



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

“...Si Breve, Dos Veces Bueno”
Virginia Woolf i el Pols dels Camps Literaris Anglès
I Francès al Paratext de la Novel·la Global

Juan Vázquez Salvador

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

“...Si Breve, Dos Veces Bueno”
Virginia Woolf i el Pols dels Camps Literaris Anglès i
Francès al Paratext de la Novel·la Global

Tesi Doctoral, primavera 2025
Estudis lingüístics, literaris i culturals
Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Joan Vázquez Salvador
Directors:
Antoni Martí Monterde
Gemma López Sánchez



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Als meus supervisors, Gemma López i Antoni Martí Monterde, per fer-me estimar la literatura com estimo la música, per fer-me millor professor, per entusiasmar-se incondicionalment amb les meves idees, per posar-li glamour i carinyo a la vida, i per ensenyar-me a posar límits: paratexts al text del meu propi camí.

Als meus pares i germana pel seu amor il·limitat.

It's true, the only life this summer is in the brain. I get excited writing. Three hours pass like 10 minutes. This morning I had a moment of the old rapture-think of it!- -over copying *The Duchess and the Jeweller* for Chambrun, N.Y. I had to send a synopsis. I expect he'll regret the synopsis. But there was the old excitement, even in that little extravagant flash--more than in criticism I think.

Virginia Woolf in her *Diary* (entry of August 17th 1937)
Woolf, 2021: 3376

ÍNDIX

Resum	i
Abstract (català)/Paraules Clau	iii
Abstract (anglès)/Key Words	iv
Preguntes Críiques	v
Objectius	vi
Metodologia	vii
Resultats	xii
 Introducció	 1
 PRIMERA PART	
Mind the Gap/Attention à l'Écart: Teoritzant la Sinopsi en el Marc de la Novel·la Global	12
 1. Crazy Little Thing Called Blurb	14
1.1 Parole, parole, parole...	20
1.2 Whodunnit	32
1.3 Al Principi Hi Va Haver el <i>Blurb</i>	41
1.3.1 Le Prière-d'Insérer	43
1.3.2 Pròlegs	47
1.3.3 Prefacis	69
1.3.4 Blurbs com a Metaficció	90
1.3.5 Intertítols	100

1.4 I Got You Under My Skin	109
1.4.1 Addictes	111
1.4.2 Prêt-à-Porter	120
1.5 Gap/Écart	125
1.6 Ubiquïtats	132
1.7 Blurbs com Adaptacions	137
1.8 You Say Tomato	149
SEGONA PART	
Fílies i Fòbies: La Nació al Descobert	154
2. Himne Nacional:.	
La Novel·la Global en un Horitzó Crític per Traçar	156
2.1 Nacionalitat	157
2.2 Un Relat de Dues Ciutats	180
2.2.1 París-Londres	180
2.2.2 Els Altres Nobels	187
2.2.3 Bilingüïsmes	194
2.3 Alta Traïció	200
2.3.1 Traduttore, Traditore	200
2.3.2 El Cosmopolitisme al Descobert	214
3. Pride and Prejudices. A Banda i Banda del Canal	226
3.1 Franglofílies/Angcofòbies	227
3.2 Ancestres Comuns	248
3.3 Era Moderna	253
3.4 The Forging of a Nation	260
3.5 Le Siècle de Louis XIV	273
3.6 Luminaries	283

3.7 Quanta, Quanta Guerra	300
3.8 Post-impressionismes	319
3.9 La Descolonització	330
TERCERA PART	
Casos Pràctics	334
4. Bel Esprit. París, la modernitat i el cas de Virginia Woolf	336
5. Alguns Casos de Novel·la Global	362
Conclusions	384
Referències Bibliogràfiques	414

Resum

Aquest treball se centra en l'estudi del paratext, i en especial de la sinopsi, com a artefacte, per tal d'observar el seu impacte en -o com reflexa- la ficció d'avui en dia i, més concretament, en relació al concepte de novel·la global, posant en diàleg els dos camps literaris que, podríem dir, es disputen el mercat literari internacional: l'anglòfon i el francòfon. El *pitch* com a resum per vendre una idea -normalment previ a l'edició, o moneda de canvi per aconseguir convèncer editors i agents a nivell internacional- s'emmiralla amb la sinopsi, i estableix un diàleg amb el text, així com, inevitablement, també amb la indústria literària: allò que no es pugui captar durant tres minuts o tres línies, probablement no sigui traduïble o exportable en un règim de circulació que prioritza la mercantilització. El treball intenta desgranar la sinopsi com a artefacte literari en el marc teòric de Gérard Genette, Sujata Kathpalia, Louise Willder o Clark&Phillips, així com de Derrida, Annette Gilbert, Catherine Belsey, De Kerckhove o Linda Hutcheon, mentre també intenta observar el seu impacte com a símbol en la circulació. Per aquest motiu, l'obra analitza el concepte de nació en literatura i les dinàmiques que genera en les relacions internacionals, lligat als conceptes de llengua i de traductibilitat, i al fet que les ficcions d'avui en dia siguin cada cop més semblants entre sí. Les perspectives de Pascale Casanova, David Damrosch, Rebecca Walkowitz, Alexander Beecroft, Joseph Jurt o Joseph Texte -així com les re-semantitzacions del concepte de cosmopolitisme- permeten debatre sobre les ideologies en relació a la circulació internacional del capital simbòlic. Per aprofundir en tals dinàmiques, particularment entre els dos camps hegemònics, el treball proporciona un anàlisi comparatiu d'ambdós móns (anglòfon i francòfon) en el context de la imagologia, amb testimonis de Mme de Staël, Voltaire, Chateaubriand, Lytton Strachey, Christophe Charle, Stefan Collini o Linda

Colley, per observar fins a quin punt els clixés que teòricament els diferencien són o no aplicables, o si -tot i ser rivals històricament- ambdós perseguirien, mitjançant les seves ficcions, el mateix producte literari.

El cas de la llibreria parisenca Shakespeare & Co. ens permet analitzar el contacte dels dos camps literaris durant el modernisme per exemplificar, en termes de Bourdieu, que la circulació de capital és de tot menys casual. En el marc de la modernitat a França – a París, concretament – escenari *a priori* suggeridor com a símbol per sospesar el pols entre els dos camps, els testimonis d'intel·lectuals com André Gide amb la *Nouvelle Revue Française*, Adrienne Monnier al voltant de *La Maison des Amis des Livres*, Sylvia Beach al voltant de *Shakespeare & Co.*, Gallimard com a editor, o alguns membres del grup de Bloomsbury a França recullen testimonis necessaris. Mitjançant l'observació de la circulació internacional de Virginia Woolf a França, el treball revela els interessos de fer prevaldre l'ús del terme “nació” en afers literaris. El cas pràctic de les “desaparicions” de Virginia Woolf de l'escena de la modernitat francesa (en contrast amb les seves “aparicions” a la modernitat argentina) podria il·lustrar com el paratext es presenta com a artefacte crucial per induir aquests esdeveniments, reafirmant el funcionament de les relacions internacionals en termes de capital simbòlic, i de la importància del moviment intel·lectual com a marc teòric indispensable per descriure el fet literari. Finalment, l'estudi de les sinopsis i el paratext d'alguns dels productes globals actuals en ambdós camps guardonats amb els premis més populars ens permet analitzar les asimetries que revela el gènere a nivell “mundial”, per sospesar el veritable valor del concepte de nació com a element vigent i aplicable a nivell literari.

Abstract CAT

Aquest treball se centra en l'estudi del paratext, i en especial de la sinopsi com a artefacte, per tal d'observar com aquesta reflexa la ficció d'avui en dia i, més concretament, en relació al concepte de novel·la global, posant en diàleg els dos camps literaris que, podríem dir, es disputen el mercat literari internacional: l'anglòfon i el francòfon. El *pitch* com a resum per vendre una idea - normalment previ a l'edició, o moneda de canvi per aconseguir convèncer editors i agents a nivell internacional - s'emmiralla amb la sinopsi, i estableix un diàleg amb el text i, inevitablement, també amb la indústria literària: allò que no es pugui captar en tres minuts o tres línies, probablement no sigui traduïble o exportable en un règim de circulació que prioritza la mercantilització. L'obra també analitza el concepte de nació en literatura i les dinàmiques que genera en les relacions internacionals, lligat als conceptes de llengua i traductibilitat. Per aprofundir en les dinàmiques entre els dos camps hegemònics, el treball proporciona un anàlisi comparatiu d'ambdós camps (anglòfon i francòfon) en el context de la imagologia, per observar fins a quin punt els clixés que teòricament els diferencien són o no aplicables, o si ambdós estarien, mitjançant les seves ficcions, perseguint el mateix producte.

El cas pràctic de les “desaparicions” de Virginia Woolf de l'escena de la modernitat francesa en el marc de la llibreria parisenca Shakespeare & Co. (en contrast amb les seves “aparicions” a la modernitat argentina) permet il·lustrar com el paratext es presenta com a artefacte crucial per induir aquests esdeveniments, reafirmant el funcionament de les relacions internacionals en termes de capital simbòlic, i de la importància del moviment intel·lectual com a marc teòric indispensable per descriure el fet literari. Finalment, l'estudi de les sinopsis i el paratext d'alguns dels productes globals actuals guardonats amb els premis més populars en ambdós camps ens permet analitzar les asimetries que revela el gènere a nivell “mundial”, per sospesar el veritable valor del concepte de nació com a element vigent i aplicable a nivell literari.

Paraules Clau

paratext; imagologia; Virginia Woolf; anglo-francès; novel·la global;

Abstract ENG

This work focuses on the study of the paratext, and especially of the synopsis as an artefact, to observe how it reflects today's fiction and, more specifically, in relation to the concept of the global novel, putting in dialogue the two literary fields that, we could say, compete for the hegemony of the international literary market: the Anglophone and the Francophone. The *pitch* as a summary to sell an idea - usually prior to publication or the tool to convince publishers and agents at an international level - is mirrored with the synopsis and establishes a dialogue with both the text and the literary industry itself: what cannot be captured in three minutes, or three lines, is probably not translatable in a circulation regime that prioritizes commodities. The work also analyses the concept of nation in literature and the dynamics it creates at an international level, linked to the concepts of language and translatability. To delve into the tension between the two hegemonic fields, the paper provides a comparative analysis of both markets (Anglophone and Francophone) in the context of imagology, to observe the extent to which the clichés that apparently differentiate them are applicable, or whether both would be, through their fictions, after the same product.

The practical case of Virginia Woolf's "disappearances" from the French modernity scene within the framework of the Parisian bookstore Shakespeare & Co. (in contrast to its "appearances" in Argentine modernity) illustrates how the paratext is revealed as a crucial artifact to induce these events, consolidating the dynamics of international relations in matters of symbolic capital, and the importance of a comparative history of intellectuals as an indispensable theoretical framework for literary affairs. Finally, the study of the synopses and paratexts of some of the current global products awarded with the most popular accolades in both markets allows us to analyse the asymmetries revealed by the genre at a "global" level in order to weigh the true value of the concept of nation as a current and applicable element in literature.

Key Words

paratext; imagology; Virginia Woolf; Anglo-French; global novel;

Preguntes Críiques

El paratext, és exclusivament un text persuasiu exterior al text i que pertany al món de l'edició o publicitari?

És possible un univers no global en la sinopsi de la novel·la contemporània? Les omissions i omnisciències a les sinopsis són producte del capitalisme, o la síntesi mateixa representa un dels plaers i de les tàctiques inherents al propi esdeveniment literari, com és per exemple captar al lector?

Té sentit seguir pensant les literatures com a literatures nacionals donades les constants asimetries? Quin valor té realment el terme “nació”?

Podem parlar veritablement de diferències “nacionals” entre els camps literaris anglès i francès en la indústria literària? Ha assimilat la globalització les respectives idiosincràsies?

En un context de fricció anglo-francesa com la que es palpa al voltant de la novel·la global, perquè Virginia Woolf va ser la gran oblidada a la modernitat francesa, un cercle precisament protegit i propulsat per dones, i va ser Joyce qui va esdevenir la veu de la modernitat en anglès?

Objectius

Fer ús de la literatura comparada com a antídota i resistència a la disputa sobre l'hegemonia de l'univers literari global per part dels camps literaris anglesos i francès, mitjançant l'observació d'un corpus de paratexts i, més concretament, de sinopsis de ficció.

Analitzar l'estatus d'interioritat/exterioritat del paratext i les seves formes i funcions.

Des de la història comparada dels intel·lectuals entre França i el Regne Unit, avaluar la implicació dels conceptes d'identitat nacional, cosmopolitisme i alteritat, per debatre si podem o no desfer-nos del suposat pes de la globalitat que aparentment arrossega la sinopsi com a representació de la ficció actual.

Re-avaluar l'impacte actual de la categoria "nació" en afers literaris en el context de la imagologia, per reflexionar sobre les idees/imatges que conformen les idees d'alteritat i així evitar perpetuar -o anticipar-se a- futurs malentesos.

Il·lustrar, mitjançant el cas de Virginia Woolf, la tensió i les dinàmiques entre els camps anglesos i francès en qüestions de circulació internacional de capital simbòlic.

Metodologia

La metodologia emprada en aquesta tesi és la de la literatura comparada pròpia, així com la de la història comparada dels intel·lectuals.

Una de les primeres passes de la recerca fou contextualitzar l'escriptura del paratext dins del marc de la indústria literària actual. Els testimonis de Louise Willder (2022), *copywriter* a Penguin, i de Clark & Phillips (2014), per exemple, aporten l'expertesa de dècades de presència al món editorial i, en especial, en relació als departaments de màrqueting. Altres teòrics com Kathpalia han estat valuosos en referència a la naturalesa d'allò que podríem anomenar textos persuasius, peça clau per l'anàlisi de la gramàtica pròpia dels *blurbs*. L'obra seminal *Seuils* (1987) de Gérard Genette, desgrana el paratext com a artefacte (forma i funcions), i, més concretament, les sinopsis i els prefacis, com a preàmbul de qualsevol obra literària. Al text de Genette, el paratext és concebut com a reclam mercantil amb la única intenció de distribuir l'obra com a més lectors millor i, per tant, situa el paratext en el "fora" de l'obra, total i absolutament supeditat a l'hegemonia d'un "original" aparentment inalterat cada cop que s'edita de nou. Els escrits de Derrida sobre el *párrergon* ens permeten establir un diàleg entre aquesta perspectiva i la que sosté que el dins i el fora podrien no estar tan clarament delimitats, segons la qual el preàmbul seria part de l'obra. Des de la contemporaneïtat, Annette Gilbert recull una sèrie de reflexions sobre el rol del paratext com a *interior* del text, que permeten reconsiderar els conceptes *original* i *còpia*. Centrant-se en casos pràctics experimentals del món de l'art conceptual que fan ressorgir el debat sobre què és o no literatura, Gilbert argumenta perquè resulta inevitable considerar l'hegemonia del *llibre* com a artefacte del literari per sobre del manuscrit, posant en dubte la condició d'exterioritat del paratext. Catherine Belsey estudia les

representacions culturals de la “realitat” a la societat d’avui en dia. La seva tesi a *Culture and the Real* subratlla la constant prerrogativa d’intentar representar allò real com si això fos possible. La visió lacaniana de Belsey s’enfoca en el buit que genera tot intent de representar allò “real” i en el desig com a resistència a l’idealisme i al constructivisme. La teoria del desig resulta útil per indagar en la sensació d’incomplació que deixa tota sinopsi en la seva tasca improbable de descriure un text, i per subvertir les relacions de submissió entre sinopsi i manuscrit. Derrick de Kerckhove, a la seva obra *The Skin of Culture*, també contribueix amb reflexions valuoses sobre els llindars mitjançant els quals consumim cultura.

En l’anàlisi de la tendència globalitzadora en la ficció d’avui en dia -i des del moment que ens referim a literatures nacionals- el debat sobre cosmopolitisme/nacionalisme segueix en voga. Bajtin, Claudio Guillén o Joan Fuster ajuden a emmarcar els conceptes de nació i literatura, mentre que d’altres defensen amb més o menys guant blanc la globalització al món literari. Rebecca L. Walkovitz ho fa justificant la “traductibilitat” de la ficció contemporània en anglès com a exemple democratitzant, entroncant-se així amb David Damrosch. Pascale Casanova resulta ser la posició hegemònica equivalent al camp literari francès. Per contra, Alexander Beecroft proposa una resistència a la *World Literature*, posant en un punt de mira contemporani els ideals de Goethe. L’estudi de John King sobre la revista *Sur* a Argentina també aporta idees molt eloqüents sobre la tensió entre cosmopolitisme i nacionalisme.

Concretament en l’anàlisi dels camps literaris anglès i francès, d’una banda, la imagologia i, de l’altra, la història comparada dels intel·lectuals, són els mètodes empleats per observar una “suposada” nació amb el prisma d’una altra. Anglicistes com Voltaire, Chateaubriand, Valéry Larbaud, o la mateixa Madame de Staël, aporten testimonis francesos valuosos en relació al camp anglès; d’altra banda Lytton Strachey com a membre del grup de Bloomsbury o Linda Colley recullen a algunes de les seves obres impressions curioses sobre el

camp francès. La tria d'aquestes veus respon a incloure figures d'ambdós camps, així com de diferents períodes de la història (la de Strachey, de banda, ve també per la proximitat amb Virginia Woolf). Obres com la de Stefan Collini sobre la figura de l'intel·lectual a Anglaterra afavoreix un estudi comparatiu amb el del seu equivalent francès, i l'antologia de Charle, Vincent i Winter proporciona innombrables transvasaments entre les dues nacions. Són precisament, però, les respectives literatures les que proporcionen una construcció de les respectives nacions com a alteritat de manera més representativa en el context de la imagologia de Jean-Marie Carré. El treball té el prisma posat en subratllar el caràcter il·lusori de tals construccions. En el marc de la modernitat a França -a París, concretament- escenari *a priori* suggeridor com a símbol per sospesar el pols entre els dos camps, els testimonis d'intel·lectuals com André Gide amb la *Nouvelle Revue Française*, Adrienne Monnier al voltant de La Maison des Amis des Livres, Sylvia Beach al voltant de Shakespeare & Co., Gallimard com a editor, o alguns membres del grup de Bloomsbury a França recullen testimonis necessaris.

El treball recull un nombre considerable de sinopsis, pròlegs i prefacs de diferents textos i edicions. Tractant-se, en part, d'un anàlisi sobre formes i funcions d'aquests, he trobat apropiat incloure, per exemple, certes sinopsis i certes contraportades (sinopsis més notes laudatòries de crítics, escriptors o editors) en la seva totalitat. El criteri de la tria dels paratexts escollits va d'acord amb el fil d'argumentació del treball. Una de les hipòtesis és que la forma i funcions de les sinopsis en la ficció actuals (sigui en primera edició o re-edició tractant-se, per exemple, de clàssics) és que aquestes s'inspiren o, directament, reproduïxen els pròlegs i prefacs del drama i l'èpica clàssica o de la narrativa medieval. Per aquest motiu, molts dels paratexts citats pertanyen a aquest gènere i èpoques. Una altra de les hipòtesis, veurem, és que l'aspecte auto-referencial del paratext/sinopsi emula els prefacs integrats de la narrativa dels segles XVIII i XIX, que - segons argumento al treball - aporten una qualitat de

metaficció a les obres. Alguns dels paratexts i obres triades responen, per tant, a aquest criteri.

L'autora britànica Virginia Woolf pren una presència important durant tot el treball, tant per l'argumentació del rol del paratext en la circulació internacional de capital simbòlic com per esdevenir una figura clau per les seves presències/absències en l'argumentació de les relacions París-Londres. Per aquest motiu, la tesi conté molts exemples mitjançant sinopsis/paratexts/cartes de (o al voltant de) les seves novel·les, especialment de l'època de més experimentació modernista iniciada amb *Mrs. Dalloway* (1925). La relativa presència d'exemples de Shakespeare i Voltaire respon a la hipòtesi de com ambdós resulten ser peces clau en la construcció moderna d'identitat de nació anglesa/francesa respectivament, aspecte crucial a l'hora de contextualitzar el debat actual per l'hegemonia literària global que es disputen ambdues nacions. Tractant-se d'un treball que, en la seva totalitat, pretén ser un anàlisi comparatiu entre els camps literaris anglès i francès, excepte en casos de l'època clàssica que resultaven necessaris, he intentat mantenir un equilibri analitzant paratexts d'ambdós camps per igual. Per exemple, en el cas de voler referir-me a un model d'autor contemporani que pogués reproduir la mateixa fórmula a banda i banda del Canal, he triat Martin Amis/Michel Houellebecq com a parell que s'emmirallen com a figures provocadores i socialment controvertides en el camp de l'auto-ficció. La secció "Pride and Prejudices" recull referències de diverses obres literàries franceses i angleses. El criteri escollint-se ve determinat precisament perquè són textos que, en el context de la imagologia, posen en el punt de mira les respectives nacions com a alteritats respectives. Els escriptors de novel·la "global" triats per a l'última secció són una representació dels productes literaris premiats en ambdós camps durant un marge de temps que coincideix amb la redacció d'aquesta tesi.

El treball conté una sèrie d'epígrafs, que normalment encapçalen cada secció. El mètode de citació d'aquests exemples és diferent a la resta de cites

precisament per ressaltar-los com a extractes que han estat inspiradors, propulsors o suggeridors en fases de recerca inicial d'aquest treball. La seva qualitat enigmàtica, en tant que suggereixen de banda d'informar, desencadenen el cercle hermenèutic i prenen vida exclusivament en el procés del viatge d'un lector en particular. En mots de Genette, la seva funció és de “donner à penser, sans qu'on sache quoi” (Genette, 1987: 161).

Resultats

Podem considerar el paratext com a part de l'obra literària sense distincions respecte del text principal, com un tot, redefinint en conseqüència els conceptes d'*original* i *còpia*, i subvertint l'estatus de la interioritat/exterioritat del preàmbul a l'obra d'art. Des d'aquesta perspectiva, les sinopsis poden catalogar-se com a ficció i, inevitablement, com a literatura.

