deixar els estudis'. Robert Llach, detingut a les protestes contra la sentència». *Vilaweb*, 26 de gener. <https://www.vilaweb.cat/noticies/judici-robert-llach-protestes-sentencia/>
- Marçal, M.-Mercè (2000). *Raó del cos*. A cura de L. Julià. Barcelona: Proa i Edicions 62.
- Maresma, A. (2021). «Ana Regalón: 'Aquí no mana ningú! A tothom li sap greu això que li passa al meu fill, però ningú no fa res'». *Vilaweb*, 27 de juny. <https://vilaweb.cat/noticies/ana-regalon-qui-mana-a-aquia-tothom-li-sap-greu-el-que-li-passa-al-meu-kill-pero-ningu-fa-res/>.
- Molloy, S. (2010). *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moore, S. (2019). «In Grief I Have Found Unexpected Comforts». *The Guardian*, 29 d'octubre. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/oct/29/in-grief-i-have-found-unexpected-comforts/>.
- Monsó, I. (2006). *Un home de paraula*. Barcelona: La Magrana.
- Nora, P. (1989). «Between History and Memory: *Les lieux de mémoire*». *Representations*, 7, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- O'Farrell, M. (2020). *Hamnet*. London: Tinder Press.
- Panyella, J. (2022). *Causa general. La repressió de l'Estat espanyol contra el moviment per la independència de Catalunya (2009-2021)*. Barcelona: Angle Editorial.
- Parcerisas, F. (2018). *Un estiu*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Parcerisas, F.; Sobrer, J.M. (2020). *Epistolari*. A cura de F. Parcerisas. Lleida: Punctum, Visions II.

- Porter, M. (2019). «Introduction». Riley, D., *Time Loved, Without Its Flow*. London: Picador, 1-10.
- Riba, C. (1947). *Estances (Llibre Segon)*. Barcelona: Biblioteca Selecta.
- Riley, D. (2019). *Time Lived, Without Its Flow*. London: Picador.
- Safont, J. (2021). «'Més que mai hem de dir que no és això', el clam de Llach al Sant Jordi». *Vilaweb*, 18 de desembre. <https://www.vilaweb.cat/noticies/mes-que-mai-hem-de-dir-que-no-es-aixo-el-clam-de-llach-al-sant-jordi>.
- Shildrick, M.; Price, J. (1999). *Feminist Theory and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sobrer, J.M. (2020). «Obituari». Parcerisas, F.; Sobrer, J.M., *Epistolari*. A cura de F. Parcerisas. Lleida: Punctum, Visions II, 735-37.
- Taylor, D. (2021). «Tensions Run High in Hastings Over Small Boat Arrivals». *The Guardian*, 30 de novembre. <https://www.theguardian.com/uk-news/2021/nov/30/hastings-small-boat-arrivals-tensions-east-sussex-town>.
- Vidal, N.; Vidal, M. (2018). *Irene Vázquez*. Barcelona: Vides i records / Vidas y recuerdos.
- Watkin, W. (2004). *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Winter, J. (1998). *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wortham, S.M. (2010). *The Derrida Dictionary*. London; New York: Continuum.