La síntesi a les sinopsis (i en conseqüència les exclusions), les inexactituds i – fins i tot – les apropiacions, no es tracten exclusivament d' un producte del capitalisme i la indústria literària global, sinó un fet inherent a la mateixa condició de ficció de tota obra artística, així com de tot esdeveniment literari. La identificació d'un lector amb una veu narrativa o un personatge són mecanismes d'identificació en la literatura més que aplicables tradicionalment, fins al punt que un autor busca que un text sembli que ens parla només a nosaltres i sobre nosaltres, fet que explicaria l'abundància de sinopsis centrades només en un personatge tot i descriure textos plurals, com a esdeveniment literari primer, i comercial després.

La nació, com a concepte, sembla mostrar-se com a un model de resistència envers la globalització i l'assimilació per part de les hegemonies anglòfona i francòfona. A nivell intern, no obstant, exclou veus i relats precisament pel mateix: a nivell de nació centralitzada es premia un producte que pugui des del primer moment competir a nivell transnacional o global, de manera que podríem arribar a afirmar que “nació” sigui sinònim de “mundial”.

Les diferències nacionals entre els camps “anglès” i “francès” evidencia, en el context de la imagologia, un relat en si mateix, una “ficcionalització” de com es veuen els dos camps entre sí, basada en una projecció en l'alteritat d'allò que no volen atribuir-se a ells mateixos, en una tradició de segles de pillatges

mutus, més que no pas en diferències realment substancials. De la mateixa manera, els dos camps semblen estar generant el mateix producte literari global.

El cas pràctic de les “desaparicions” de Virginia Woolf de la modernitat francesa, i més concretament de la Rue de l’Odéon (en contrast amb les seves “aparicions” a la modernitat argentina) il·lustra com el paratext es presenta com un artefacte crucial per induir aquests esdeveniments, reafirmant un funcionament de tot menys inofensiu de les relacions internacionals en termes de capital simbòlic de Bourdieu, i de la importància del moviment intel·lectual com a marc teòric indispensable per descriure el fet literari.

Introducció

Després de la meva primera sessió de recerca a la Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne el desembre de 2022, mentre prenia un *verre de vin* al bar de l'actual Hotel des Beaux Arts de la *rive gauche* (famós per albergar el llit de mort d'Oscar Wilde), vaig creuar-me amb un *tweet* que em va connectar immediatament amb el propòsit d'aquesta tesi, que creia haver perdut en el trajecte a zero graus pel Boulevard Saint-Germain. Els fans de l'actriu Ana de Armas havien denunciat a una productora cinematogràfica per intercalar imatges seves en el tràiler d'una pel·lícula on ni tan sols sortia. El meu Treball de Fi de Grau anava precisament d'això. O de l'equivalent a això en el món editorial. Quant de mentida hi ha en la coberta d'un llibre? És el paratext un reflex real del text al qual precedeix? Els *blurbs*, les sinopsis, els pròlegs, s'havien convertit en objecte d'estudi per completar el meu grau en Estudis Anglesos a la Facultat de Filologia i Comunicació de la Universitat de Barcelona, amb la intenció de debatre al voltant de certes omissions -així com de certes redundàncies- que detectava com a freqüents als paratexts de les edicions de ficció contemporània. Estirant del fil, el meu Treball de Fi de Màster de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la mateixa facultat, va centrar-se en analitzar la circulació internacional de l'autora britànica Virginia Woolf precisament a través dels paratextos de diferents edicions dels seus textos, sospesant el delicat pols entre la seva imatge com a revolucionària de la tècnica narrativa a la novel·la i la d'icona feminista. Aquesta tesi recull i amplia debats d'ambdós treballs.

Allà mateix, a l'hotel del *dandy* Wilde, on també va viure Borges, suposo que intimidat per la magnitud dels seus fantasmes, em vaig trobar per primera vegada amb la ironia de la tasca de provar de descriure o resumir les intencions i els continguts d'aquesta tesi o, el que és el mateix, d'intentar explicar-la, de fer que tingués sentit. El primer intent de resumir amb una dosi pertinent de magnetisme un text que intenta precisament indagar sobre com es resumeixen els textos perquè siguin magnètics m'omplia de respecte. Si la introducció a aquest treball resultava en un text tediós, m'esperonava, la meua dissertació sobre la persuasió al voltant dels textos literaris podia veure's directament abocada al fracàs, fent-me caure en la meua pròpia trampa. Quina credibilitat podia demostrar si els meus propis preliminars no complien les expectatives d'un tema que gira al voltant dels voltants? En aquest moment inicial de crisi, per sort, em va salvar l'acadèmia. Les meues aspiracions literàries, per més sirenes que pogués semblar sentir de camí a la BNF des de la Sainte-Geneviève, o sortint de la British Library anant cap a la Tate, haurien de quedar aparcades uns mesos. Anys. Uns anys i uns mesos. En fi.

El paratext és indispensable en el món editorial d'avui en dia, i no només sobre els exemplars. Podríem dir que el paratext és un artefacte que prediu la publicació i que va intrínsecament lligat al concepte de circulació internacional, així com al del fenomen anomenat novel·la global. En aquest sentit, un article de Borja Bagunyà sobre precisament la novel·la global al volum *Weltliteratur i Literatura Comparada* de la Col·lecció Figura d'Edicions UB fou molt inspirador per endreçar la meua pròpia recerca fins aleshores i redirigir-la. A "Alguns Problemes de la Nova Novel·la Global", Bagunyà -acadèmic, però també autor de ficció- relata com els autors, davant d'editors importants (per no dir internacionals), s'ho juguen tot amb el *pitch*. El breu resum d'una novel·la dut a terme a viva veu a congressos o festes ha de poder captar al lector potencial (en aquest cas a l'editor o a l'agent) d'immediat, de la manera més seductora i atractiva possible, per tal de garantir la seva pròpia supervivència entre els

centenars o milers de propostes restants. Al cas exemplificat per Bagunyà, un *meet and greet* amb els més prestigiosos editors mundials a Nova York, l'autor català Francesc Serés es juga la seva pròpia circulació global en funció de la “traductibilitat” del seu text. Per garantir l'èxit d'una novel·la en aquests paràmetres, la recepta hauria de contenir l'anglès com a *lingua franca*, o, si no és el cas, com el text en català de Serés, hauria de ser com a mínim un material immediatament assimilable per la resta del mercat cultural en qüestió, és a dir, relacionable, traduïble, per com més lectors millor. No obstant, en el marc de les expectatives de la literatura global en anglès -afamada d'històries de recerca de la identitat de transfons orientalista i que acabin amb final feliç als Estats Units-, la història en català de Serés sobre el temporers a un poble de Lleida, no sembla encaixar. Al mercat global, algú com Coetzee ja ocupa el *nínxol* dels espais ubics marcats per la immigració. Què hauria de tenir el *pitch* de Serés, que fes el seu text suficientment atractiu o indispensable per circular a nivell global?

El *pitch*, la sinopsi, se sostenen en una consciència de carència i esquiven la compleció, com si, d'una banda, el text que intenten definir no fos suficient com per a explicar-se per si mateix i necessités d'algun element extern que l'acompanyés en forma d'aclariment però que, d'altra banda, no pot de cap manera abastar-lo. La sinopsi representa i no representa a la novel·la simultàniament. Del que seria una obra completa quan s'acaba d'escriure, la novel·la sembla esdevenir quelcom imperfecte des que intenta irrompre al mercat, tant si és per part de l'autor cap als editors, com dels editors al públic: la necessitat d'explicar-la, de defensar que és un artefacte coherent i delimitat o, en altres mots, que té la capacitat d'omplir un *nínxol*, implica necessàriament que està destinada a la seva pròpia mort. En mots de Bagunyà,

[l]a situació evidencia una primera mena de violència: la d'haver de definir la complexitat d'una obra en tres minuts escassos, cosa que força una avaluació literària basada en una síntesi. La crueltat de la perífrasi és manifesta del moment que es mou entre l'eslògan i la vaguetat, i la literatura no té res a veure ni amb un ni amb l'altra.

Bagunyà, 2022: 16

Tanmateix, la tensió entre la “fidelitat al propi projecte” d’un autor i el “desig d’excitar editors potencials” sembla una paradoxa inevitable. La necessitat d’arribar a lectors es presenta com a traïdora, però també com a imperiosa, implícita al mateix acte literari¹.

Si això ja resulta problemàtic a nivell nacional en el moment en què s’accepta una lògica de mercat enlloc d’un criteri de valor, com podem defugir les implicacions a què ens sotmet la literatura global, si els escriptors tendeixen a eliminar tot rastre d’allò local, tant en la llengua com en el contingut, que pugui posar en perill la circulació de les seves obres? Han de vendre els autors la mateixa història per poder ser publicats?

A la primera secció, *Mind the Gap/Attention à l’Écart*, analitzarem com, tant les sinopsis a les solapes com els *pitch* orals, estableixen aquest tipus d’intertextualitat amb el text principal a qui “pertanyen”, i, ja no només en el cas que un producte sigui cridat al mercat de la traducció, sinó en qualsevol mercat nacional com a procés de selecció d’un manuscrit i, posteriorment, de cara a la seva comercialització. Qualsevol text ha d’anar precedit d’una sinopsi per ser considerat per un editor o un agent, que passarà pel mateix procés d’escrutini, i que determinarà la circulació del text a qui acompanya. Les deu ratlles de rigor fan el mateix servei que el *pitch*: intentar arribar al major nombre de lectors o -millor dit- compradors potencials (en aquest cas dins d’un camp literari nacional). Gérard Genette, amb la seva obra *Seuils* (1987), es mostra com una figura clau per l’anàlisi de l’arquitectura dels paratexts, de les seves formes i funcions, així com Sujata Kathpalia (2022), que teoritza sobre la naturalesa dels textos persuasius. Els testimonis de Louise Willder (2022), *copywriter* a Penguin, i de Clark & Phillips (2014) ens permetran reflexionar sobre l’escriptura dels *blurbs*, sobre qui els escriu i amb quin objectiu, i les seves implicacions al món

¹ Curiosament, una sinopsi sembla moure’s també entre aquests dos pols: ser fidel a l’original sense perdre de vista la prioritat de captar lectors.

editorial des del punt de vista del màrqueting. Aquests testimonis seran crucials també per reflexionar sobre certes omissions i omnisciències que defineixen habitualment la sinopsi, per tal de valorar l'impacte del capitalisme en aquesta part de les cobertes. Al text de Genette, el paratext és concebut com a reclam mercantil amb l'única intenció de distribuir l'obra com a més lectors millor i, per tant, situa el paratext en el “fora” de l'obra, total i absolutament supeditat a l'hegemonia d'un “original” aparentment inalterat cada cop que s'edita de nou. Els escrits de Derrida sobre el *párrergon* (1978) ens permeten establir un diàleg entre aquesta perspectiva i les que sostenen que el *dins* i el *fora* podrien no estar tan clarament delimitats, segons la qual els preliminars serien part de l'obra mateixa. Des de la contemporaneïtat, Annette Gilbert (2022) recull una sèrie de reflexions sobre el rol del paratext com a *interior* del text, que permeten reconsiderar els conceptes *original* i *còpia*. Centrant-se en casos pràctics experimentals del món de l'art conceptual que fan ressorgir el debat sobre què és o no literatura, Gilbert argumenta perquè resulta inevitable considerar l'hegemonia del *llibre* com a artefacte literari per sobre del manuscrit, posant en dubte la condició d'exterioritat del paratext i debatent sobre si la necessitat d'un text de ser auto-referencial és implícita al propi esdeveniment literari. Catherine Belsey estudia les representacions culturals de la “realitat” a la societat d'avui en dia. La seva tesi a *Culture and the Real* (2004) és que vivim en una constant prerrogativa d'intentar representar allò real com si fos realment possible. La visió lacaniana de Belsey s'enfoca en el buit que genera tot intent de representar allò “real” i en el desig com a resistència a l'idealisme i al constructivisme. La teoria del desig resulta útil per indagar en la sensació d'incomplació que comporta tota sinopsi en la seva tasca improbable de descriure un text, i per subvertir les relacions de desigualtat entre sinopsi i manuscrit. Derrick de Kerckhove, a la seva obra *The Skin of Culture* (1977), també contribueix amb reflexions valuoses sobre els llindars a través dels quals consumim cultura, per debatre sobre l'impacte del disseny gràfic a les cobertes. Per últim, la teoria de

l'adaptació de Hutcheon (2004) ens permetrà contextualitzar les implicacions que les sinopsis poden tenir com a text *per se*, en una accepció com a adaptacions dels originals.

Les sinopsis -però en realitat tot el *blurb*, per extensió- acaben sent crucials com a moneda de canvi, veurem, en aspectes de circulació internacional. Podrem veure casos en què, segons els diferents camps nacionals, els *blurbs* pateixen canvis curiosos. Al cas de Bagunya i Serés, llengua i nacionalitat semblen ser paràmetres amb un rol decisiu en aquest context. El català de Serés pot ser llegit com a un obstacle al *meet & greet* d'editors de Nova York, però potser no ho és més que el fet que el contingut de la seva novel·la no sigui traduïble, relacionable a nivell global. La segona secció d'aquest treball, *Himne Nacional*, pretén emmarcar el treball en el context dels debats entre literatura, llengua i nació. La literatura comparada com a disciplina es presenta com a antídote ja que, com explica Antoni Martí Monterde al seu article "La Literatura Catalana com a *Weltliteratur*", des dels seus orígens, pretén "trobar l'equilibri entre la voluntat integradora de la unitat europea i de la literatura que el comparatisme considera com a pròpia, com aconseguir que totes les literatures europees se situïn veritablement en el mateix pla valoratiu a partir dels seus mèrits artístics" (Martí Monterde i Sullà, 2001: 181). Si en temps de Goethe, "la literatura universal apareix com una reacció davant la literatura francesa i la seva posició hegemònica a Europa" (ibíd. 183) -i, majoritàriament, la fricció literària es donava aleshores entre els camps alemany i francès-, la situació actual en l'espai literari internacional fa aflorar el pols entre els imperis anglòfon i francòfon. O, en altres paraules de Martí Monterde, "Londres i Nova York, ciutats en lluita ferotge amb París" (ibíd. 196). En conseqüència, la *World Literature* -o literatura mundial en anglès- no estaria abraçant els principis de la *Weltliteratur*, ja que la segona hauria nascut com a resposta a l'hegemonia francesa, mentre que la primera estaria imposant una hegemonia anglesa. Si l'ideal de Goethe proposava un espai de diàleg i convivència, la *World Literature*,

(o el que és el mateix, l'intent equivalent francès amb la *République mondiale des Lettres* de Pascale Casanova) com a principi, estaria proposant un espai de dominació amb la novel·la global anglòfona/francòfona com a artefacte detonant. Damrosch i Casanova, des de dos camps diferents i gravitant al voltant de dues llengües diferents, estarien disputant-se l'hegemonia teòrica global mitjançant dos models sinó semblants, idèntics.

Quan parlem de perspectiva i interessos en Damrosch ens referim a la seva proposta de substituir la literatura comparada per la *World Literature*, que assoliria la universalitat a través de la llengua anglesa i, des del punt de vista acadèmic, per a subscriure a una mena de franquícia per a poder presumir de formar part d'uns hipotètics *World Literature Studies*.

Martí Monterde & Sullà, 2022: 180

En conseqüència, si la *Weltliteratur* neix en el seu dia per trencar amb l'hegemonia de França, què podria trencar amb l'hegemonia de l'anglès de la *World Literature*? En l'anàlisi de la tendència globalitzadora en la ficció d'avui en dia -i des del moment que ens referim a literatures nacionals- el debat sobre cosmopolitisme/nacionalisme segueix en voga. Els dos Josephs, Jurt i Texte ajuden a emmarcar els conceptes de nació i literatura, mentre que d'altres defensen, amb més o menys guant blanc, la globalització en el món literari. Rebecca L. Walkovitz (2015) ho fa justificant la “traductibilitat” de la ficció contemporània en anglès com a exemple democratitzant, entroncant-se així amb David Damrosch (2003). Pascale Casanova (1999) resulta ser la posició hegemònica equivalent al camp literari francès. En aquest marc, podem reflexionar sobre les justificacions dels canvis a les llengües dominants d'alguns escriptors (sobre si són exclusivament exploracions estilístiques necessàries) i les seves implicacions imperialistes, així com sobre la homogeneïtat dels relats al mercat global. De la mateixa manera, l'anàlisi de les re-semantitzacions del concepte de cosmopolitisme ens permetran debatre sobre les ideologies en relació a la circulació internacional de capital simbòlic. L'estudi de John King

sobre la revista *Sur* a Argentina (1986), per exemple, aporta idees molt eloqüents sobre la tensió entre cosmopolitisme i nacionalisme, i les assimetries entre llengua i literatura. El pols global/local en l'àmbit de la ficció contemporània demanaria una revisió de si, per exemple, termes com *nacional* són realment aplicables i, a la vegada, de com potenciar possibles fronts de resistència a la globalització.

És necessari que ens definim a nosaltres mateixos. Em sembla que la història literària hi pot contribuir de dues maneres. D'entrada, reunint lentament, amb un estudi pacient, totes les manifestacions de l'esperit nacional, els elements d'una definició d'aquest esperit. Perquè, ben mirat no té cap altre fi. A continuació, abordant francament l'estudi de les literatures rivals, o simplement, per parlar en un llenguatge més científic, diferents. Tota definició és una comparació.(...) Si hi ha un esperit francès, un pensament francès, un art francès, no es definiran més que en relació amb els seus contraris.

Joseph Texte, 2017: 14

Els clixés que acompanyen la noció de nacionalitat van lligats al concepte de la construcció de l'alteritat. Si Anglaterra i França, o el món anglòfon i francòfon es presenten com a rivals en la lluita per l'hegemonia de la literatura global, aquesta tensió ve de temps. La següent secció, *Pride and Prejudices*, pretén rastrejar històricament, en el context de la imagologia, les relacions entre els dos camps i provar de desmantellar el concepte de nacionalitat com a vàlid, fent-lo aflorar com a constructe. Els anglesos i els francesos haurien forjat respectivament el seu sentiment de nació basant-se en construir-se respectivament com a nèmisi. Mitjançant representacions d'ambdues nacionalitats en manifestacions literàries, l'anàlisi pretén fer aflorar la construcció il·lusòria d'aquestes imatges que fan pòsit en la línia de la recerca de Jean-Marie Carré, per desmantellar-les i anticipar-se a possibles futurs malentesos. La combinació, d'una banda, de la imagologia i, de l'altra, la història comparada dels intel·lectuals resulta decisiva per l'anàlisi dels camps literaris anglès i francès: per veure una "suposada" nació des del prisma d'una altra. Anglicistes com Voltaire, Chateaubriand, Valéry Larbaud, o la mateixa Madame

de Staël, aporten testimonis francesos valuosos en relació al camp anglès; d'altra banda, Lytton Strachey com a membre del cercle de Bloomsbury, Julian Barnes com a Membre d'Honor de la Legió Francesa o Locke, recullen a algunes de les seves obres impressions curioses sobre el camp francès. L'estudi de Stefan Collini sobre la figura de l'intel·lectual a Anglaterra (2006) i el de Linda Colley sobre el sentiment de nació britànic (1994) afavoreixen un estudi comparatiu amb el del seu equivalent francès, i l'antologia de Christophe Charle, Vincent i Winter (2007) proporciona innumbrables transvasaments entre ambdues nacions. Són precisament, però, les respectives literatures les que proporcionen una construcció de les respectives nacions com a alteritat de manera més representativa i, a la vegada, il·lusòria.

Per últim, la darrera secció constarà de dos articles, dos casos pràctics. El primer, *Bel Esprit*², em permet continuar amb la recerca sobre la circulació internacional de Virginia Woolf, en aquest cas a França. Pascale Casanova a la seva *République* (1999) és contundent establint París com a epicentre de la intel·lectualitat i la modernitat literària. La capital francesa ha vist conviure les dues literatures -l'anglesa i la francesa- des de fa més d'un segle. En són un exemple la convivència entre Sylvia Beach com a representant del món anglòfon amb la seva llibreria Shakespeare & Co. i Adrienne Monnier com a representant francesa amb la seva La Maison des Amis des Livres. El París de la primera meitat del segle XX proporciona un mosaic d'intel·lectuals al voltant d'aquestes figures, i també del naixement de Gallimard, i es presenta com un marc suggeridor en què investigar aquest pols literari. Com explica Bourdieu, tots els afers en qüestió de literatura neixen a la vida intel·lectual, el marc on la majoria de vegades es prenen les decisions que marquen el destí dels títols del mercat editorial. "La vie intellectuelle est le lieu de les incompréhensions" (Martí Monterde & Sullà, 2022: 191). Els malentesos, les ferides i, en definitiva, qui

² Un terme utilitzat per Hemingway a *A Moveable Feast* per descriure l'energia literària de la Rue de l'Odéon.

entra i qui s'omet (perquè va ser Joyce qui es fes amb París com a modernista anglès i no Virginia Woolf, per exemple?). En el marc de la modernitat a França -a París, concretament- escenari *a priori* suggeridor com a símbol per sospesar el pols entre els dos camps, els testimonis d'intel·lectuals com André Gide amb la Nouvelle Revue Française, Adrienne Monnier al voltant de La Maison des Amis des Livres, Sylvia Beach al voltant de Shakespeare & Co., Gallimard com a editor, o alguns membres del grup de Bloomsbury a França recullen testimonis necessaris. Mitjançant la circulació internacional de Virginia Woolf a França podem veure els interessos de fer prevaldre l'ús del terme “nació” en afers literaris. El cas pràctic de les “desaparicions” de Virginia Woolf de l'escena de la modernitat francesa (en contrast amb les seves “aparicions” a la modernitat argentina) podria il·lustrar com el paratext es presenta com un artefacte crucial per induir aquests esdeveniments, reafirmant el funcionament de les relacions internacionals en termes de capital simbòlic, i de la importància del moviment intel·lectual com a marc teòric indispensable per descriure el fet literari.

En la seva síntesi inherent, el paratext ja és intrínsecament selectiu, de manera que els *pitches*, per ser exitosos, acaben la majoria de vegades explicant un relat similar. Per extensió, en el fenomen anomenat novel·la global, els relats semblen estar homogeneïtzant-se deixant poc espai a la possibilitat d'un univers no globalitzat en la ficció. El segon cas serà comparar tres casos de novel·la actual contemporània premiada, francesa i anglesa, mitjançant l'estudi dels seus paratextos, per tal d'analitzar les asimetries que revela el gènere, i si podem extreure la conclusió de si els dos camps estan apostant en realitat per exactament el mateix producte. Fer ús de la literatura comparada com a antídoto i resistència a la disputa sobre l'hegemonia de l'univers literari global per part dels camps literaris anglòfon i francòfon -mitjançant l'observació d'un corpus de paratexts i, més concretament, de sinopsis de ficció- pot resultar útil per sospesar el veritable valor del concepte de nació com a element vigent i aplicable a nivell literari. Una història comparada dels intel·lectuals, així com un exercici

comparatiu de les sinopsis i pròlegs de les novel·les d'ambdós camps, tant al París modernista com a l'actual, pot resultar útil per debatre si podem o no desfer-nos de la càrrega de la globalitat que arrossega la sinopsi com a símbol de la novel·la contemporània, i presentar-se com una via per debatre sobre el futur dels conceptes local/global. Potser és una sortida per combatre, en paraules de Bagunyà, les “simpaties massives” de la globalitat (i potser també de les literatures nacionals), que ha “acabat per convertir l'alteritat i l'estranyesa en mercaderies, i han dinamitat tota possibilitat d'una trobada real amb la diferència” (Monterde & Sullà, 2022: 17-18).

L'ús dels epígrafs ha estat sempre, des de treballs anteriors, un estímul intel·lectual inspirador, que em permet plantar llavors d'arguments que acabaré desenvolupant més tard però que sorgeixen ja, en un principi, condensats en una cita. En aquest treball, particularment, tractant-se dels elements paratextuals, els epígrafs i les citacions agafen un relleu especial, per començar perquè delimiten el meu text de la seva pròpia “exterioritat”, fent aflorar la intertextualitat, no només en el diàleg acadèmic entre diferents fonts, sinó també pròpiament sobre el paper, en una font tipogràfica i un format de marges diferent, que fa dialogar, sota el meu parer, el treball amb el seu propi paratext. En molts casos, els blocs de text en mida de font més petit que dominen el full corresponen a *blurbs* extrets de les contraportades. Em semblava important, donat el tema del treball, presentar-los en la seva totalitat.

PRIMERA PART

Mind the Gap/ Attention à l'Écart
Teoritzant la Sinopsi en el Marc de la Novel·la Global

1. Crazy Little Thing Called Blurb / Esa Cosa Llamada Sinopsis

We theoreticians have to know the laws of the peripheral in art. The peripheral is, in fact, the non-aesthetic set. It is connected with art, but the connection is not causal. But to stay alive, art must have new raw materials. Infusions of the peripheral.

Viktor Shklovsky a Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism*
Hutcheon, 1988: 105

Des or comance sa raison (Et voici qu'il commence sa narration).

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier la Charette*
De Troyes, 2020: 3

Who writes them? How do they decide what to say? Why do the film descriptions on Netflix never bear any resemblance to the film you've just seen?

Louise Willder, *Blurb Your Enthusiasm*
Willder, 2022: 10

“À la fois trop évidente et trop insaisissable, la fonction de séduction, incitatrice à l’achat et/ou à la lecture, ne m’inspire guère de commentaires » (Genette, 1987: 95). Aquesta cita de Gérard Genette a *Seuils* (1987) reconeix que la funció de temptar al lector de cara a la compra o a la lectura d'exemplars, de captar la seva atenció, és -per la seva aparent obvietat- elusiva, difícil de desembolcallar. Genette cita a la premi Nobel Doris Lessing, en referència als títols, com a model de seducció, destacant que com menys revelin del contingut, millor: “[u]n titre ne doit pas être comme un menu (*Küchenzettel*); moins il en dit sur le contenu, mieux il vaut” (ibíd.). En aquesta fórmula en què restringir la informació sobre què menjaràs revalua, insisteix Genette, cal “[u]ne certaine dose d’obscurité ou d’ambigüité: un bon titre en dirait assez pour exciter la curiosité et assez peu pour ne pas le saturer” (ibíd.). No obstant, al primer

capítol del primer volum de *The History of Tom Jones: a foundling* (1749) titulat “The Introduction to the Work, or Bill of Fare to the Feast” -capítol que podria ben bé ser catalogat també com a prefaci³-, Henry Fielding, en un to auto-referencial, adverteix metafòricament de la importància de donar a conèixer per complet el menú als comensals abans d’endinsar-se en l’àpat.

To prevent therefore giving Offence to their Customers by any such Disappointment⁴, it hath been usual, with the honest and well-meaning Host, to provide a Bill of Fare, which all Persons may peruse at their first Entrance into the House; and, having thence acquainted themselves with the Entertainment which they may expect, may either stay and regale with what is provided for them, or may depart to some other Ordinary better accommodated to their Taste.

Fielding, 1749: 16

En allò que podríem anomenar com a una tensió entre les funcions seductora i descriptiva, Sujata S. Kathpalia, *Senior Lecturer* al Language and Communication Centre (LCC) de la Universitat Nanyang Technological fa una distinció a *Persuasive Genres, Old and New Media* (2022) entre la ficció i la no-ficció, “suggesting that blurbs of the former should hook the readers by giving them just enough detail to keep them interested and guessing at the outcome, whereas blurbs of the latter should tell the reader what they will be learning by reading your book” (Kathpalia, 2022: 49). D’aquesta manera apunta que les sinopsis dels llibres de ficció no haurien de revelar la trama del llibre, mentre que els títols acadèmics haurien de precisar el màxim possible continguts i angle al paratext, per tal que una manca d’informació no sigui sinònim d’una recerca vague o incompleta. D’altra banda, també emfatitza la funció persuasiva per sobre de la descriptiva. “Although blurbs provide both a description and evaluation of the books, they are increasingly written with persuasive intent as they have to compete for the attention of busy readers and convince them to purchase the books” (Kathpalia, 2022: 47).

³ Els prefacis i la seva connexió amb les sinopsis serà un tema a desenvolupar a 1.3.3.

Així es com es descriu a si mateixa Louise Willder al seu perfil de LinkedIn: “I've been a copywriter⁵ at Penguin Books for twenty-five years, mostly writing blurbs in order to sell other people's books”. L'objectiu capitalista és destacat constantment també a l'obra de Genette, donat que aquesta “fonction de séduction” s'ha de consumir amb el consum, sigui en la lectura pròpiament, però també en la compra tangible d'exemplars. La suma d'elements que embolcalla una obra literària existeix amb el propòsit que aquesta sigui devorada per la més gran quantitat de lectors possible. De nou al mateix capítol de *The History of Tom Jones: a foundling* (1749), Henry Fielding inicia el seu decàleg constatant també la importància de l'aspecte mercantil de la indústria literària: “[a]n Author ought to consider himself, not as a Gentleman who gives a private or eleemosynary Treat, but rather as one who keeps a publick Ordinary, at which all Persons are welcome for their Money” (Fielding: 16).

En aquest procés d'escriptura, els termes que apareixen constantment pertanyen al camp de la sensualitat, persuasió, la incitació, el desig. En anglès, el sintagma *hook the reader*⁶ (o com insisteix Louise Willder “sucker, skewer”⁷) també evoca la curiositat que convé despertar en el peix per mossegar l'ham, que d'altra banda defugiria en conèixer la seva naturalesa completa. Aquesta obscuritat o ambigüitat no deixa de ser un buit, un *gap*, un espai no satisfet ni acomplert, i sembla presentar-se com a ingredient indispensable a l'hora d'escollir, per exemple, un títol d'entre els tants en una taula d'una llibreria. Louise Willder, *copywriter* de Penguin Books durant gairebé trenta anys, insisteix al seu *Blurb Your Enthusiasm* (2022) que, “[a]s Professor John Sutherland puts it in *How to Read a Novel*, 'Once browsers have homed in on a particular section of the bookshop, titles play an important role - particularly if would-be readers are in the familiar situation of not knowing what they want but know they *want*

⁵ El terme estaria unint el món editorial amb el món de la publicitat.

⁶ Atrapar al lector (xuclar, enganxar)

⁷ Willder, 2002: 7.

something” (Willder, 2022: 16). Sembla que el desig, sobre el qual teoritzarem més endavant en relació al paratext, es presenta inevitablement com a una constant. El lector no sap *què* vol però sap *que* vol.

Willder destaca la importància dels títols així com la de les primeres frases. “Opening lines have a huge amount of power, probably more than any other part of a text” (ibíd. 26). És el cas del famós inici “[i]t is a truth universally acknowledged...” de *Pride & Prejudice* de Jane Austen. Amb l'exemple del narrador Holden Caulfield a l'inici *The Catcher in the Rye*, Willder especula al voltant de les preguntes que poden començar a acumular-se en la ment del lector sobre el seus orígens (donat que l'autor ironitza sobre no proporcionar un inici *à la David Copperfield* de Dickens) que sorgeixen precisament com a resultat de retenir informació (ibíd. 25). Despertar preguntes al lector que necessitin resposta en un cercle hermenèutic, diu Willder citant a Richard Cohen, és la quintaessència del *hook*, del captar (ibíd. 24). En futures seccions, teoritzarem sobre el fenomen del *pitch* o *elevator pitch* (*pitch* de l'ascensor) que, tot i ser un fenomen que originàriament pertany a la indústria de Hollywood (vendre una idea encara sense guió en el que dura un trajecte d'ascensor), s'ha estès també al món editorial i basa el secret del seu èxit en les preguntes que desperta, en suggerir més que en informar. Si un títol o una primera frase, no deixa al lector demanant-se, desitjant saber més, la missió queda incompleta. Sembla ser aquest *gap* que provoca el retenir informació que fa que un títol, una primera frase, una sinopsi compleixin la seva missió. “If you're reading the first line of a novel”, afirma Willder, “then the chances are you're up for continuing - when you're reading the blurb, you haven't even bought the darned book yet. If those first few words don't hook a potential reader in, you've blown it” (ibíd. 26). La futura compra, per tant, recau, segons aquells que es dediquen a vendre, en el poder persuasiu de les primeres paraules.

La necessitat de crear i capturar el desig del lector es crea, per extensió, amb tot allò que podem incloure en l'anomenat “*blurb*”: el conjunt de títol,

disseny de coberta, solapa, *praising quotes* o *endorsements*, i la referència als premis (a la faixa o altres llocs) i la sinopsi de la contraportada. De fet, aquesta definició és problemàtica, apunta Willder, perquè “it does mean different things either side of the Atlantic: in the UK it is any kind of descriptive copy, whereas in the States it is generally an endorsement or review” (ibíd. 203). D’ara en endavant, en aquest treball ens referirem al *blurb* amb la primera accepció, la versió britànica. En qualsevol cas, Kathpalia cita la fórmula d’Anthony Blond, important editor britànic de la segona meitat del segle XX, als voltants dels propòsits d’un *blurb*: “to convince the bookselling trade that the book is worthwhile; to convince the reviewer that the book is worth reviewing and to convince the man in the shop ... to buy it after he has picked it up” (Kathpalia, 2022: 47). L’artefacte, doncs, no és només crucial en la relació llibrer-lector, sinó que també juga un paper importantíssim en la relació autor-editorial i autor-crítica. Abans que un lector compri un exemplar, un editor ha d’haver comprat una idea i, de la mateixa manera, la crítica ha de poder contribuir a la línia amb què es vol vendre un producte. En aquest joc de captació, la sinopsi sembla estar en possessió d’una llei d’atracció en sí mateixa: encara que un títol o una imatge ens pugui arribar a parlar primer, de seguida el lector cerca l’ajuda de la sinopsi (sigui una contraportada en literatura, un *abstract* en un article acadèmic o tres línies a la cartellera cinematogràfica) per tenir un primer contacte amb el bri d’un relat, una finestra, una escletxa per petita que sigui. En definitiva, excepte pel disseny i la imatge, l’efecte no deixa de crear-se, per tant, amb mots: amb la manera com “the specific, well-chosen combinations of words in these examples make me feel: intrigued, (...) drawn into a world that I want more of. (...) How they persuade, (...) seduce, cajole, manipulate, (...) how they create and capture desire” (Willder, 2022: 8). Les paraules, per tant, per crear i capturar desig que desperti la necessitat d’immiscir-se en un món concret han de treballar el doble. Segons Cecil Day-Lewis, poeta britànic i escriptor de novel·la negra, el sonet, el relat detectivesc i el *blurb* són les formes literàries més perfectes

(Willder, 2022: 11). Aquesta afirmació elevaria la sinopsi i la contraportada en general a la categoria de forma, sinó, gènere, literari, regit per una estructura i unes lleis específiques. Contra l'afirmació que els textos persuasius, com a altament publicitaris, no haurien de ser considerats com a textos a tenir en compte, el punt de vista del *copywriter* estaria sobrepassant els seus límits paratextuals per categoritzar la seva aportació, sinó com a un part més del text, com a un text en sí mateix.

“La quatrième de couverture⁸ est somme toute un lieu fort approprié, et stratégiquement fort efficace, pour une sorte de préface brève, de lecture, comme suggère Hémerly, peu onéreuse pour qui sait flâner aux étals (quedar-se atrapat a un mostrador de llibres), et généralement bien suffisante” (Genette, 1987: 116). Genette ja reconeixia als 80 - preveient la seva sofisticació - el fenomen de la contraportada i el seu impacte per aquells que freqüenten les parades de llibres, i que escriure els *blurbs* pogués convertir-se en un art en si mateix en un futur, eclipsant així els inicis històrics de la pràctica, “des fonctionnements qui pourraient bien, et fort légitimement, survivre à leur phase d'inauguration flamboyante et survoltée” (ibíd.) Per fase d'inauguració, es refereix al predecessor del *blurb* o *prière d'insérer*, que analitzarem en futures seccions. Però primer, s'intentarà descriure la gramàtica del *blurb*, o allò que la converteix, segons el poeta britànic Cecil Day-Lewis en “the most perfect crystallisation of literary form” (Willder, 2022: 10).

⁸ El text de la contraportada.

1.1 Parole, parole, parole...

Don't describe it, show it. That's what I try to teach all young writers.
Don't describe a purple sunset, make me see that it is purple.

James Baldwin a Willder, 2022: 107

Segons Louise Willder, els *blurbs*, i més concretament, les primeres línies de les sinopsis, haurien de ressaltar informació important (“persona, lloc, idea o context”) mentre “creating a mood readers want more of” (ibid. 26). L'element del disseny, de crear un espai, es torna a subratllar. Probablement aquesta és la raó per la qual Willder troba la primera línia de la contraportada de l'edició de Virago de *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood un exemple perfecte.

The Republic of Gilead allows Offred only one function: to breed.
ibid. 27

En aquesta fórmula trobem la persona (Offred), el lloc (Gilead) i la idea/context (Gilead està reprimint Offred), però, com a cirereta, l'última paraula desperta, inevitablement, la sorpresa, així com varies preguntes en la ment dels lectors, deixant-los amb ganes de més. Quina mena de lloc és aquest on a les dones estan destinades exclusivament a engendrar? Com garanteix aquest sistema que Offred no realitzi cap altra activitat per la qual no està autoritzada? Per què es fa servir “funció”, que té una connotació deshumanitzadora i evoca “treball”, “bestiar”, o un peó en un tauler d'escacs?

Clark & Phillips a *Inside Book Publishing* descriuen el *blurb* com “the copy, describing a book's content, printed on the back cover of a paperback (...). It remains highly important as an influence on the purchase of print books (along with an arresting front cover)” (Clark & Phillips, 2014: 177). La seva definició té ressò de llenguatge publicitari (“copy⁹”) lligat al consumisme i amb un disseny

⁹ el text d'un anunci.

de portada que talli la respiració (“arresting”). L'extensió importa i per això també assenyalen que “[n]o blurb should be longer than 120 words - for fiction probably no more than 100 - and all must be: impactful, intriguing, relevant, and short” (ibid. 177). “Impactant” i “intrigant” són adjectius veritablement intrigants. “In the case of fiction”, afegeixen Clark & Phillips, “it must grip the potential reader without giving away much of the plot” (ibid. 177). La “cover copy” o còpia de la portada (títol, autor, blurb i ISBN)

may be prepared before the book's delivery by the author. Blurb writing is an important skill. Review quotes or advance puffs from prominent names may be used. Editors may ask sales or marketing to review the blurb copy for important titles, and the copy should also be written with an eye to online searches by potential customers.

ibíd. 177

Clark & Phillips evidencien que, al *blurb*, el món de l'edició i el del màrqueting es fusionen, i la figura del *copywriter* fa de pont entre editor i publicista. Coincideixen amb Willder en què les primeres (i curtes) línies són crucials (“[t]ry to engage potential readers with the first few sentences”¹⁰), concretament en ficció, en què els *blurbs* són més emocionals. El seu exemple (Clark & Phillips) d'un bon *blurb* que compleix les expectatives de captar és el de *The Accidental Tourist* de Anne Tyler que, com a bon *pitch*, no només desperta preguntes sinó que és en sí una pregunta.

How does a man addicted to routine - a man who flosses his teeth before love-making - cope with the chaos of everyday life?

Clark & Phillips, 2014: 177

Kathpalia fa una distinció entre ficció i no ficció. Mentre que els adjectius que s'utilitzen als llibres acadèmics poden semblar una mica més “continguts”, en tant que sobris, la ficció depèn de l'emoció. Això es transmet, afirma ella, sobretot mitjançant l'ús d'adjectius i adverbis:

¹⁰ Clark & Phillips, 2014: 177.

[A]djectival complements (e.g. this diary is everything you wanted to know), foregrounded adjectives (e.g. Hilarious, horrifying and heartbreaking, this diary is), pre-modifications (e.g. a page-turning thriller, a no-holds-barred account) and post-modifications (e.g. thriller packed with suspense) in noun phrases, comparatives and superlatives (e.g. one of the most life-affirming, courageous, unforgettable and human stories), and emphatic disclaimers (e.g. and more than a few things you didn't)".

Kathpalia, 2022: 72

De la mateixa manera que els adjectius, els adverbis -siguin en locucions, sintagmes o frases de temps com “to this day” són també molt freqüents.

Brilliantly conceived and executed, this powerful evocation of twenty-first century America explores a world in which oppression of women, and repression of the truth, have...

ibid. 73

A més de centrar-se en la gramàtica, Kathpalia aporta una estructura detallada. Per exemple, distingeix entre el “book appraisal” i els “endorsements”. El primer inclou descripció i elogis procedents del mateix autor del *blurb*, mentre que el segon es basa en elogis procedents d'una font externa com ara crítics, acadèmics o col·legues escriptors. Segons Sujata Kathpalia, la sinopsi encapçalaria la “appraisal section” seguida d'una “avaluació” tant del llibre com de l'escriptor (ibid. 55). Això funciona de la mateixa manera tant en la ficció com en la no ficció, però el fet que tant els llibres de no ficció com els acadèmics solen omplir un buit sobre un tema que fins ara no estava cobert, la “appraisal” o valoració també podria justificar el títol o la contribució concreta de l'autor a un camp d'estudi ja existent, esplaïant-se, per tant, una mica més en detalls i punts de vista dels continguts del llibre (ibid. 58). D'altra banda, per als llibres de ficció -assegura- “narratives are preferred, and they are usually trailers of these books as blurb writers are careful not to give away the plot to readers” (ibid. 57). Certes omissions, per tant,

podrien estar justificades tant com a recurs per garantir que el desig es desperti en els lectors com per no revelar més informació de la necessària.

Kathpalia estableix la seva estructura dels *blurbs* de ficció a partir de la teoria de les narracions orals de Labov, que es divideix en sis parts: “Abstract/Preview, Orientation/Setting, Complicating action, Evaluation, Resolution, and Coda” (ibid. 57). Analitzant la contraportada de l’última edició Vintage de *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, podem trobar els diferents punts .

Just before dawn one winter's morning, a aeroplane blows apart high above the English Channel and two figures tumble, clutched in an embrace, towards the sea: Gibreel Farishta, India's legendary movie star, and Saladin Chamcha, the man of a thousand voices.

Washed up, alive, on an English beach, their survival is a miracle. But there is a price to pay. Gibreel and Saladin have been chosen as opponents in the eternal **wrestling match** between Good and Evil. But chosen by whom? And which is which? And what will be the outcome of their final confrontation?

'An **extraordinary** novel. A **roller coaster ride** over a **vast landscape of the imagination**'

Angela Carter

'**Damnably entertaining and fiendishly ingenious**'

London Review of Books

'A novel of **metamorphoses, hauntings, memories, hallucinations, revelations, advertising jingles, and jokes**. Rushdie has the power of description, and we succumb'.

The Times

El qui/quant/què/on inclòs en allò que Kathpalia es refereix com a “Orientation/Setting” es fusiona amb la “Preview” i la caracterització al primer paràgraf, en aquest cas, indicant que aquests dos personatges viatjaven a Anglaterra quan es va produir l'accident. El segon paràgraf comença amb la “Complicació”: tot i que Gibreel i Saladin semblen haver sobreviscut miraculosament, ha tingut lloc un encanteri que aparentment els enfrontarà per

sempre. La “Coda” arriba aleshores en forma de pregunta, deixant un buit a l’espai desconegut que la pròpia narració haurà de satisfer. En aquest cas, no s’inclouen fragments, ni frases de diàleg que, en ocasions, resulten més eloqüents que la valoració de la narració per part d'un editor. L’ “avaluació”, en aquest cas, es presenta en forma d’ “endorsements”¹¹ que, en aquesta ocasió, no provenen només de crítics (comentaris que Kathpalia apunta que últimament són més valorats pels consumidors que els dels editors), sinó també d'altres escriptors com Angela Carter. En aquest altre exemple del nou Penguin del *David Copperfield* de Dickens, en canvi, el fragment del text original que encapçala el *blurb* connecta immediatament el lector amb la veu narrativa de la història. A més d'això, l’ “appraisal” o “evaluation” no estan avalades per autoritats externes si no que conclouen la sinopsi de l'editor afirmant que Dickens va crear “una de les obres més exuberants i més populars” (no obstant això, curiosament, a la pàgina d'Amazon s’inclou una cita de Virginia Woolf: “[l]a novel·la més perfecta de totes les de Dickens”).

'Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show'.

David Copperfield is the story of a young man's adventures on his journey from an **unhappy and impoverished** childhood to the discovery of his vocation as a successful novelist. Among the **gloriously vivid** cast of characters he encounters are his tyrannical stepfather, Mr Murdstone; his brilliant, but **ultimately unworthy** school-friend James Steerforth; his **formidable** aunt, Betsey Trotwood; the **eternally humble**, yet treacherous Uriah Heep; frivolous, enchanting Dora Spenlow; and the **magnificently impecunious** Wilkins Micawber, one of literature's great comic creations. In *David Copperfield* - the novel he described as his 'favourite child' - Dickens drew revealingly on his own experiences to create **one of the most exuberant and enduringly popular works**, filled with tragedy and comedy in equal measure.

Dickens, 1994: contraportada

¹¹ “[A]nother move that is becoming increasingly popular in recent times is that of 'endorsements' as publishers are beginning to realize that customers rely more on objective praise from reviewers as opposed to subjective recommendations of authors and publishers” (Kathpalia, 2022: 61).

En comparació amb el dels *Verses*, aquest *blurb* comença amb una fórmula a evitar sempre que sigui possible, segons les regles de Willder (“En aquest llibre...”). En les seves paraules, “[i]t's already clear that this is a book, and that there are things in it” (Willder, 2022: 28) i, per tant, la redundància perd qualsevol possibilitat de captar de manera atractiva. Començant “*David Copperfield* is the story of a young man's adventures on his journey from an unhappy and impoverished childhood to the discovery of his vocation as a successful novelist”, el (suposem) *copy-writer* (més sobre l'autoria del paratext més endavant) no només fa servir aquesta fórmula sinó que descobreix el final i un dels girs de la història (alerta de *spoiler!*): el joc metaficcional que el narrador proposa al lector, que serà revelat lentament a través de la novel·la. Les seccions analitzades per Kathpalia es troben aquí condensades en una frase a l'inici, seguida d'una llarga llista de personatges amb una retòrica basada en adjectius i adverbis. Tractant-se d'un clàssic, l'editor podria estar assumint que alguns lectors podrien conèixer la història i els personatges per endavant i que la re-edició està destinada tant a nous lectors com a re-lectures. L'ham podria ser en aquest cas precisament el contrari: una fórmula que retén menys informació donat que es tracta d'un clàssic i reconèixer, en sí, pot vendre més. Tanmateix, l'única pregunta que l'extracte sembla despertar en la curiositat del lector - l'únic buit possible que crea el text - és “com passa d'infant empobrit a novel·lista d'èxit?” (de banda de la llarga enumeració de personatges que, si aporta alguna cosa, ben segur també mata qualsevol possible bri de curiositat). En comparar el *blurb* de *Verses* amb el de *Copperfield*, es podria afirmar que el primer té una progressió narrativa tot i exposar-se de manera concisa. De fet, aquest és un dels consells de Willder. “Cut, cut, cut. Omit needless words” (Willder, 2002: 89). Com més ajustada sigui l'estructura i més mots innecessaris s'ometin, millor, afirma, i escriure menys és la majoria de vegades l'opció més difícil i que requereix temps.

Tan Kathpalia com Clark & Phillips, hem vist, destaquen l'ús d'adjectius i sintagmes adverbials. De fet, en ambdós casos, l'ús d'aquests és notable. No obstant això, es podria afirmar que són predominants en el de *Copperfield*, mentre que en el de *Verses* es destinen per a un dels *endorsements* (“Damnably entertaining and fiendishly ingenious”). En el de *Copperfield* s'utilitzen a la primera línia –que en realitat funciona com a *preview*, *orientation* i *resolution* – “unhappy and impoverished childhood” i se’n fa un abús en la secció que Kathpalia descriuria també com a “orientació”, ja que “it specifies characters, their attributes and their circumstances” (Kathpalia, 2022: 70). Des de l’ “eternally humble” Uriah fins al “magnificently impecunious” Micawber, totes les descripcions es caracteritzen per la mateixa gramàtica. De fet, Kathpalia assenyala que les aposicions o els sintagmes nominals amb complement són opcions més freqüents en aquests casos (“e.g. Madeline - a force to be reckoned with¹²; [...] Madeline, who remembers everything and forgives no one, who makes the world stop and stare”). Això podria argumentar-se com a homenatge a la veu narrativa de Dickens, ajustant la veu del *blurb* a la veu narrativa del relat¹³ (tenint en compte l'ús exuberant d'adjectius de Dickens). En qualsevol cas, Willder recomana fermament utilitzar el mínim d'adjectius possible, o preferiblement evitar-ho (ella es mostra fins i tot totalment en contra d'incloure descripcions de personatges, de fet). El seu argument és (i afirma que s'entronca amb Mark Twain i Hemingway com a escriptors) que els substantius o els sintagmes nominals donen al lector “un punt de referència tangible” en lloc d'una “abstracció borrosa”¹⁴ (Willder, 2022: 87). Tornant al *blurb* de Rushdie, fins i tot als *endorsements* hi predominen substantius que, sens dubte, creen una atmosfera molt més evocadora que el de *Copperfield*.

¹² El seu exemple (ibid.).

¹³ Més sobre això en futures seccions.

¹⁴ La meua traducció: “a tangible point of reference”/“hazy abstraction” a l'original.

De banda de la gramàtica pròpiament descriptiva, la forma/fórmula de les sinopsis és també una gramàtica en si mateixa. Si hi ha alguna cosa que Dickens va perfeccionar, va ser, per exemple, la creació de tensió entrega rere entrega. Avui dia, el públic està molt familiaritzat amb el suspens creat pel buit que les sèries de televisió deixen al final dels capítols. Tot i que el *binge-watching*¹⁵ (que posa en dubte la necessitat de tallar el metratge en episodis) estigui de moda, els creatius, com els escriptors de *blurbs*, encara treballen tan amb *cliffhangers* per despertar preguntes als espectadors (“què passarà després?”) en el clímax d'un episodi, com recapitulant informació d'episodis anteriors a l'inici dels nous, ja sigui perquè el públic no perdi el fil com per si comença a veure sèries *in medias res*. Aquests mecanismes funcionen en la ficció des de fa segles. Si Netflix tingués un equivalent al segle XIX, serien els fulletons. *The Pickwick Papers* de Dickens es va convertir en un fenomen literari i comercial el 1836 a Anglaterra i una de les primeres novel·les per fascicles que es van publicar en un diari. Tal com s'indica al *blurb* de l'Oxford Classics Edition, “[a]t the height of its popularity *The Pickwick Papers* sold 40,000 copies a month and catapulted the 24-year-old Dickens to fame”. La novel·la que va catapultar al jove Dickens a la fama segueix els viatges d'una societat masculina, el Pickwick Club, creat per oferir testimonis de la “vida” a “Anglaterra”. La seva publicació marca l'època en què la novel·la com a gènere va començar a ser apropiada a les masses mitjançant la premsa. Willder es refereix a Dickens com “the ultimate self-promoter”, “a master of marketing” (Willder, 2022: 55). La forma en si va donar lloc a noves oportunitats de venda i li va permetre respondre directament al mercat, ajustant personatges i trames a l'opinió pública com veiem avui en dia segons l'audiència en la ficció televisiva. Abans de *Pickwick*, era habitual publicar per volums, generalment tres, en còpies conegudes com a “triple-decker”. Dickens va revolucionar el mercat (o en va crear un). Les entregues mensuals costaven un xiling i es venien amb tapes “de color verd pàl·lid”, (amb la

¹⁵ L'acte de veure varis capítols d'una sèrie seguits com si es tractés d'una pel·lícula.

tradicional plana del títol molt carregada de mots), i creaven gran expectativa entre els lectors (ibíd. 56)¹⁶.

Les estratègies de captació per assegurar-se que els lectors compraven el proper fascicle ja estaven en funcionament: referències als capítols previs per refrescar (que són l'antecedent del “previously on...” televisiu) o petits “tràilers” com aquest al final del capítol 1 de *Pickwick*.

We have no official statement of **the facts which the reader will find recorded in the next chapter**, but they have been carefully collated from letters and other MS. authorities, so unquestionably genuine as to justify their narration in a connected form.

Dickens, 2008: 6

Aquest mecanisme es va popularitzar per primera vegada en anglès com a *cliffhanger* per l'ús popular que en va fer Thomas Hardy, però Cervantes ja l'utilitzava com a eina uns quants segles abans. El capítol 7 de *Pickwick* comença amb un resum de l'episodi anterior mentre estableix l'atmosfera del següent:

The fatiguing adventures of the day or the somniferous influence of the clergyman's tale operated so strongly on the drowsy tendencies of Mr. Pickwick, that in less than five minutes after he had been shown to his comfortable bedroom he fell into a sound and dreamless sleep, from which he was only awakened by the morning sun darting his bright beams reproachfully into the apartment.

ibíd. 74

L'inici del capítol 17 recorda només començar els incidents previs que van causar l'atac de reuma de Mr. Pickwick (d'haver-se rentat a la intempèrie per la nit i assecat dins d'un armari). En futures seccions veurem com el fragment també es mostra conscient de si mateix com a artefacte literari (“in the last chapter”) i de la relació i implicacions que aquest fenomen pot tenir amb els *blurbs*. El propi text literari fa conscient que és un text dividit per entregues i que resumeix què ha passat anteriorment.

¹⁶ Veurem més endavant que les pàgines del títol tenien molts mots com una espècie de *blurb*.

The constitution of Mr. Pickwick, though able to sustain a very considerable amount of exertion and fatigue, was not proof against such a combination of attacks as he had undergone on the memorable night, recorded **in the last chapter**. The process **of being washed in the night air, and rough-dried in a closet**, is as dangerous as it is peculiar. Mr. Pickwick was laid up with an attack of rheumatism.

ibíd. 216

El final del capítol 8 és un altre “al proper capítol”...

(...) he had satisfied himself that there was no ground for the charge against Mr. Tupman. So was Mr. Tupman, for Mr. Jingle had told him that his affair would soon be brought to a crisis. So was Mr. Pickwick, for he was seldom otherwise. So was not Mr. Snodgrass, for he had grown jealous of Mr. Tupman. So was the old lady, for she had been winning at whist. So were Mr. Jingle and Miss Wardle, **for reasons of sufficient importance in this eventful history to be narrated in another chapter**.

ibíd. 98-99

Seguint l'argument de Kathpalia, els *blurbs* funcionen com a tràilers “that rarely give the plot away to readers and as such, typically end with a cliffhanger to entice reader curiosity” (Kathpalia, 2022: 69-70). El *blurb* de *Verses* esmentat anteriorment crea aquest buit que, despertant el desig del lector, fomenta preguntes. No obstant això, sembla crucial, indica Kathpalia, al contrari de la ficció, ser exhaustiu en la descripció dels llibres de no ficció, i en particular dels llibres acadèmics, precisament com a forma adequada de captar l'atenció, atès la necessitat dels lectors a qui van dirigits de saber la contribució real que el treball proporciona a un camp de recerca en particular per determinar si una obra és o no de lectura obligada.

'Rereading this book, as well as reading it for the first time, reshapes the categories through which we experience and perform our lives and bodies. To be troubled in this way is an **intellectual pleasure and a political necessity**.'

Donna Haraway

Thrilling and provocative, the book you hold in your hands is perhaps **the essential work of contemporary feminist thought**. Its

intellectual reference points include Foucault and Freud, Wittig, Kristeva and Irigaray. Indeed, few other **academic works** have roused passions as much. **One of the most talked-about scholarly works of the past fifty years**, Judith Butler's *Gender Trouble* is as celebrated as it is controversial.

Butler argues that traditional feminism is wrong to look to a natural, 'essential' notion of the female, or indeed of sex or gender. She starts by questioning the category woman': who does it include, and who decides who it includes? And she continues in this vein; 'the masculine and the feminine' are not biologically fixed but culturally presupposed. Best known however, yet also most often misinterpreted, is Butler's concept of gender as a reiterated social performance rather than the expression of a prior reality.

Judith Butler (b. 1956) is **one of the most influential theorists** writing today. She is Maxine Elliot Professor in the Departments of Rhetoric and Comparative Literature at the University of California, Berkeley.

Butler, 1990: contraportada

La contraportada de *Gender Trouble* de Judith Butler, comprovem, és més extensa que la dels llibres de ficció. Al paràgraf que comença “Butler argues”, la descripció revela la tesi i les conclusions de Butler. El paràgraf es presenta d'alguna manera en forma d'*abstract*, un tret comú als llibres acadèmics perquè puguin conèixer-se prèviament les noves aportacions que ofereix i a quin nínxol acadèmic pertanyen. Una altra fórmula que Willder denuncia, com ara hem vist començar amb “en aquest llibre”, no sembla tenir un efecte negatiu en aquest cas. El lector també està més acotat que en els casos de ficció anteriors. Tot i que no n'exclou a cap, el volum es dirigeix a un públic específic (“One of the most talked-about scholarly works of the past fifty years”). Això també es transmet a través de les credencials de l'autora. Establir a Butler com “un dels teòrics més influents que escriuen avui en dia” i elogiar el llibre com “l'obra essencial del pensament feminista contemporani” està creant d'alguna manera, encara que no exclusivament, el perfil d'un lector. La seva reputació com a escriptora i erudita es construeix proporcionant detalls biogràfics i subratllant el seu càrrec en educació superior i la institució a la qual està afiliada. L'últim

paràgraf, que Kathpalia defineix com “Establiment de credencials”, també segueix un patró gramatical.

In blurbs of fiction and non-fiction (...), ‘Establishing credentials’ includes information about the genre that the writer is well known for, the awards won by the author and his/her place of residence. S_V C sentence patterns are employed to highlight the writer's specialization regarding genres.

Kathpalia, 2022: 77

L'ús d'epítets completa la funció d'avaluació (“influent”, “de qui es parla”, “erudit”), que en la no-ficció, i en particular els llibres acadèmics, ajuden a transmetre la sensació de ser una obra seminal. A *Worlds of Writing Discourse* (2004), Vijay Bhatia analitza tant els *blurbs* de llibres de ficció com de no ficció per revelar un ús dominant d'adjectius amb connotacions positives en ambdós, amb una predominància en els *blurbs* de ficció de paraules típiques d'històries d'assassinats i de misteri, o paraules negatives en general. Willder també afirma que els substantius i adjectius negatius o els que inspiren perill criden molt més l'atenció. “Les paraules dolentes (guerra, crim) criden l'atenció més ràpidament que les paraules felices (pau, amor)” (Willder, 2022: 195).

Potser l' *endorsement* amb què s'encapçala el *blurb* de *Gender Trouble* amplia la franja de lectors a qui va dirigit convidant també a un públic no necessàriament acadèmic, ja que l'obra, encara que sigui intel·lectual, és alhora un “plaer” i una “necessitat”, i en realitat remodela les nostres experiències tant del cos com de la ment, per la qual cosa és aplicable al nostre dia a dia com a éssers humans. L'últim *blurb* de Vintage per a *Written in the Body* de Jeanette Winterson també comença amb un *endorsement* que sembla fer-se ressò del de Butler, ja que “explora les nostres nocions complaents del real, desglossant les idees preconcebudes de gènere”.

“Winterson's novels are about exploding our complacent notions of the real, breaking down received ideas of gender, time and space... John Donne wrote, “Love.. makes one little room, an everywhere”. Winterson's novel arrives at a similar affirmation”
Time Out

Written on the Body is a secret code only visible in certain lights: the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters feel like braille. I like to keep my body rolled away from prying eyes, never unfold too much, tell the whole story. I didn't know that Louise would have reading bands. She has translated me into her own book.

An ambitious work, at once a love story and a philosophical meditation on the body...the result is a work that is consistently revelatory about the phenomenon of love'
New York Times Book Review

Winterson, 1992: contraportada

Tot i ser de ficció, de la mateixa manera que el de Butler, aquest *blurb* segueix el patró d'un "endorsement" inicial i una secció d'establir credencials al final, encara que, en el cas de Winterson, les credencials es basen en el llibre i no en la autora.

1.2 Whodunnit

Havent desgranat la gramàtica del *blurb*, aquesta secció pretén centrar-se en l'autoria. El *Cambridge Dictionary* és força ambigu sobre l'autoria del *blurb* en la seva definició: "una breu descripció d'un llibre, una pel·lícula, etc., escrita per les persones que l'han produït i amb la intenció de fer que la gent vulgui comprar-lo o veure'l"¹⁷. "Les persones que l'han produït" podria ben bé incloure editors, editorials, autors, etc.

Albert Puigdueta - editor a l'actualitat a Random House - (comunicació personal, estiu 2023) insisteix en les mateixes idees desenvolupades anteriorment al voltant dels elements que constitueixen el *blurb* i s'entronca amb la definició de Kathpalia: "[t]he suggestion is to write a catchy synopsis of the book, to include endorsements or review quotes from experts and celebrities, and (...) to provide information about awards/prizes won by the authors and pictures of authors along with personal information about them" (Kathpalia,

¹⁷ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/blurb>

2022: 49). En referència a la sinopsi de la contracoberta, Puigdueta també afegeix “per fer-nos una idea suggeridora però sense fer *spoiler*”, un consell que, segons Genette, “mettrait en totale opposition la fonction séductrice et la fonction descriptive” (Genette, 1987 : 95). En futures seccions, analitzarem la tensió que comporta reconciliar seduir i descriure al mateix temps (o més aviat seduir descrivint amb integritat¹⁸), però, per ara, podem introduir que aquesta “idea suggeridora” hauria, en teoria, de gaudir, del consens de, com a mínim, l’editor i l’autor. Per a una primera edició “d’aquí”, afirma Puigdueta, normalment l’autor enviaria una proposta de sinopsi. De fet, tal recurs ja forma part del procés de vendre una història d’un autor a un editor, abans que sigui material amb vistiplau per publicar. A una carta a la seva germana Vanessa Bell el 17 d’agost de 1937, Virginia Woolf escriu:

You were right about the American magazine: they now say they will take my story if I wire a suitable synopsis -which is a sketch of the plot; so I've made up a story about a jeweller and a duchess, and cabled the plot- how he buys her pearls, for £10,000, knowing them to be false- that's not all of it by any means.

Woolf, 2021: 7181

A banda de proporcionar una definició de *sinopsi* (“a sketch of the plot”), i confessar que és vague o que, en qualsevol cas, no resumeix tota la història (“that’s not all of it what it means”), el passatge evidencia que els propis autors en ocasions *sí* són, o han estat en èpoques concretes, els responsables de les sinopsis, sobretot en el procés de diàleg entre autor i editor (en aquest cas específic, Virginia Woolf està intentant vendre la seva història a una revista americana) i que, l’artefacte, com a mínim des del punt de vista dels editors, demana, per sobre de tot, narració: demana saber què hi passa en aquesta història. Aquest és un aspecte delicat precisament per Woolf, per exemple, com a representant del *high modernism*, donat que els seus textos destaquen per altres

¹⁸ Com diu Louise Willder, “There is, naturally, an element of deceit in what copywriters do” (Willder, 2022: 8).

motius més enllà del *plot*¹⁹, i una sinopsi basada en una sèrie d'esdeveniments podria no tenir res a veure amb el propi text. Les primeres edicions de Woolf a la Hogarth Press de les seves novel·les més experimentals (a partir de *Mrs Dalloway*, 1925), amb dissenys de portada de precisament la seva germana Vanessa Bell, no contenien *blurbs* ni descripcions, cosa que podria ser un *statement* al voltant de si una història pot explicar-se o no mitjançant el propi artefacte de la sinopsi (el seu escepticisme es fa palès a la seva carta en relació a). És a les primeres edicions americanes que trobem per primer cop *blurbs* amb sinopsis com aquesta de *To The Lighthouse*:

Mrs. Woolf latest novel has been hailed with enthusiasm as one of the finest novels of the year. It is the story of a family living in the Hebrides.

Barkway, 1999: 43

Molt probablement, no va ser escrita per l'autora. Els coneixedors de la novel·la saben que la família ni "hi viu", sinó que estiuuja. Per una banda, els autors podrien ser la millor persona per escriure sobre el seu propi manuscrit ja que, com apunta Willder, el coneixen com ningú. "An author should never be too proud to write their own cover copy" (Willder, 2022: 40), destacant-ho com un bon exercici per a reflexionar sobre un llibre propi en què un autor hauria d'empassar-se l'orgull i enfrontar-se a haver d'explicar el seu propi text. D'altra banda, conèixer un text com ningú podria ser precisament el motiu que convertís a un autor en la persona menys indicada. La possibilitat que a alguns escriptors no els importin en absolut ni els lectors ni la recepció del text, fins i tot a l'hora d'escriure el text principal, també està sobre la taula. A l'article *L'écrivain bilingue et ses publiés: une perspective comparatiste*²⁰ sobre si els autors

¹⁹ En una altra carta a Vanessa uns dies més tard, el 20 d'agost de 1937, Virginia Woolf escriu: "And a cable further stuns me, from New York, to say they can't make head or tail of my synopsis, so will I write the plot out at length-which means I fear they won't buy" (Virginia Woolf, 2021: 7183)

²⁰ GRUTMAN, Rainier (2007). «L'écrivain bilingue et ses publiés: une perspective comparatiste». *Écrivains Multilingues et Écritures Métisses. L'Hospitalité des Langues*. Gasquet, Alex & Modesta Suárez, eds. Université Blaise-Pascal.

guanyen lectors quan canvien de llengua, Rainier Grutman afirma que “Stendhal (...) préférait s'adresser à quelque lecteur futur, convaincu qu'il serait lu en 1880 seulement et compris plus tard encore. D'autres auteurs affirment n'écrire que pour eux-mêmes (...). C'est le cas, célèbre, d'un Baudelaire, qui appelait ‘mon semblable’ (...) ce destinataire” (Grutman, 2007: 68). Pot ser que els autors no tinguin la més mínima intenció que els compreguin pels seus coetanis i depositin la seva fe a cegues en els temps que vindran.

A més, escriure una *copy* que no passi dels cent mots i en què, per sobre de tot, no es perdi al lector potencial de vista, diu Willder, no només pot ser difícil per un autor, sinó també per un editor, per la proximitat amb el seu propi text o amb el text que representen, “because of their of the closeness to an author (...) because of their closeness to the book” (Willder, 2022: 40). Orwell, segons Willder,

described it as a horrible, exhausting struggle, like a long bout with some painful illness. Then suddenly it's born, blinking, into the world. Trying to present its best bits to other people and to condense the complexity of what you've written into a couple of paragraphs must seem a bit crass.

ibíd. 45

Segons, Willder, un autor acaba tan involucrat amb un llibre que li resulta difícil concebre que els demés lectors no l'hagin llegit. “You can't sell them the experience of the book - you have to sell them the expectation of reading it; the idea of it” (ibíd. 45). De vegades, la complexitat de l'obra en la seva magnitud és difícil de condensar ni tan sols amb el propòsit de fomentar-ne la lectura. Si a més a més, es tracta de vendre exemplars, sembla que el que més compta és el desig de llegir-lo que llegir-lo pròpiament, amb tot allò que comporta.

En algun moment mentre la idea del llibre s'està gestant, en el procés que pertany a autor i editor en fases de pre-publicació, l'autor hauria entregat una sinopsi per vendre el producte a una editorial. Un cop el llibre ja és material per publicar, segons Puigdueta, actualment seria l'editor qui escriu la sinopsi, encara

que alguns autors també n'enviïn una o vulguin estar involucrats en el procés. Alguns editors, fins i tot, deixen la seva empremta en l'estil de la portada en general. “Les portades de Silvia Querini”, afirma Puigdueta, “sabies que eren d'ella”. En una recopilació de sinopsis de Constantino Bértolo al segell Caballo de Troya també s'hi reconeix un estil (comunicació personal de Puigdueta, estiu 2023), una autoria. En el cas que es produís una divergència entre com l'editor -o el segell- i l'autor volen vendre el llibre (quin gènere es, quina imatge projecta), Puigdueta afirma el des-encontre es produiria en reunions prèvies al *blurb*. Abans de tot cal consensuar com es vendrà el producte, constatant una entesa entre autor i segell de com ambdues parts entenen el llibre. L'afirmació permetria concloure que el *blurb* projecta “una” versió del *llibre* (o fins i tot una *per-versió*), que contrasta amb els mots un tant universalistes de Willder, que afirma intentar capturar “the essence of a book in a way that is instantly appealing; to dig out its unique qualities and make them sing” (Willder, 2022: 8). En cas d'edicions de traduccions de textos que venen de l'estranger, la sinopsi és de l'editor, afirma Puigdueta, probablement basant-se en el *blurb* original però apostant per tries que puguin fer circular millor el text en el nou camp de recepció. En qualsevol cas, segons Puigdueta, l'última paraula la tindria l'autor. Això podria estar dient molt sobre el camp literari català respecte l'anglès, per exemple. En contrast, l'autora britànica Jeanette Winterson va publicar un *tweet* el juny de 2021 que deia:

Absolutely hated the cosy little domestic blurbs on my new covers. Turned me into wimmins fiction of the worst kind! Nothing playful or strange or the ahead of time that's in there. So I set them on fire.

En aquest exemple, queda patent que l'autora i l'editor no coincideixen amb la manera com s'ha decidit vendre aquesta edició del llibre. Val a dir que, en aquest cas, estaríem parlant de reedicions de les seves novel·les (és amb les reedicions que les editorials fan benefici, amb els títols que segueixen venent amb regularitat), per a les quals als autors potser ja no se'ls consultaria en relació al

paratext. El *tweet* també desperta un altre debat com el de “ficció femenina”. En futures seccions debatrem sobre si els *blurbs* poden o no ser sexistes, però, com a preàmbul, se segueix parlant de ficció femenina però no de ficció masculina. Kate Osse a Willder comenta “I think there’s still a sense that men's writing is universal, and women's writing is for women” (Willder, 2022: 221). Al Regne Unit, per exemple un 60% de les novel·les publicades estan escrites per dones però només divuit han guanyat el Booker, el premi literari anglès més popular, contra els 32 guanyadors homes des de 1969. Des d’un altre punt de vista, el tema que tracta Winterson és important ja que afecta la seva imatge. Els agents i editors inverteixen molt temps i energia en crear la “marca” dels autors, mitjançant articles a premsa i xarxes socials. El prestigi aconseguit en un determinant moment pot veure’s alterat si en futures edicions els exemplars es venen sota una altra etiqueta.

Segons Clark & Phillips, “[t]he publisher only controls the publication - production, design, publicity, price, methods and conditions of sale. In practice authors may be consulted on matters such as the cover design” (Clark & Phillips, 2014: 168). Willder afegeix que “[a]uthors have varying influence on the copy that appears on their books” i que “[a]t many publishing houses, blurbs are written by the editor, or the author, or a combination of both” (Willder, 2022: 40). Una de les seves anècdotes va ser aprendre que mai hauria d'escriure un *blurb* per a *The Catcher in the Rye*, ja que J.D. Salinger estava totalment en contra i només permetia el títol i el seu nom a les portades. Encara que el *blurb*, però, com afirma Puigdueta, sigui de l’editor, moltes coses han canviat durant la segona meitat del segle XX al respecte. Willder apunta com als seixanta, per exemple, l’editor mostrava molta personalitat i entusiasme impregnant les cobertes amb el seu propi segell, com per exemple les de Gollancz, veritables exemples de màrqueting en què podies sentir la veu de l’editor (Willder, 2022: 20-21). A l’actualitat, però la influència dels departaments de vendes i publicitat semblen haver guanyat terreny a la figura de l’editor independent.

Senior marketing staff may first become involved at the publishing proposal stage. They will advise on product development, especially when the project is a large investment. They will be involved in a range of discussions about the book's pricing, cover, target market and the ways this can be reached. From discussions with editors and sales staff, each book is evaluated, and decisions made on the promotional material required - to support sales and for the target readership - and what publicity and media coverage should be sought.

Clark & Phillips, 2014: 222

La figura del *copywriter*, crucial en el pont entre aquest departament i l'editor, com a mínim al món anglòfon, ha aportat certa neutralitat durant les últimes dècades, assimilant veus i passant-t'ho tot pel filtre de la publicitat. Ara mateix sembla ser la figura més influent al *blurb*: el *copywriter*, algú especialitzat únicament en fer que la contraportada sigui un producte publicitari exquisit. Willder, ella mateixa *copywriter*, cita a Gelett Burgess -com veurem més endavant, el "primer autor" d'un *blurb* el 1906-: "[a]s an outsider, a copywriter can offer a clearer perspective, and is able to pick out a book's salient points without wanting to throw in the kitchen sink" (Willder, 2022: 40). Especialistes en condensar l'obra sense deixar de pensar en el lector (en quin lector, però?), i podent agafar distància amb el llibre d'una manera que ni autor ni editor poden, els *copywriters* semblen haver-se convertit, en el camp anglòfon, en la figura essencial: un pont entre l'editorial i el món exterior. Clark & Phillips aporten que

[t]he aim of the copy-editor, who may be the only person other than the author who reads the book before publication, is to ensure that the text and illustrations are clear, correct and consistent for both the printer and the ultimate readers. Good copy-editing is invisible: it aims to present the book the author would have written if he or she had had more time or experience - not, as some new copy-editors think, their own improved version' (Butcher et al., page 32). The copy-editor is also usually expected to look out for passages that may be libellous: Any statement in a book or journal or newspaper, or any other published matter (an advertisement, e-mail or website, blog, message board for example), runs the risk of being defamatory if it contains an untrue allegation or imputation which disparages.

Clark & Phillips, 2014: 179

Aquest punt de vista, que sembla presentar a l'autor com a figura incapaç o poc preparada per resumir les seves pròpies històries, estaria també col·locant la figura del *copywriter* en l'espectre del rigor pel que fa a contrastar informacions dins de la tensió entre persuasió i fidelitat a un text principal.

Contràriament a la desconfiança cap a la figura del *copywriter* que hem vist per part d'alguns autors, Willder destaca per exemple Iris Murdoch, una de les autores que defensa el *blurb* com a una “mini forma d'art”, afirmació que tornaria a despertar el debat sobre si podem o no considerar la sinopsi com a text literari. Murdoch també construeix el seu argument al voltant de la parcialitat dels autors:

The one thing I did learn is that an author is not the person to write the blurb. **For obvious reasons, they cannot see what they have written in an objective fashion.** In addition, what they wish to say does not always provide the best copy for selling and marketing (hard though it is to accept). I am very happy for others to write my blurbs, with, of course, the right to make comments...

Willder, 2022: 41

L'opinió de Murdoch promouria una figura externa com a font d'objectivitat i, especialment, de cara a la comercialització. Els *blurbs* de William Golding, per exemple, sempre van ser escrits pel seu editor, Faber&Faber. L'editora de Margaret Atwood al Regne Unit, Becky Hardie, que s'encarrega d'escriure els seus *blurbs*, diu que Atwood sempre està satisfeta amb el resultat i tolera petites modificacions (Willder, 2022: 44). En canvi, alguns autors resulten ser també excel·lents escriptors de *blurbs* segons altres escriptors. El cas de T. S. Eliot n'és un exemple, també destacat per Willder.

T. S. Eliot wrote hundreds of blurbs for Faber & Faber during his time as publisher there, including works by Ezra Pound, Stephen Spender, Marianne Moore and Ted Hughes. (...) According to his Faber colleague, founding director Frank Morley, 'Everyone admitted that he was our best blurb-writer.

ibíd.

El mateix Morley afirma que escriure *blurbs* és una tortura. Eliot coincideix en que és un procés d'escriptura més feixuc que qualsevol altre. Un to massa afalagador pot anar en contra de la credibilitat del títol, mentre que no donar-li prou importància també pot ser contraproduent²¹. En qualsevol cas, el procés evidencia un diàleg, a la vegada que un pols, entre escriptor i editor en algunes indústries com la catalana, i entre escriptor i *copywriter* en d'altres.

Com assenyala Willder, abans que existissin les portades dels llibres, els escriptors ja buscaven l'aval d'altres escriptors. “[W]e like to be reassured that someone who has some kind of authority and legitimacy tells us something is worth reading” (ibíd. 29). D'aquí que el significat que pren el mot *blurb* als EUA sigui al voltant de les cites laudatòries: “an advance piece of praise that appears on the jacket” (ibíd. 31). La pràctica, en aquest context, pot degenerar inevitablement cap a cercles viciosos de concessió i indulgència, i resultar en una imatge denigrant pel producte. A la sèrie de HBO *And Just Like That*, el personatge Carrie Bradshaw interpretat per Sarah Jessica Parker persegueix a una famosa editora de *Vogue* perquè escrigui el *blurb* del seu llibre. Aquesta de seguida li respon què vol a canvi. El 15 de març de 1918, en una carta a Lytton Strachey en referència al llibre d'ell *Eminent Victorians*, Virginia Woolf escriu “I’ve been having faint doubts, by the way, about reviewing your book. In the first place, if I review yours, then why not Clive's, Desmond's, Molly's and Fredegond's, which would be more than I could stand” (Woolf, 2021: 3496). La resposta de Lytton Strachey el 19 de març anticipa que l'editorial té dubtes de si un amic és la millor figura per fer una crítica (“It seems to me you had much better not take any steps about the Victorians. It would never do to get into trouble with Richmond (...) though I should be delighted if you did review it, because you would be more on the spot than anyone else” [ibíd. 3497]). Strachey sap que Woolf no serà precisament algú que elogiï si la ocasió no ho

²¹ “If you praise highly, the reviewer may devote a paragraph to ridiculing the publisher's pretensions; if you try understatement, the reviewer may remark that even the publisher doesn't seem to think much of this book” (T.S. Eliot a Willder, 2022: 45)

mereix, sap que serà parcial quan calgui, però potser els editors o la opinió pública no aconseguirien veure-ho en un context d'imparcialitat. Finalment, Woolf es pronuncia al respecte el 23 d'abril: "I wrote to ask Richmond to let me do your book. He answers that though willing and anxious that I should, he has to make it a rule that reviewers don't review their friends -not that he's afraid I should be partial, but that people would guess, and say I was partial" (ibid. 3499). Els passatges evidencien que les personalitats triades pels "endorsements" (o pel *blurb* en l'accepció americana), són gairebé tant importants avui en dia o més que les sinopsis. Una cosa són els col·legues de professió, l'altra els amics.

Kathpalia resumeix que, mentre els "endorsements" van sempre signats per famosos o experts en el tema, es manté el misteri al voltant de l'autoria dels blurbs. "[B]urbs could be written by authors, editors, editorial assistants, or reviewers of the book, but they are usually anonymous according to a practising Publisher" (Guthrie a Kathpalia, 2022: 48).

1.3 Al Principi Hi Va Haver el *Blurb*

Quan pensem en el *blurb* d'avui en dia, és inseparable d'una coberta i, per tant, de la nostra concepció del llibre modern tal com el coneixem ara. El terme va ser encunyat per Frank Gelett Burgess el 1907 descrivint la il·lustració d'una bella dona jove en una portada de còmic al costat del text "Miss Belinda Blurb". En el seu posterior diccionari (1914), el va definir com un "flamboyant advertisement, an inspired testimonial consisting of fulsome praise", un anunci extravagant, un testimoni inspirat que consisteix en elogis basant-se en adjectius i adverbis (Willder, 2022: 9). Louise Willder també ofereix un altre exemple del primer *endorsement* —o del primer *blurb*, si seguim el significat americà—. Va ser

Walt Whitman qui ho va començar tot²² en el format del llibre modern quan va utilitzar la cita d'una carta que li va escriure Ralph Waldo Emerson (1855) elogiant la seva obra (“I Greet You at the Beginning of a Great Career”) per a la seva segona edició de *Leaves of Grass*. Tanmateix, també afirma Willder, en absència de cobertes, una mena d'informació “using words creatively in order to convince buyers to read on” (utilitzant paraules de manera creativa per convèncer els compradors de seguir llegint) ja s'havia inclòs prèviament en altres formats (ibid. 47). Al Pròleg del Primer Folio de Shakespeare de 1623, es pot veure el reconeixement (“The wonder of our stage!”) per part del poeta i dramaturg Ben Jonson. Era habitual a les novel·les de principis del segle XVIII, venudes sense enquadrar, i que, com descriu Willder, “did not have available to it all the peripheral information and promotional apparatus of the modern novel” (és a dir, no tenien a la seva disposició tota la informació perifèrica i l'aparell de promoció de la novel·la moderna), condensaven molta informació amb una fórmula de títol llarguíssim amb *spoiler* inclòs per atreure compradors (ibíd.). En conseqüència, a la portada de la primera novel·la en anglès de Defoe (1713) trobem l'extravagant i encomiable

The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: who lived eight and twenty years, all alone in an uninhabited island on the coast of America, next the mouth of the great river of Oroonoke; having been call on shore by shipwreck, wherein all men perished but himself. With an account how he was at last as strangely delivered by pirates.

Sens dubte, el títol funciona com una sinopsi en l'esmentada fórmula (revelant potser massa informació i tot), l'equivalent a una portada de llibre moderna, temptant els possibles compradors.

²² Tot i que una coberta anterior “has recently been discovered in Oxford University's Bodleian Library, for an 1830 gift book called *Friendship's Offering*, including the book's price of 12 shillings; a promotional slogan stating that the volume was ‘elegantly bound’; an advertisement for the first six years of the Friendship series ‘uniformly done up in the improved binding; and another advertisement for proofs of the engravings in portfolios’” (Willder, 2022: 48).

1.3.1 Le Prière d'Insérer

“Major and Mrs. Mayhew,” Page the reporter noted, licking his pencil. As for the play, he would collar Miss Whatshername and ask for a synopsis. But Miss La Trobe had vanished.

Virginia Woolf, *Between the Acts*
Woolf, 2021: 2669

La darrera novel·la de Virginia Woolf *Between the Acts* gira al voltant d'una funció de teatre popular de motius històrics (“pageant”) que preparen els membres d'una comunitat a la campanya anglesa, dirigida per Miss La Trobe. El crític de províncies Page, davant la manca de programà de mà o de dossier de premsa es veu obligat a intuir el repartiment d'entre els habitants del poble i li caldria que l'autora/directora li aclarís de què va mitjançant una petita sinopsi. El *blurb* sembla ser el canal entre venedors (editorials, llibrers) i lectors (compradors potencials). De banda, Genette afirma que l'antecedent directe de la *quatrième de couverture*, d'aquesta “art form”, d'aquesta “sorte de préface brève, de lecture”, és una “phase d'inauguration flamboyante et survoltée” (Genette, 1987: 116) que precisament evidencia un diàleg entre llibrers i premsa, o entre llibrers i lectors mitjançant la premsa. Per “fase d'inauguració” Genette s'estaria referint a “le “*prière d'insérer*”: [u]n text bref (généralement d'une demi-page à une page) décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d'une manière le plus souvent valorisante, l'ouvrage auquel il se rapporte – et auquel il est, depuis un bon demi-siècle, joint²³ d'une manière ou d'une autre” (ibíd. 108). Aquesta pràctica de resum breu de caràcter valoritzador, continua Genette, “se rapporte (...) à une pratique antérieure, et plutôt caractéristique du XIXe siècle, où ce genre de textes était adressé (...) à la presse en général (aux directeurs de journaux), sous forme de communiqué (*press release*) destiné à annoncer la

²³ El concepte “joint” és clau perquè implica ‘annex’, com si el “preàmbul” no es tractés pròpiament de l'obra. En futures seccions teoritzarem sobre la veritable naturalesa del preàmbul i si podem veritablement desvincular-lo pròpiament de l'obra.

parution de l'ouvrage". Nascuda per la necessitat de vendre el producte en premsa periòdica, i adreçada a la premsa en general i no només a la crítica, a aquest primer estat de *le prière*²⁴ - aquesta espècie de nota de premsa a les columnes d'un diari, quan es refereix a les publicacions serials per fascicles - Genette l'anomena "paratexte zolien". Aquest paratext és directament un anunci, un comunicat de premsa idèntic a aquell que Zola ficava entre les seves pàgines, "un paragraphe descriptif aussi factuel que possible, un paragraphe de commentaire thématique et technique, une appréciation élogieuse dans les derniers mots: du beau travail, et, j'imagine, pour 'la critique'" (ibíd. 110-111).

Un dels debats encara al món editorial contemporani, i especialment en relació al *blurb*, és si qui escriu sobre una obra (sigui qui en fa la nota -editor, gabinet de premsa-, qui escriu les frases laudatòries -altres escriptors o personalitats- o qui n'escriu les ressenyes -crítics-) ha veritablement llegit l'obra o no. Un debat col·lateral que emergeix en aquest procés és, com ja hem apuntat prèviament, l'autoria i el destinatari d'aquests textos breus. En algun moment entre el segle XIX i l'actualitat - una etapa intermediària (i per això al Petit Robert, apunta Genette, ha quedat com a definició²⁵) -, un model de *le prière* en què la sinopsi s'estén i s'entreté amb totes les vicissituds i especificitats de l'argument (d'una manera similar al resum detallat d'un informe de lectura) estava adreçada única i exclusivament a "la critique", considerada com a intermediari entre autor i públic, per tal que els crítics precisament poguessin saber de què parlar sense haver de llegir tota l'obra per qüestions de temps. No obstant, *le prière* original presenta un diàleg entre editor literari i diari, i no estava adreçat a la crítica. Ara bé, encara que el contingut de *le prière* pogués estar adreçat aparentment a un editor periodístic, el destinatari, en efecte, no deixa de ser sinó el gran públic en un format publicitari (ibíd. 111). "Ils s'adressaient, via la presse, directement au public, un peu comme le font aujourd'hui les

²⁴ Per extensió, avui en dia també s'anomena "prière d'insérer" al text de la "quatrième de couverture".

²⁵ ibíd. 107.

annonces « vient de paraître » que publient, ou ne publient pas, les journaux littéraires, et qui s'inspirent le plus souvent (...) de nos actuels PI de couverture” (ibíd.).

En aquesta afirmació, és destacable que Genette relacioni les actuals contraportades amb *le prière* original ja que aquest “anunci”, que ençà podíem situar en un terreny “extra-textual” com és la premsa, ara forma part de l'exemplar o “peritext durable” (ibíd. 113), que també comporta un destinatari més especialitzat, que ja no només són els crítics, sinó els compradors potencials en una llibreria, que busquen per una part deixar-se atrapar per un exemplar, així com una mena d'aclariment per la futura comprensió del text en què s'endinsaran. Aquest ascens, aquesta “promotion”, diu Genette, comporta un canvi físic, “la couverture ou la jaquette du livre” (ibíd.), un *prière* que ja forma part del llibre com a exemplar tal i com el coneixem avui en dia. Pel que fa a l'autoria de *le prière*, Genette s'entronca amb el que hem vist en anteriors seccions, l'autor podia escriure potser algunes de les seves sinopsis, però no era habitual que fos la seva responsabilitat: “[d]u temps de Zola, nous l'avons vu, l'auteur pouvait rédiger en fait certains de ses PI, mais il n'était pas d'usage qu'il en assumât la responsabilité” (ibíd.). En la línia de si una *quatrième* ha de mantenir en certa manera o no l'estil d'un autor (aspecte que també tractarem més endavant en funció de, per exemple, la persona gramatical amb què s'escriu la *quatrième*), Genette deixa entreveure que certs editors puguin emular l'estil d'un autor per les *quatrièmes*:

il est assez naturel qu'un rédacteur anonyme de PI imite plus ou moins la manière de l'auteur. L'assomption auctoriale d'un PI non signé est d'ailleurs un geste subtil et passablement oblique, qui se marque de traits stylistiques sui generis : un ton volontiers olympien, qui fleurit abondamment dans les années soixante (...), et qui manifeste à l'égard du texte un surplomb auguste, quoique retenu, que le lecteur ne peut attribuer logiquement, ou vraisemblablement, qu'à l'auteur, mais que celui-ci peut toujours éventuellement désavouer.

ibíd. 114

Sembla que la descripció del to del *prière* comparteix moltes característiques amb el *blurb* modern, en què el to pot emular al de l'autor i al del propi text que acompanya, però que té un caire de celebració i uns trets estilístics específics que el converteixen en una forma concreta.

En resum, el tipus de text anomenat *le prière-d'insérer*, als dos últims segles s'ha anat traslladant de l'epitext (crítiques, entrevistes, notes al marge) al paratext (coberta), o, en altres mots, s'ha anat traslladant de "l'exterior" del text a una mica més a "l'interior" del text, així com també ha evolucionat al respecte del destinatari. Si primer els editors el destinaven al públic mitjançant la premsa periòdica, la crítica es va convertir també en un destinatari, tant a l'epitext (*prière*) com ja al peritext (títols, prefacis), com per exemple als prefacis de l'autor que veurem a continuació. En altres mots, el que avui en dia veiem a la contraportada portaria publicant-se, d'abans que hi hagués contraportades fora dels exemplars, "fora" del text (tot i que en la propera secció observarem si també en trobem rastres a *dins*). Si bé podríem posar en dubte l'estatus del *dins* i el *fora* del *blurb* respecte de l'obra en la ficció tal i com la coneixem avui en dia amb el llibre modern, no hi ha dubte que el *blurb* pertany al paratext. En altres mots, que, avui en dia, el *blurb* pertanyi o no al relat (per dir-ho d'alguna manera), no exclou que pertanyi inqüestionablement a l'exemplar. Una de les evolucions envers als seus orígens com a *le prière* té a veure precisament amb el lloc que ocupa: com en un segle (XIX-XX) salta de l'epitext (fora del text) al paratext. Però què hi ha d'aquests espais intermedis que no són portada o primera plana?

1.3.2 Pròlegs

From forth the fatal loins of **these two foes**
A pair of star-crossed lovers take their life;

Romeo and Juliet, Prologue (5-6)

Leonardo DiCaprio and Claire Danes portray the **star-crossed teenage lovers** in this high-energy version of Shakespeare's classic tragedy.

Els pròlegs o prefacis es presenten com a espais intermedis que posen en dubte la interioritat/exterioritat del text. La coincidència del sintagma “star-crossed lovers” als dos fragments anteriors es produeix amb quatre-cents anys de diferència. El primer extracte és del pròleg original de *Romeu i Julieta* de Shakespeare (1597) i el segon de la sinopsi a la plataforma Amazon Prime Video de l'adaptació cinematogràfica de Baz Luhrmann de 1996. Genette indica la funció del pròleg teatral com a, “plutôt que de présentation et encore moins de commentaire, est d'exposition, au sens dramatique du mot”, a considerar “comme un véritable paratext scénique” (Genette, 1987: 169). La sinopsi anterior comparteix exactament la mateixa funció: és més expositiva que comentari. Al web del Shakespeare Birthday trust, el resum breu de *Romeu i Julieta* es llegeix així:

An **age-old** vendetta between **two powerful families** erupts into **bloodshed**²⁶.

Les similituds amb l'inici del pròleg de l'obra original salten a la vista:

²⁶<https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/shakespeares-plays/romeo-and-juliet/>

Two households, both alike in dignity
(In fair Verona, where we lay our scene),
From **ancient grudge** break to new mutiny,
Where **civil blood** makes civil hands unclean.

Romeo and Juliet; Prologue (1-4)

Encara que “households” hagi esdevingut “families”, “civil blood” ara sigui “bloodshed” i “ancient”, “age-old”, ambdues mostren les característiques de *le prière* (“paragraphe descriptif aussi factuel que possible”²⁷), les d’un paràgraf amb una funció el més descriptiva i contextualitzant possible. També situa el lloc, Verona, al cas del pròleg (el pròleg també desvetlla la durada: “the **two hours’ traffic** of our stage”). El resum a Sparknotes, una eina de referència per estudiants d’arreu del món basada precisament en abreujar les més grans obres literàries per ser digerides amb velocitat, revela la mateixa informació factual:

In the streets of Verona, another brawl breaks out
between the servants of **the feuding noble families** of
Capulet and Montague²⁸.

Sorprenentment, i contrari a la premissa de retenir informació, els dos textos revelen el final. El resum del Birthday Trust acaba

Juliet wakes to find Romeo’s corpse beside her and kills herself. **The grieving family agree to end their feud.**

... fent ressò del pròleg original.

A pair of star-crossed lovers take their life;
Whose misadventured piteous overthrows
Doth with their death bury their parents’ strife.
The fearful passage of **their death-marked love**
And the continuance of their parents’ rage,
Which, but their children’s end, naught could remove,

Romeo and Juliet; Prologue (6-11)

²⁷ Genette, 1987: 110.

²⁸ <https://www.sparknotes.com/shakespeare/romeojuliet/summary/>

Els dos últims versos passen a ser “[l]a família afligida acorda posar fi a la seva disputa” al resum del Trust. Totes aquestes qüestions també queden incloses al resum de la pàgina de la BBC:

Shakespeare’s *Romeo and Juliet* tells the tale of a **young man and woman**, who fall in love but are **destined for tragedy** due to their **warring families - the Montagues and the Capulets**²⁹.

Els exemples esmentats, podem veure, descobreixen el final. Tot i que això es consideri d'alguna manera com un “*anti-blurb*”, hi ha alguns altres exemples de finals detallats que contrasten amb el decàleg de Willder (“[a] good blurb should be perfectly balanced: set the scene, include just enough detail, but not give too much information. Too little and the reader is left confused, too much and they'll lose interest”³⁰). Per exemple, Tolkien, al Pròleg de *The Fellowship of the Ring* detalla qui sobreviu i qui no arriba al final de la trilogia, sense que això defugui el lector: més aviat proporcionant una certa lleugeresa amb la prolepsis en saber que “all’s well that ends well”. Allò que es revela sobre el final, però, en el cas de *Romeo i Julieta*, es compensa amb la *captatio benevolentiae* amb què culmina el pròleg (“if you with patient ears attend, **What here shall miss, our toil shall strive to mend**”³¹.)

Les *captatio* no deixen de funcionar com un artefacte que, sota la seva aparent humilitat, atorguen una certa autoritat i veracitat al text, ja que tenen la intenció d’explicar uns fets amb rigor, intentant no descuidar detalls (el que no s’ha deixat clar al pròleg, la història, el fet teatral, ho deixarà). Sense entrar en la discussió de si el film *Shakespeare in Love* (John Madden, 1999) és una adaptació de, o una al·lusió intel·lectual constant a *Romeu i Julieta* de *Shakespeare*

²⁹<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zxrjfrd/revision/1#:~:text=Romeo%20and%20Juliet%20%2D%20Plot%20summary,Romeo%20and%20Juliet&text=It%20is%20a%20tragic%20love,being%20separated%20from%20one%20another>.

³⁰ Willder, 2022: 96.

³¹ *Romeo and Juliet*; Prologue (13-14).

-permutant la rivalitat de les dues famílies per les dues companyies de teatre-, comparem el pròleg teatral amb el “pròleg” de la pel·lícula, que podria funcionar també com a *blurb*. Les referències són inevitables.

In the glory days of the Elizabethan theatre **Two playhouses were fighting out** for writers and audiences. North of **the city** was the Curtain Theatre, home to England’s most famous actor, Richard Burbage. Across the river was the competition, built by Philip Henslowe, a businessman with a cash flow problem... the Rose...

Two households, both alike in dignity
(In fair Verona, where we lay our scene),
From **ancient grudge** break to new mutiny,
Where **civil blood** makes civil hands unclean.
From forth the fatal loins of **these two foes**
A pair of star-crossed lovers take their life;
Romeo and Juliet; Prologue (1-6)

Alguns versos del pròleg de *Henry V* de Shakespeare que veurem a continuació, “Admit me chorus to this history/Who, prologue-like, your humble patience pray” (*Henry V*; Prologue [33-35]) també fan servei de *captatio*, per atrapar i col·locar el lector en la freqüència adequada.

O, for a muse of fire that would ascend
The brightest heaven of invention!
A kingdom for a stage, princes to act,
And monarchs to behold the swelling scene!
Then should the warlike Harry, like himself, 5
Assume the port of Mars, and at his heels,
Leashed in like hounds, should famine, sword, and fire
Crouch for employment. But pardon, gentles all,
The flat unraisèd spirits that hath dared 10
On this **unworthy scaffold** to bring forth
So great an object. **Can this cockpit hold**
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden **O the very casques**
That did affright the air at Agincourt? 15
O pardon, since a crookèd figure may
Attest in little place a million,
And let us, ciphers to this great account,
On your imaginary forces work.
Suppose within the girdle of these walls 20
Are now confined **two mighty monarchies,**
Whose high uprearèd and abutting fronts
The perilous narrow ocean parts asunder.

Piece out our imperfections with your thoughts.
 Into a thousand parts divide one man, 25
 And make **imaginary puissance**.
 Think, when we talk of horses, that you see them
 Printing their proud hoofs i' th' receiving earth,
 For 'tis **your thoughts that now must deck our kings,**
Carry them here and there, jumping o'er times,
 Turning th' accomplishment of many years
 Into an hourglass; for the which supply,
Admit me chorus to this history,
 Who, prologue-like, your **humble patience** pray
 Gently to hear, **kindly to judge our play.**

Henry V; Prologue (1-35)

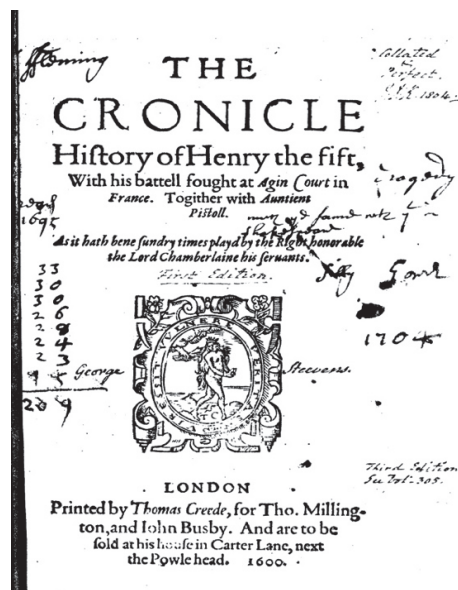
La primera edició de *Henry V* en *quarto*, l'obra final de la saga Lancaster, data del 1600, probablement un any més tard de la seva estrena. La saga, veurem més endavant, representa un abans i un després en la construcció de la identitat nacional britànica i, més concretament, dissenyant França com a alteritat. La invocació evoca al cor grec del drama clàssic (“Admit me chorus to this history/Who, prologue-like, your humble patience pray/Gently to hear, kindly judge our play” [ibíd. 33-35]). De nou, en la *captatio*, veiem la necessitat de qui interpel·la d'establir una retòrica amable, convidant al lector a ser dolç, a no jutjar amb severitat, recalcant les bones intencions, de nou, de ser verços, de ser autèntics, amb els mitjans que estan a la seva disposició: el públic pot recrear cavalls només pel fet que un actor els anomeni (“Think, when we talk of horses, that you see them” [ibíd. 27]) i el mateix teatre (“this unworthy scaffold” [ibíd. 11]) pot convertir-se en els mateixos camps francesos (“Can this cockpit hold the vasty fields of France?” [ibíd. 12-13]). Per aconseguir-ho, el pròleg no només invoca a les “muses of fire”³², sinó que ho fa apel·lant a la imaginació dels oients/lectors. La inventiva que el pròleg invoca a les muses té les mateixes implicacions que la “imaginery puissance” o les “imaginary forces” que invoca

³² Podem considerar la invocació a les muses, element tradicional al poema èpic, també com a un element paratextual en el propi fet d'invocar com a part de la manifestació.

al lector: convertir l'escenari en un regne i els intèrprets en prínceps. Al públic se li atribueix amb el gest una gran responsabilitat ja que és en els seus pensaments que els monarques adquiriran la capacitat de viatjar en el temps ("For 'tis your thoughts that now must deck our kings/Carry them here and there, jumping o'er times" [ibíd. 29-30]).

Hem vist anteriorment que els títols a les primers pàgines de novel·les del segle XVIII són precursors del *blurb*, tractant-se de veritables sinopsis. El títol que trobem a la primera plana del quarto de la tragèdia *Henry V* reuneix les mateixes característiques.

The Cronicle History of Henry the fift, with his battell fought at Agincourt in France. Together with Auntient Pistoll. As it hath bene sundry times played by the Right honorable the Lorc Chamberlaine his feruants.



La referència a la famosa companyia d'actors elisabetians afegeix veracitat i autoritat al resum; mentre que l'esdeveniment més important de l'obra, la culminació de la conquesta amb la batalla d'Agincourt a la Guerra dels Cent Anys, que també està inclòs al pròleg ("the warlike Harry, like himself/Assume the port of Mars, and at his heels (...) famine, sword and fire/Crouch for employment/(...) the very casques That did affright the air at Agincourt? [ibíd. 4-15]), funciona com a un subtítol. Al Birthplace Trust, el resum es llegeix així:

After an insult from the French Dauphin, **King Henry V of England invades France to claim the throne** he believes should be his. **Henry stops an assassination plot, gives powerful speeches, and wins battles against the odds.** In the end, he woos and marries the Princess of France, **linking the two nations**³³.

De la mateixa manera que amb *Romeu i Julieta*, el pròleg anterior - potser tractant-se d'un famós esdeveniment històric - explica el final: un tret que precisament es considera el més gran dels sacrilegis en l'actual *blurb*, l'*spoiler*, però que semblava ser indispensable avançar tant en el drama clàssic com en aquests exemples. Curiosament, aquests dos exemples, *Romeo & Juliet* i *Henry V*, afirma Genette, són dels únics casos esporàdics en què Shakespeare utilitza aquesta funció paratextual en un pròleg des de l'antiguitat clàssica (com també es fa als entremesos espanyols), comparable a la dels pròlegs de Plaute (Genette, 1987: 169). En el drama clàssic, molt habitualment i en especial a Èsquil i Sòfocles, aquest marc apareix en la forma d'un diàleg. A l'escena inicial de l'*Antígona* de Sòfocles, la protagonista li expressa a Ismene:

¿No ha juzgado Creonte digno de honores sepulcrales a uno de nuestros hermanos, y al otro tiene en cambio deshonrado? Es lo que dicen: a Etéocles le ha parecido justo tributarle las justas, acostumbradas honras, y le ha hecho enterrar de forma que en honor le reciban los muertos, bajo tierra. El pobre cadáver de Polinices, en cambio, dicen que un edicto dio a los ciudadanos prohibiendo que alguien le dé sepultura, que alguien le llore, incluso. (...) Y esto es, dicen, lo que el buen Creonte tiene decretado, también para ti y para mí, sí, también para mí; (...) que el que transgrede alguna de estas órdenes será reo de muerte, públicamente lapidado en la ciudad.

Sófocles, 2016: 4

En resposta, la seva germana Ismene representa la veu dels ciutadans que acaten el poder i compleixen les normes, proporcionant la tensió en què es basa el drama ("No seas atrevida: Si las cosas están así, ate yo o desate en ellas, ¿qué

³³<https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/shakespeares-plays/henryv/#:~:text=Henry%20V%20Summary,France%2C%20linking%20the%20two%20nations>

podría ganarse?”). La funció d’aquest pròleg, afirma Genette, “qui désigne dans le théâtre antique tout ce qui, dans la pièce même, précède l’entrée du chœur”, és, més que de comentari, d’exposició: pretén contextualitzar els fets dramàtics (Genette, 1987: 169). El context de la situació i el conflicte plantejat per la tensió Antígona-Ismene és exactament el material que omple la sinopsi següent, de l’edició Gredos traduïda per Assela Alamillo Sanz. La conversa entre Antígona i Ismene posa en antecedent la situació, el cadàver de Polinices i l’edicte de Creont, que Antígona pretén desafiar per honorar la mort del seu germà, situació que desencadenarà l’acció de la trama.

Creonte, rey de Tebas, impone la prohibición de dar sepultura a Polinices, alzado contra el Estado y muerto en lucha fratricida. Antígona, contraviniendo esas órdenes explícitas, arroja un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, proporcionándole así un enterramiento simbólico. La valentía con la que afronta la situación contrasta con la actitud de su hermana Ismene, sumisa al poder establecido. Antígona, por su desobediencia, pagará con su vida, pero arrastrará a Creonte a la desgracia.

Sòfocles, 2010: contraportada

Allò que avui podem considerar com a “prefaci” en una edició teatral publicada, o com a element paratextual (programa de mà, sinopsi, notes del director), no és representable, mentre que al teatre antic i al medieval això no es prestava i el “pròleg”, representable, complia aquestes funcions (Genette, 1987: 168-169). El monòleg de la dida a l’inici de la Medea d’Eurípides...

¡Ah!, si la nave Argo no hubiera atravesado en vuelo
las sombrías Simplégades, hacia la tierra de los colcos,
ni en los valles del Pelión hubiera caído nunca
el pino cortado, para dotar de remos las manos
de los varones excelentes que el vellocino de oro
para Pelias fueron a buscar. Pues mi señora
Medea no habría navegado hasta los muros del país de Yolco,
herida en el corazón por el amor a Jasón,

(...)

Suprema salvación es ésta:
cuando la mujer no está en desacuerdo con el marido.
Ahora, en cambio, todo es hostilidad, y los vínculos con los seres

más queridos están enfermos
Pues luego de haber traicionado a sus propios hijos y a mi señora,
Jasón se tiende en regio lecho
tras haber desposado a la hija de Creonte, que reina sobre esta tierra.

Eurípides, 2002: 200

... fa la mateixa funció expositiva³⁴ que la sinopsi de l'edició Penguin Classics de 2015 traduïda per Ramon Yrigoyen.

Jasón no solo regresó de la Cólquide con el vellocino de oro, sino que también sedujo a la hija del rey Eetes, Medea. A su vuelta a Yolco, hallan un escenario de traición familiar del que huyen dejando un rastro carmesí. Cuando recalen en Corinto, Medea desplegará una pavorosa venganza contra Jasón al descubrir que pretende a la hija del rey Creonte³⁵.

Eurípides, 2015: contraportada

A l'èpica clàssica, podem comprovar el mateix fenomen. Seguidament, podem veure les similituds entre la sinopsi de l'Odissea d'Homer a l'Enciclopèdia Britànica i la de l'edició Penguin Classics.

Odyssey, [epic](#) poem in 24 books traditionally [attributed](#) to the ancient Greek poet [Homer](#). The poem is the story of [Odysseus](#), king of [Ithaca](#), who wanders for 10 years (although the action of the poem covers only the final six weeks) trying to get home after the [Trojan War](#)³⁶.

Odysseus' reliance on his wit and wiliness for survival in his encounters with divine and natural forces during his **ten-year voyage home to Ithaca after the Trojan War** is at once **a timeless human story and an individual test of moral endurance**.³⁷

³⁴ Això també esdevé als pròlegs de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare o a *Phèdre* de Racine.

³⁵ Eurípides & Ramon Yrigoyen (2015). *Medea*. Penguin Classics. Original de 431 a.C.

³⁶ <https://www.britannica.com/topic/Odyssey-epic-by-Homer>

³⁷ HOMER (1999). *Odyssey*. Penguin Classics. Original de s. VIII a.C.

En ambdues, la informació sobre l'heroi, el viatge i la seva duració, en el context de les conseqüències de la guerra, és destacada. Els primers versos de l'epopeia (inclòs el “multiforme ingenio” de l'heroi, traduït a la sinopsi de l'edició Penguin com a “wit for survival”) contextualitzen precisament aquesta informació, mentre que a la vegada, de nou, hi trobem la invocació a la musa.

HABLAME, Musa de aquel **varón de multiforme ingenio** que, **después de destruir la sacra ciudad de Troya**, anduvo peregrinando **larguísimo tiempo**, vió las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el Ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y **la vuelta de sus compañeros a la patria**.

Homero, 1921: 8

El poema, comença precisament amb la seva pròpia sinopsi. La *Il·líada* recull els mateixos motius als seus primers versos:

Canta, diosa, la cólera aciaga de Aquiles Pelida,
que a los hombres de Acaya causó innumerables desgracias
y dio al Hades innúmeras almas de intrépidos héroes
cuyos cuerpos de presa sirvieron a perros y pájaros
de los cielos; que así los designios de Zeus se cumplieron
desde que separáronse un día, tras una disputa,

el Atrida,' señor de los hombres, y Aquiles divino.

Homero, 2020: 37

Observant els dos fragments, podríem detectar una fórmula: en ambdós, el “preliminar” inclou la invocació a les muses i se centra al voltant d'un heroi en un context de punt de partida narratiu conseqüència d'un esdeveniment. El mateix, com una espècie de normativa de l'èpica, esdevé a *l'Eneida*.

Canto las armas y **a ese hombre que de las costas de Troya**
llegó el primero a Italia prófugo por el hado y a las playas lavinias,
sacudido por mar y por tierra por la violencia de los dioses a causa de
la ira obstinada de la cruel Juno,
tras mucho sufrir también en la guerra, **hasta que fundó la ciudad**
y trajo sus dioses al Lacio;

de ahí el pueblo latino y los padres albanos y de la alta Roma las murallas.

Cuéntame, Musa, las causas;

ofendido **qué numen** o dolida por qué la reina de los dioses a sufrir tantas penas **empujó a un hombre de insigne piedad,**
a hacer frente a tanta fatiga.

Virgili, *Eneida*: Llibre I

Les sinopsis contemporànies de diferents edicions de l'èpica clàssica, com ja hem vist amb la *Odissea*, es forgen al voltant de la informació i el to pel qual destaquen els primers versos de les mateixes (i, en especial els de la *Il·liada* o l'*Odissea*), com a exemples del que Genette anomena el “préface intégrée”: “invocation à la muse, annonce du sujet (colère d'Achille, errances d'Ulysse) et détermination du point de départ narratif : querelle entre Achille et Agamemnon pour l'Iliade, et, pour l'Odyssée, (...): ‘Conte ces aventures en commençant où tu voudras (amothèn)’” (Genette, 1987: 167).

As a **patriotic epic** imitating Homer, *The Aeneid* also **provided Rome with a literature equal to the Greek**³⁸. It tells of **Aeneas, survivor of the sack of Troy**, and of **his seven year journey** – to Carthage, falling tragically in love with Queen Dido; then to the underworld, in the company of the Sibyl of Cumae; and **finally to Italy, where he founded Rome**. It is a story of **defeat and exile, of love and war, hailed by Tennyson as ‘the stateliest measure ever moulded by the lips of man’**.

Virgil, 2003: contraportada

En aquesta contraportada de l'edició Penguin Classics de l'*Eneida* corroborem tots els elements del prefaci integrat: el relat gira al voltant de les gestes de l'heroi (en aquest cas Eneas) i el punt de partida narratiu és el saqueig de Troia que el fa emprendre el viatge que culmina al Laci amb la fundació de Roma. La invocació de les muses és aquí substituïda per un *endorsement*, en aquest cas per una autoritat de la lírica britànica com és Tennyson, lloant el text de Virgili. També se'ns resumeixen algunes de les “estacions” més característiques del viatge que, com veurem en futures ocasions a propòsit dels subtítols o

³⁸ Cal destacar el rol del relat èpic en la construcció de la identitat de nació, tema que desenvoluparem en el proper capítol.

intertítols, també acaben resultant ser elements importants del paratext, que sovint s'inclouen també en el text original en forma de resum. Més endavant farem incursió en l'aspecte de la veu narrativa de les sinopsis envers la veu narrativa de l' "original", però resulta curiós, si més no, veure com la contraportada del Folio de Gallimard de l'Eneida contrasta amb la de Penguin precisament en això: la *quatrième de couverture* tria aquí la veu narrativa del original, en forma de cita, que això sí, com a les altres, resumeix els mateixos tòpics perquè, de fet, és un extracte copiat literalment del "prefaci integrat" de l'original.

Moi qui jadis sur un frêle pipeau modulai mon chant, qui sortant de mes bois contraignis les campagnes voisines de se plier à tous les désirs de leur maître, oeuvre bénie des gens de la terre, - voilà que maintenant je chante l'horreur des armes de Mars et l'homme qui, premier, des bords de Troie vint en Italie, prédestiné, fugitif, et aux rives de Lavinium ; ayant connu bien des traverses et sur terre et sur l'abîme sous les coups de Ceux d'en haut, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon, il souffrit aussi beaucoup par la guerre comme il luttait pour fonder sa ville et installer ses dieux dans le Latium ; d'où la race latine, les Albains nos pères et les murs de la haute Rome.

Virgile, 1991 : contraportada

El mateix, indicatiu d'un possible patró del segell editorial, esdevé amb el Folio Gallimard de l'edició de Philippe Brunet de l'*Odissea*, on la narració en segona persona, en cas de no ser un *connoisseur* absolut del text original, fa dubtar de si es tracta d'un extracte o d'un relat nou per apropar al lector al to de l'original, això sí, mantenint els temes característics.

"Vous avez le choix : Ulysse ou le Cyclope. Vous choisissez Ulysse. Au péril de votre vie, **après dix années de combats, vous avez pris la ville de Troie. C'est votre surnom: 'preneur de Troie'**. Sur le chemin du retour, vous avez perdu nombre de vos compagnons. Les uns, le Cyclope les a engloutis. Les autres se sont noyés. Ils ont mangé les Vaches du Soleil, en dépit de vos recommandations. Ils ont goûté à des fruits étranges qui procuraient l'oubli. Ils ont fait l'expérience de vivre en cochons. Mais vous, Ulysse, vous avez dû lutter. Vous avez percé l'oeil du Cyclope, le fils de Poseidon. Vous n'aviez pas le choix. De là vient l'acharnement de Poseidon à vous nuire. Pauvre Ulysse, incapable de profiter de l'immortalité toute proche que Calypso vous offre sur un plateau en or. Courage, **les déesses vous protègent**, et

la terre n'est plus très loin !... Vous aurez bientôt l'âge de Télémaque, celui d'Ulysse, puis celui de Laërte : déjà vous savez que votre vie s'est jouée quelque part entre Troie et Ithaque”.

Homère, 1999 : contraportada

Els temes són recurrents però, en aquest exemple, amb una “veu” diferent. Del mateix segell, però, la sinopsi de la *Il·líada* contrasta amb aquesta manera de fer i veiem la seva estratègia més propera a la de Penguin Classics, per exemple. La *Quatrième de couverture* del Folio de Gallimard comença amb una nota d'autoritat francesa, Montaigne en aquest cas, com hem vist amb Tennyson a l'anglesa, lloant a Homer.

“Le seul auteur du monde qui n'ait jamais soulé ni dégoûté les hommes”, écrivait **Montaigne à propos d'Homère**. Et Péguy: “C'est le plus grand. (...). C'est le père. (...)”. Lire ou relire l'Iliade, c'est pénétrer au cœur des mythes qui ont formé l'imagination de l'Occident (...). **À travers le personnage d'Achille**, c'est tout le parfum sauvage des cultures primitives que le livre nous restitue, mais voici Hector et avec lui commence l'humanité moderne.

Homère, 1975 : contraportada

Desgranant aquestes sinopsis, arribem als mateixos punts que, hem vist, caracteritzaven *le prière* dels fulletons: “un paragraphe descriptif aussi factuel que possible, un paragraphe de commentaire thématique et technique, une appréciation élogieuse dans les derniers mots: du beau travail, et, j'imagine, pour « la critique », plutôt un défi qu'une incitation” (Genette, 1987: 110-11). Aquesta definició introdueix dos conceptes clau de la forma, i dels seus predecessors i successors: l'elogi a l'obra per potenciar el seu valor i una descripció fàctica (*fàctic* podent-se referir tant a la noció de realitat - veracitat -, als fets de l'argument, o a ambdós). Genette adverteix de no confondre aquests prefacs, com el que hem vist al drama i a l'èpica clàssica (i que Genette situa entre Homer i Rabelais), amb els pròlegs o prefacs moderns. Un cop la presentació escrita passi a ser la manera com es transmeten relats i mites a la

nostra època moderna, el pròleg i prefaci, anirà cedint pas a crítics o a la veu de l'autor, allunyant-se progressivament dels dominis, aparents, de la ficció, amb comentaris sobre el text original en els dominis de la crítica. Aquest serà una vehicle, com apunta Genette, per passar comptes amb els sectors de la intel·lectualitat (ibíd. 170), característica del prefaci modern. No obstant, veurem a continuació, en molts casos seguiran sent un espai ubic, on el comentari crític o d'autor es planteja precisament des de la ficció per motius relacionats també amb els conceptes d'autoria o veracitat al voltant d'un relat, és a dir (perquè no), per motius de màrqueting. En qualsevol cas, abans de l'època moderna, l'epopeia o la narrativa medieval, des dels temps de la oralitat o els annals de l'edició escrita, beu de la pràctica paratextual de l'èpica i el drama clàssics, i els *blurbs* contemporanis beuen, podríem dir, en qualsevol cas, d'ambdues formes.

L'epopeia i la novel·la medievals, podríem dir, fan ús d'aquest mateix pròleg integrat, així com també en ocasions d'un inici directe, o “ex abrupto” com l'anomena Genette (ibíd. 170) diferenciant-se de l'èpica clàssica, en què hem vist sempre el relat emmarcat per la invocació a les muses i un breu resum/introducció temàtics. La sinopsi de l'edició Étonnants Classiques de Flammarion del romanç cortès de Chrétien de Troyes *Lancelot ou le Chévalier à la Charette*, amb data c. 1190, es llegeix

À la cour du roi Arthur, un prince étranger, Méléagant, vient troubler le festin de l'Ascension. Il lance un défi au roi, affronte en duel l'un de ses fidèles officiers et, pour prix de sa victoire, enlève la reine Guenièvre. Le preux chevalier Lancelot entreprend alors de la délivrer...

De Troyes, 2020 : contraportada

El fragment és concís i resumeix exactament els primers versos de l'original, evocant la seva practicitat i enfoc, i ens permet establir una línia directa entre prefaci i blurb, tan a nivell temàtic com estructural.

30 Et voici qu'il commence sa narration.
 31 Un jour de l'Ascension
 32 Fut venu en provenance de Carlion
 33 Le roi Artur afin de rassembler
 34 Une cour plénière à Camaalot--
 35 Une cour digne d'un jour de grande fête.
 (...)

39 Et la reine était aussi de l'assemblée, (...)

42 Parlant fort bien le français.
 43 Et Keu qui avait servi les gens à table
 44 Mangeait avec les chambellans.
 45 Là précisément où il était attablé
 46 Parut un chevalier
 47 Très soigné dans sa mise, qui venait à la cour
 48 Armé de pïeden cap.
 (...)

52 Sans le moindre salut il lui dit:
 53 Roi Artur, je tiens prisonniers,
 54 De tes terres et de ta maisonnée
 55 Chevaliers,dames et demoiselles.
 (...)

71 Il s'arrête d'abord et, de là, il proclame:
 72 Roi, si à ta cour il se trouve un chevalier
 73 À qui tu accordes la confiance nécessaire
 74 Afin de lui assigner la mission
 75 De conduire la reine, en me suivant, dans ce bois
 76 Où je me dirige,
 77 J'accepterai de l'y attendre.

De Troyes, 1989 : 3-4

A més d'això, els trenta primers versos anteriors del romanç, també fan palès aquest espai ubic que introduïem al paràgraf anterior, en què la tensió entre ficció i realitat proporcionen una zona fronterera que exerceix una funció preliminar sobre el relat. Sense poder negar que el poeta que parla en els primers versos sembla ser el mateix Chrétien, el prefaci serveix per introduir el romanç com a un encàrrec de la dama de Champagne, tant mecenes com objecte de la dedicatòria ("Matière et orientation lui sont fournies Par la Comtesse"), mitjançant el qual el poeta li demostrarà el seu amor, i funciona, per tant, també, com a dedicatòria (podríem també justificar-lo com a invocació, donat que la dama de Champagne no deixa de ser també la seva musa). L'avinentsa aporta de banda autoritat i veracitat al relat, ja que una empresa així no és motiu de

contes infundats en històries de segones, ni pot estar carregat només de “flatteries” que insisteixin en la superioritat de la dama sobre “toutes les autres en ce monde”.

- 1 Du moment que ma dame de Champagne
- 2 Désire que j'entreprenne un récit en français,
- 3 Je l'entreprendrai très volontiers,
- 4 Comme quelqu'un qui **lui appartient entièrement,**
- 5 Prêt à lui obéir en toute chose,
- 6 **Sans recourir à la moindre flatterie.**
- 7 Mais tel ou tel pourrait à ma place
- 8 Avoir recours à la flatterie:
- 9 Il dirait--et j'en porterais témoignage--
- 10 **Que c'est la dame qui surpasse**
- 11 **Toutes les autres en ce monde,**
- (...)
- 14 **Certes, je ne suis pas homme**
- 15 **À vouloir flatter sa dame;**
- 16 Dirai-je: (...).
- 18 La Comtesse prévaut sur les reines?
- 19 Bien sûr, je ne dirai rien de pareil,
- 20 Et **pourtant c'est un fait que je ne saurais nier.**
- 21 **Je dirai cependant qu'est plus efficace**
- 22 En mon entreprise son commandement
- 23 Que mon intelligence et la peine que je me donne.
- 24 Du CHEVALIER DE LA CHARRETTE
- 25 **Chrétien commence son livre;**
- 26 **Matière et orientation lui sont fournies**

- 27 **Par la Comtesse,** et lui se met
- 28 À l'oeuvre, en n'y contribuant rien
- 29 Que son application et son effort intellectuel.

De Troyes, 1989 : 3-4

Aquest espai fronterer aporta un component auto-referencial ja que evidencia el propi artefacte literari (“Chrétien commence son livre”, “se met en l'oeuvre”). Tot sembla apuntar que aquest element introductori, amb un peu en el marc editorial del relat i un altre en el propi relat, no és un afegit sinó que és part i preàmbul d'una dedicatòria o un *avant-propos* “incrustat” al relat. L’“aparent” prudència de “l’aparent” veu de l'autor en relació a l'excés de compliments també indica que se sent més còmode parlant mitjançant el relat (un relat que indaga en les gestes de Lancelot per demostrar la fidelitat a

Ginebra), prova de la resistència o incomoditat dels autors a parlar d'ells mateixos - tema que tractarem a la secció 1.3.3 - i de com, en certa manera, el paratext pot resultar en la distància necessària per abordar aspectes “autobiogràfics” o respostes a la crítica de manera més còmoda i anònima. L'arrogància que pot transmetre un autor parlant d'ell mateix, o la timidesa d'aquell que no vol captar massa atenció, queda neutralitzada amb una invocació a la musa a qui, en certa manera, es traspasa la responsabilitat del relat del qual l'autor n'és víctima per encanteri, o bé, en els romanços artúrics, a la dama a qui l'autor pot delegar la responsabilitat del fet literari. En aquest cas, Chrétien se situa en la mateixa actitud envers la comtessa que Lancelot envers Ginebra, i aquesta analogia entre novel·lista i personatge fa palès l'aspecte meta-fíctici i auto-referencial que proporcionen tals prefacs o pròlegs. El fet que, en aquest cas, el “marc” del text està incrustat al text també l'evidencia el canvi en la veu narrativa entre els primers versos de la *captatio* - dedicatòria, en primera persona - i la tercera persona omniscient del relat.

El *blurb* de l'edició Diamond Books per Kindle de *The Canterbury Tales* de Chaucer (c. 1392) esmenta específicament el pròleg com a una de les seccions crucials del text, que funciona com a *trailer* o presentació, com si d'una obertura d'un musical es tractés, on es presenten tots els personatges³⁹. El marc que proporciona el pròleg és també un marc físic: la primera nit o tret de sortida de la peregrinació a una taverna del Southwark londinenc, on se senten les bases del concurs fictici. A l'excusa de la diversitat de relats, la sinopsi s'hi refereix curiosament com a “framing device”, un dispositiu per emmarcar, i serà introduïda durant el pròleg.

The Canterbury Tales, written in Middle English during 1387-1400, is a frame tale by Geoffrey Chaucer. For the beginners, frame tale is a story within which **one or more tales** are related. **In the framing device adopted by Chaucer, the 30 pilgrims who undertake the journey gather at the Tabard**

³⁹ Referència al teatre musical (Els número musicals “Tradition” de *Fiddler on the Roof* o “Opening” de *Into the Woods*).

Inn in Southwark, across the Thames from London. They agree to engage in a storytelling contest as they travel. Harry Bailly, host of the Tabard, serves as master of ceremonies for the contest. In the “General Prologue”, most of the pilgrims are introduced by vivid brief sketches. There are short dramatic scenes between the 24 tales which present lively exchanges, involving the host and one or more of the pilgrims.
Chaucer, 2023: contraportada

En la línia d'allò que hem vist amb els *blurbs* i pròlegs de l'èpica, els *blurbs* de *The Canterbury Tales* es construeixen en la línia i amb els continguts del pròleg: un lloc i un espai on es comença un viatge com a punt de partida narratiu amb una missió que, en aquest cas, és el concurs literari oral, exposada en primera persona per l'amo de la taverna.

790 **This is the poynt, to speken short and pleyn,**
 This is the point, to speak briefly and clearly,
 791 **That ech of yow, to shorte with oure weye,**
 That each of yow, to make our way seem short by this means,
 792 **In this viage shal telle tales tweye**
 Must tell two tales in this journey
 793 **To Caunterbury-ward, I mene it so,**
 On the way to Canterbury, that is what I mean,
 794 **And homward he shal tellen othere two,**
 And on the homeward trip he shall tell two others,
 795 **Of aventures that whilom han bifalle.**
 About adventures that in old times have happened.
 796 **And which of yow that bereth hym best of alle -**
 And whoever of you who does best of all
 797 **That is to seyn, that telleth in this caas**
 That is to say, who tells in this case
 798 **Tales of best sentence and moost solaas --**
 Tales of best moral meaning and most pleasure --
 799 **Shal have a soper at oure aller cost**
 Shall have a supper at the cost of us all
 800 **Heere in this place, sittynge by this post,**
 Here in this place, sitting by this post,
 801 **Whan that we come agayn fro Caunterbury.**
 When we come back from Canterbury.
 Chaucer, (n.d.): Oxford text Archive

A continuació, el *blurb* de Penguin Classics també presenta alguns dels personatges, en l'estil que veiem al mateix pròleg de Chaucer, de nou creant un paral·lelisme entre pròleg i *blurb*.

In *The Canterbury Tales* Chaucer created one of the **great touchstones** of English literature, **a masterly collection of chivalric romances, moral allegories and low farce**. A story-telling competition between a group of pilgrims from all walks of life is the occasion for a series of tales that range from the Knight's account of courtly love and the ebullient Wife of Bath's Arthurian legend, to the ribald anecdotes of the Miller and the Cook. **Rich and diverse**, *The Canterbury Tales* offer us an **unrivalled glimpse into the life and mind** of medieval England.

Chaucer, 2003: contraportada

21 **Redy to wenden on my pilgrimage**
 Ready to go on my pilgrimage
 22 **To Caunterbury with ful devout corage,**
 To Canterbury with a very devout spirit,
 23 **At nyght was come into that hostelrye**
 At night had come into that hostelry
 24 **Wel nyne and twenty in a compaignye**
 Well nine and twenty in a company
 25 **Of sondry folk, by aventure yfalle**
 Of various sorts of people, by chance fallen
 26 **In felaweshipe, and pilgrimes were they alle,**
 In fellowship, and they were all pilgrims,
 27 **That toward Caunterbury wolden ryde.**
 Chaucer, (n.d.): Oxford text Archive

Una de les peculiaritats del text és la “multiplicitat” de veus, en contrast amb l'èpica clàssica, i aquest aspecte queda remarcat a la sinopsi que, enlloc d'estar focalitzada en una figura d'heroi, insisteix en el mosaic narratiu de diferent rangs socials que el relat aporta i que el pròleg també emfatitza:

43 **A KNYGHT ther was, and that a worthy man,**
 A KNIGHT there was, and that (one was) a worthy man,
 44 **That fro the tyme that he first bigan**
 (...)
 445 **A good WIF was ther OF biside BATHE,**
 There was a good WIFE OF beside BATH,
 446 **But she was somdel deaf, and that was scathe.**
 But she was somewhat deaf, and that was a pity.
 447 **Of clooth-makyng she hadde swich an haunt**
 She had such a skill in cloth-making
 448 **She passed hem of Ypres and of Gaunt.**
 She surpassed them of Ypres and of Ghent.
 (...)
 715 **Now have I toold you soothly, in a clause,**
 Now have I told you truly, briefly,

- 716 **Th' estaat, th' array, the nombre, and eek the cause**
 The rank, the dress, the number, and also the cause
 717 **Why that assembled was this compaignye**
 Why this company was assembled
 ibíd.

Al pròleg també hi ha espai per la *captatio*, on la veu del narrador pren distància de la veu dels personatges perquè no se li atribueixin “grolleries” (rudeness) que no són seves, i així d’alguna manera també incidint en l’autoritat i la veracitat del relat, ja que l’autor especifica que “qui repeteix una història després d’algú, ha de fer-ho, a poder ser, fil per randa, sense deixar-se cap mot”.

- 723 **And after wol I telle of our viage**
 And after that I will tell of our journey
 724 **And al the remenaunt of oure pilgrimage.**
 And all the rest of our pilgrimage.
 725 **But first I pray yow, of youre curteisye,**
 But first I pray yow, of your courtesy,
 726 **That ye n' arette it nat my vileynye,**
 That you do not attribute it to my rudeness,
 727 **Thogh that I pleynly speke in this mateere,**
 Though I speak plainly in this matter,
 728 **To telle yow hir wordes and hir cheere,**
 To tell you their words and their behavior,
 729 **Ne thogh I speke hir wordes proprely.**
 Nor though I speak their words accurately.
 730 **For this ye knowen al so wel as I:**
 For this you know as well as I:
 731 **Whoso shal telle a tale after a man,**
 Whoever must repeat a story after someone,
 732 **He moot reherce as ny as evere he kan**
 He must repeat as closely as ever he knows how
 733 **Everich a word, if it be in his charge,**
 Every single word, if it be in his power,
 ibíd.

Podríem dir que la *captatio* a pròlegs i prefacis es tradueix als *blurbs* en la manera com una edició en particular presenta el text en la seva millor forma, amb les millors notes i comentaris, disseny, etc. i amb els textos laudatoris, mostra d’autoritat i veracitat, de la mateixa manera que el taverner assegura la seva credibilitat com a narrador competent.

For more than seventy years, Penguin has been the leading publisher of classic literature in the English-speaking world. With more than 1,700 titles, Penguin Classics represents a global bookshelf of the best works throughout history and across genres and disciplines. Readers trust the series to provide authoritative texts enhanced by introductions and notes by distinguished scholars.

Penguin, (n.d.): penguin.com/penguin-classics-overview/

Aquest exemple de Penguin, que es troba a les contraportades de la sèrie negra de clàssics, com per exemple en la de *Paradise Lost* de Milton (1667), és un text laudatori que eleva el segell. Comparant el pròleg de *Paradise Lost* de Milton (1667) amb el *blurb* d'una de les seves edicions també observem certes similituds. La sinopsi reforça la idea d'un *grand récit*, d'una empresa de magnitud mai aconseguida abans, un poema de “dimensions èpiques”, tot un “cosmos” sorprenent en sí mateix, que es fa ressò del “Things unattempted yet in Prose or Rhyme” (Milton, 2003: 3) de l'inici del llibre I, de “coses que no s'han intentat mai abans ni en prosa ni en vers”. El poema és quelcom absolutament nou, una nova versió de la caiguda de l'home, com suggereix el *blurb*. Té tots els elements del *copy* publicitari, deixant al lector amb ganes de més. També inclou una invocació a la musa, com la vista anteriorment a l'exemple de *Henry V*, que en certa manera funciona com a artefacte de l'autor per distanciar-se de la seva pròpia autoria, atorgant-li la responsabilitat del relat a una entitat externa que li permet desapropiar-se d'aquest, amb les avantatges que pugui comportar parlar en boca de la divinitat i no en boca seva. A continuació (1.3.3), observarem la figura dels *alter ego* d'autors als pròlegs que Genette anomena ficticis, que responen a la mateixa prerrogativa de desapropiació del relat, que permet a l'autor distanciar-se del seu propi relat.

In *Paradise Lost* Milton produced **a poem of epic scale, conjuring up a vast, awe-inspiring cosmos and ranging across huge tracts of space and time, populated by a memorable gallery of grotesques. And yet, in putting a charismatic Satan and naked, innocent Adam and Eve at the centre of this story**, he also created an intensely human **tragedy on the Fall of Man**. Written when Milton was in his fifties - blind, bitterly disappointed by the Restoration and in danger of execution - *Paradise Lost*'s apparent ambivalence towards authority has led to intense debate about whether it manages to 'justify the ways of God to men', or exposes the cruelty of Christianity.

Milton, 2003: contraportada

Of Mans First Disobedience, and the Fruit
Of that Forbidden Tree, whose mortal tast
Brought Death into the World, and all our woe,
With loss of EDEN, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful Seat,
Sing **Heav'nly Muse**, that on the secret top
Of OREB, or of SINAI, didst inspire
That Shepherd, who first taught the chosen Seed,
In the Beginning how the Heav'ns and Earth
Rose out of CHAOS: Or if SION Hill
Delight thee more, and SILOA'S Brook that flow'd
Fast by the Oracle of God; I thence
Invoke thy aid to **my adventurous Song**,
That with **no middle flight** intends to soar
Above th' AONIAN Mount, **while it pursues**
Things unattempted yet in Prose or Rhime.

ibíd. 3 (Book I, 1-16)

De banda de les similituds entre el *blurb* de Penguin i el pròleg de *Paradise Lost*, cal esmentar que tots els llibres del poema de Milton van precedits per uns previs anomenats *The Argument*: una sinopsi en prosa escrita pel mateix autor en forma de guia sobre els fets que narrarà cada llibre a continuació. En aquest format, cada *argument*, que funciona com un *blurb*, apel·la a la claredat per tal que el lector no es perdi i evidencia la tendència d'una sinopsi a ser narrativa, a recaure primordialment en una successió d'esdeveniments i, per tant, a ser en certa manera inevitablement literària.

1.3.3 Prefacis

GIELGUD. Larry is a joy. A great observer of life. Yet at times, I think his observations interfere with the poetry.

BURTON. You may be right.

GIELGUD. Larry imposes such dazzling things on the text. But what of the text itself? Simply the text? What I admire about you, Richard, is you are determined to let the play itself sing.

The Motive and the Cue, Jack Thorne, Act 2, scene two
Thorne, 2022: 73

Existeix veritablement alguna cosa que sigui només “simply the text”? A l'obra dramàtica *The Motive and The Cue* del 2022 dirigida per Sam Mendes al National Theatre de Londres, el dramaturg Jack Thorne ficcionalitza el període d'assaig *real* de la producció de Hamlet de Broadway del 1964, dirigida per Sir John Gielgud i amb Richard Burton com a protagonista. Burton, en el punt àlgid de la seva popularitat, i Gielgud, navegant per les aigües de la senectut i l'escenari, mostren constantment punts de vista diferents interpretant el text de Shakespeare. Això esdevé un problema en el teatre com a gènere literari, ja que es podria afirmar que el diàleg, en les obres dramàtiques, en contraposició al diàleg en la novel·la o la narrativa en general, no acostuma a estar ininterromput per una veu omniscient que comenta i que redueix les interpretacions al voltant d'una rèplica sobre, per exemple, els sentiments dels personatges. Per aquesta raó, la pragmàtica i el teatre solen combinar bé, ja que el drama es basa principalment en el subtext, és a dir, la majoria de vegades les rèpliques diuen coses que signifiquen d'altres, i és feina de l'actor omplir aquest buit, fet que acaba d'arrodonir el significat que rep el públic. Aquest podria ser un dels motius pels quals algunes persones troben insatisfactòria la lectura de teatre, per la dificultat o la parcialitat a l'hora d'omplir el buit del subtext. El teatre, com a gènere, permet interpretacions al voltant de què pot voler dir una rèplica en

relació a la intenció/desig dels personatges, que moltes vegades estan encriptades en allò que no es diu i no en allò que sí. Subjecte a interpretacions, una rèplica pot arribar a prendre connotacions i punts de vista molt diferents.

Beat. GIELGUD has a note and he isn't sure how to give it.

GIELGUD. Dick - just a small thought. The line 'Is it the King?' I think it might need a little more energy. 'Have I done it? Have I killed the filthy pig?'

BURTON. He's a gentle man, John. He doesn't want to kill anyone.

GIELGUD. That is one point of view, the other is that you hate the King. You're an avenger. You must -

BURTON. No. No. It's 'Oh God, have I done what I always feared I'd do?'

Beat.

GIELGUD. Dear boy, we need to get the audience out of their seats - and as we're leaving the diffidence aside and focusing on the fighter quality of your Hamlet -

BURTON. No one's leaving the diffidence aside. We need to tell the truth -

GIELGUD. But this can be the truth.

(...)

BURTON. I don't know who you think my Hamlet is, but what you're saying is not consistent with the Hamlet I'm trying to play. Which is, of course, the Hamlet that is written. Who is a *gentle man*.

GIELGUD knows this moment will blow up if he continues. He pulls back.

GIELGUD. Yes, of course, let's continue with - let's continue with - your idea -

Thorne, 2022: 77

Aquesta discussió demostra que el teatre, com a gènere literari, proporciona un text escrit, però aquest no és el text íntegre que el públic consumirà quan s'assegui en un auditori. En aquest cas, de fet, hi ha dues produccions/versions de *Hamlet* que se superposen: la lectura de Gielgud -que havia protagonitzat una producció anterior a l' *Old Vic*- i la lectura de Burton estan destinades, com a mínim, al diàleg. “Performances ‘writ in water’ as Tyrone Guthrie once said” (actuacions escrites a l’aigua), diu Gielgud, referint-se a actuacions en directe que no són més que interpretacions del text escrit (ibíd. 97). Quan Burton cerca “la veritat”, Gielgud li recorda que el subtext permet una multiplicitat de veritats. “But this can be the truth” (ibíd. 77). El text -si es defineix com a paraules escrites en una pàgina- és el mateix (com ho és el *Quixot* de Pierre

Menard amb el de Cervantes), però inevitablement pressuposa un text més, com a mínim.

En moltes altres capes més enllà de la interpretació, Gielgud, com a director en la producció de Broadway de 1964, ofereix un text de Shakespeare “interpretat” que no necessàriament s'inclou en l'escrit “original”. La seva elecció d'una producció d'estudi, en la qual es prohibeixen els vestits d'època i l'ambient d'assaig s'inclou deliberadament a l'escenografia en el producte final⁴⁰, va contribuir a una nova “edició” del clàssic de Shakespeare, que els lectors/membres del públic van consumir d'una manera ja imaginada/manipulada. Sovint, en un programa de mà s'inclouen notes del director amb intuïcions i intencions que funcionen com un paratext. No obstant això, en un altre nivell, es podria afirmar que tota la representació és un paratext per a la paraula escrita real que proporciona el drama com a gènere literari. Si ho comparem amb l'esdeveniment d'un lector consumint una peça de ficció en una butaca casolana il·luminada per un llum de lectura, al teatre en directe, la imaginació està lligada de mans i peus. La llibertat d'interpretació que el subtext dona a un equip creatiu teatral limita les possibilitats que la imaginació pot aportar al cap del lector. En comparació, un podria sentir-se una mica menys corromput a la butaca amb una còpia d'un llibre de ficció (o fins i tot amb un guió teatral en paper). No obstant això, els elements paratextuals, estem observant, no tenen un efecte innocu en els lectors.

De la mateixa manera, els prefacs en la narrativa funcionen com una mena de “notes del director” en teatre. Els pròlegs de la era pre-Gutenberg, hem vist, encara i ser seccions pròpies del propi text, funcionen, segons Genette, com a prefacs integrats, que poden incloure des de dates d'aparició fins a destinataris, dedicatòries i invocacions (Genette, 1987: 173). D'altra banda, diu Genette, “dès lors que la préface s'émancipe pour accéder à un statut textuel relativement autonome” (ibíd.), des que el prefaci comença a separar-se

⁴⁰ Sobre el que Shakespeare “won't be allowed to say a word” (ibíd. 98).

del text i guanyar autonomia, el focus d'atenció gira inevitablement cap a la seva funció. Podem trobar-nos a la narrativa, per exemple, igual que a les “notes del director” en teatre, una declaració d'intencions per part de l'autor, com és el cas del Proemi del Decameron, que “comporte une sorte de préface générale, où l'auteur expose les motifs personnels” (ibíd. 171). Amb la declaració, el lector queda assabentat de què trobarà en el text i el motiu pel qual l'autor ha decidit dur a terme l'empresa.

Por consiguiente, **para enmendar al menos por mi parte en algo el error de la fortuna que fue más parca de ayuda donde menos debía**, tal como vemos en las delicadas señoras, para socorro y refugio de las que aman, pues a las otras les basta la aguja, el huso y la devanadera lo, **pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlos', narrados en diez días por un honesto grupo de siete señoras y tres jóvenes en el pestilencial tiempo de la pasada mortandad**, y algunas cancioncillas cantadas por dichas señoras a su elección. En esos cuentos se verán agradables y ásperos casos de amor y otros fortuitos acontecimientos sucedidos tanto en los tiempos modernos como en los antiguos; **de los que las mencionadas señoras que los lean podrán tener** tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos **como útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir;**

Boccaccio, 2014: 108

En el cas que el volum sigui una antologia de textos previs o es tracti d'una segona edició, el prefaci pot acomplir la funció tant de declaració d'intencions com d'esmena davant les possibles crítiques rebudes en anteriors edicions, siguin per part de la crítica o dels lectors en general. Pascale Casanova, a l'edició de 2008 de *La République mondiale des Lettres*, afegeix un prefaci inèdit en què precisament respon a les crítiques que el seu text canònic de 1999 ha generat al món de l'acadèmia.

La circulation transnationale du livre m'a aussi renvoyée à maintes reprises à une identité que je n'avais eu de cesse d'occultier ou de dénier en ce que je la considérais comme dénuée d'importance, de validité ou de pertinence: mon identité nationale.

Casanova, 2008: 8

El passatge, que introdueix els conceptes de circulació del capital i de com es llegeix en el moment que és absorbit per altres camps que el francès sense que pugui ser, aparentment, de cap manera previst o controlat per l'autor ("Et l'on sait que ce qui est attribué aux tropismes personnels lorsqu'on se trouve dans son pays natal est le plus souvent assigné à l'origine nationale dès qu'on séjourne à l'étranger" [ibíd.]), aborda els conceptes de literatura i nació (que tractarem a la secció 2.1), i de si és possible veritablement la desnacionalització, l'autonomia de l'escriptor total i absolutament despolititzada. El mateix que s'ha volgut dir en un context nacional, segons Casanova, pot ser fàcilment capgirat en un context internacional. Un text que ella va concebre com a descriptiu al voltant de Paris com a la capital inevitable de les lletres mundials, es queixa Casanova, ha estat rebut i criticat com a normatiu, com a pamflet eurocèntric de dominació i imperialisme francès, que ella mateixa s'esforça en desmentir al paratext. El prefaci resulta ser, per tant, un espai on reflexionar i on redimir-se ("Il apparaissait ainsi que, vu de l'étranger, ma République ne pouvait qu'être française, ce qui me donna beaucoup à réfléchir" [ibíd. 9]). La disculpa aclareix però no per això dissipa la controvèrsia:

Et si j'ai pu décrire l'espace français, notamment du fait d'une entrée précoce des joueurs sur la scène internationale, comme l'un de ceux où l'investissement collectif en matière littéraire est le plus grand et dans lequel la croyance est le plus solidement enracinée, c'est aussi que, dans ce pays, la littérature demeure un enjeu collectif central, démesuré à bien des égards, passionnel et d'une puissance qui a sans doute peu d'équivalents dans le monde.

ibíd. 9

A les lletres franceses, per tant, els autors dels prefacis no semblen anar amb embuts a l'hora de mostrar la seva ideologia i els seus veritables colors. Per Casanova, la literatura francesa no té comparació. Balzac, a l'*Avant-Propos* de la *Comédie Humaine*, en contrast, escriu "[p]eu d'oeuvres donne beaucoup d'amour-propre, beaucoup de travail donne infiniment de modestie" (Balzac, 2022: 4). Amb aquesta *captatio*, Balzac reflexiona amb humilitat sobre la vergonya de

l'autor de parlar d'un mateix. Balzac, influenciat pel Darwinisme entre altres i en forma d'una declaració d'intencions, es proposa construir un relat que funcioni com a mosaic de la societat francesa, un "tableau de la Société".

La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, (...) peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations-

ibíd. 6

Sota aquesta filosofia en què Balzac sembla estar exempt d'un punt de vista, ja que la societat francesa sembla presentar-se com un *grand récit* que no permet interpretacions, Balzac recull *La Comédie*, representativa del realisme literari vuitcentista, com a un retrat "real" que "civilitzacions" anterior no han deixat de testimoni. Com veiem a la cita anterior, el prefaci és la manera de plantejar i donar a conèixer les seves intencions, entre d'altres, la pedagògica i la moral:

En lisant attentivement le tableau de la Société, moulée, pour ainsi dire, sur le vif avec tout son bien et tout son mal, il en résulte cet enseignement que si la pensée, ou la passion, qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur. En ceci, la vie sociale ressemble à la vie humaine. On ne donne aux peuples de longévité qu'en **modérant leur action vitale**.

ibíd. 7

El fet que *La Comédie Humaine* és un projecte en forma d'antologia de les seves obres completes fa que, al prefaci, Balzac agafi un to de justificació i defensa de crítiques que hagi pogut rebre com a escriptor en prèvies edicions o publicacions. Als prefacis "autorials" (segons Genette, quan l'autor del prefaci

és l'autor de l'obra⁴¹) ens trobem als propis autors prologant les seves primeres edicions en forma de manifest i/o *captatio*, per defensar-se contra les crítiques o els malentesos que una primera edició hagi pogut causar. Alguns dels retrats de Balzac han estat objecte de crítica per part dels “calumniadors” de ser immorals, al qual ell respon amb contundència lloant la tasca dels artistes i neutralitzant la incomoditat que pugui provocar com a indispensable en la seva empresa social.

Aussi, quand on voudra m'opposer à moi-même, se trouvera-t-il qu'on aura mal interprété quelque ironie, ou bien l'on rétorquera mal à propos contre moi le discours d'un de mes personnages, manoeuvre particulière aux calomnieux. Le reproche d'immoralité, qui n'a jamais failli à l'écrivain courageux, est d'ailleurs le dernier qui reste à faire quand on n'a plus rien à dire à un poète. Si vous êtes vrai dans vos peintures; si à force de travaux diurnes et nocturnes, vous parvenez à écrire la langue la plus difficile du monde, on vous jette alors le mot immoral à la face.

ibíd. 7

Per evitar possibles malentesos o difamacions, Balzac es posiciona molt clarament durant el prefaci al voltant de les seves idees polítiques, defensant la seva moral, i parla des d'ell mateix en primera persona com a autor. Conscient del risc (post-Revolució de juliol 1830, que re-instaura la monarquia) de ser titllat de retrògrad, Balzac defineix la tirania com aquelles lleis resultants de les creences de les masses a qui se'ls ha donat l'opció d'escollir democràticament. “L'Election”, assegura, “étendue à tout, nous donne le gouvernement par les masses, le seul qui ne soit point responsable, et où la tyrannie est sans bornes, car elle s'appelle la loi” (Balzac, 2022 : 8). El sufragi (encara que molt útil per ell en temes legislatius), segons Balzac, no pot ser l'únic mitjà social “et surtout aussi mal organisée qu'elle l'est aujourd'hui, car elle ne représente pas d'imposantes minorités aux idées, aux intérêts desquelles songerait un

⁴¹ De banda, *Actorial*: quan el prefaci està “escrit” per un dels personatges de l'obra, *Allographic*: escrit per una tercera persona totalment diferent, *Fictive*: si la persona a qui s'atribueix el prefaci és fictícia, *Apocryphal*: atribuït falsament a una persona real (Genette, 1987).

gouvernement monarchique⁴²” (ibid. 8). Clarament elitista i benestant, els seus dos principis són la Religió (catòlica) i la Monarquia, així com la Família per sobre de l’Individu.

L'homme n'est ni bon ni méchant, il naît avec des instincts et des aptitudes; la Société, loin de le dépraver, comme l'a prétendu Rousseau, le perfectionne, le rend meilleur; mais l'intérêt développe aussi ses penchants mauvais. Le christianisme, et surtout le catholicisme, étant, comme je l'ai dit dans le Médecin de Campagne, un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme, est le plus grand élément d'Ordre Social.

Balzac, 2022 : 7

En qualsevol cas, afirma Balzac, ell no pot estendre’s en allò que només les institucions poden posar en pràctica per vetllar per aquests principis (que són “à l’âme de cet ouvrage”) ja que correria el risc que un prefaci així acabés convertint-se en un “traité politique”.

Victor Hugo, per exemple, ironitza sobre el propi artefacte del prefaci al seu propi a *Cromwell*⁴³ (1827), constatant només començar que “[l]e drame qu'on va lire n'a rien qui le recommande à l'attention (...) du public. Il n'a point, pour attirer sur lui l'intérêt des opinions politiques, l'avantage du veto de la censure administrative, ni même, (...) l'honneur d'avoir été officiellement rejeté par un comité de lecture infaillible” (Hugo, 2023: 4). Els prefacis, continua Hugo, serveixen de vegades per emplenar, “un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre et d'accroître, en apparence du moins, l'importance d'un travail” (ibíd. 5), i que s'adrecen, afirma, principalment als crítics, que agonitzen al respecte. Precisament en el cas d’un text que pretén descriure les bases del drama modern per obrir vies que fugin de l’academicisme (i que no ha aixecat cap polèmica, diu, ni ha estat cancel·lat per cap motiu), Hugo fa una al·legoria del teatre com

⁴² “i sobretot tan mal organitzat com està avui, perquè no representa minories imposants amb les idees, amb els interessos que pensaria un govern monàrquic”, la meua traducció.

⁴³ Que, podríem dir, funciona com unes “notes del director” d’un programa de teatre, ja que apareix en la versió editada del drama.

a gènere popular per posar per davant la necessitat d'un crítica objectiva i no d'una apologia ideològica. El seu objectiu amb una història, afirma, és el públic, per a qui els prefacis són “d'ordinaire fort indifférentes aux lecteurs. Ils s'informent plutôt du talent d'un écrivain que de ses façons de voir; et, qu'un ouvrage soit bon ou mauvais, peu leur importe sur quelles idées il est assis, dans quel esprit il a germé” (ibíd. 4). Conscient de la ideologia que poden contenir, Hugo decideix amb la crítica també aportar la seva.

Precisament no és indiferència el que Baudelaire demana als lectors amb el seu prefaci “Au lecteur” a *Les Fleurs du Mal* (1857) si no que s'identifiquin amb el seu “ennui” en forma de *captatio*, amb les fractures que carreguen els esperits i els cossos de tots, de manera que el prefaci funciona com una espècie d'interludi o obertura musical del que proporcionarà el compendi. És un text més per atraure el públic al seu prisma que no pas una credencial. Aquests punt de vista contrasta clarament amb el de Balzac, que, encara que sense voler fer dissertacions, afirma que un escriptor ha de vetllar per aplicar en la seva obra principis o “vérités éternelles”, ja que la nació francesa del moment reclama proclamar Monarquia i Catolicisme. Ambdós casos, però, Hugo-Baudelaire/Balzac, tot i que assumint veus i tons diferents, utilitzen el dispositiu del pròleg per transmetre ideologia, i ho fan des de la seva pròpia veu, la seva pròpia veu d'autor oberta i signada, en aquest cas per ells mateixos (en contrast amb altres casos en què, hem vist, la necessitat de camuflar la veu d'un autor ha estat imperant). De vegades, la d'un mateix autor no és la millor veu per parlar de la pròpia obra, per falta de perspectiva.

Un dels pocs defectes que precisament Balzac atribueix a l'obra de Sir Walter Scott que, de banda, explica, va ser la seva inspiració per la *Comédie* com veurem a continuació, és el de la manca de posicionament polític i ideològic (tret diferenciador, veurem més endavant, entre les cultures anglesa i francesa).

Obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme parce

que ses modèles étaient des schismatiques. La femme protestante n'a pas d'idéal. (...) Dans le protestantisme, il n'y a plus rien de possible pour la femme après la faute ; tandis que dans l'Eglise catholique l'espoir du pardon la rend sublime. (...) **Si Walter Scott eût été catholique**, s'il se fût donné pour tâche la description vraie des différentes Sociétés qui se sont succédé en Ecosse, peut-être le peintre d'Effie et d'Alice (les deux figures qu'il se reprocha dans ses vieux jours d'avoir dessinées) eût-il admis les passions avec leurs fautes et leurs châtements, avec les vertus que le repentir leur indique.

Balzac, 2022 : 10

El que un escriptor ha de ser, segons Balzac, la seva tasca i missió, ens ajuda a veure quina és la responsabilitat política i moral de pronunciar-ce, que va lligada a la figura de l'intel·lectual francès. “La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'état, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes” (Balzac, 2022: 7). Un escriptor ha de poder instruir amb idees polítiques i morals, “la loi de l'écrivain monarchique aussi bien que celle de l'écrivain démocratique” (ibíd.).

El mosaic “democràtic” que pretén ser *La Comédie*, Balzac l'emmiralla amb la tasca realitzada pel seu admirat Sir Walter Scott, a qui atribueix la seva inspiració per la *Comédie*. Precisament allò que, en un primer moment es podria catalogar com un defecte de l'escriptor escocès -el fet que la seva obra no es caracteritzés per “relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque”-, esdevé el motor formal per a Balzac (“je vis à la fois le système favorable à l'exécution de mon ouvrage et la possibilité de l'exécuter” [ibid. 6]).

Walter Scott, segons Balzac és un gran descriptor de la natura humana. No obstant això, Scott es dirigeix als seus lectors de manera molt diferent al seu prefaci. El primer detall de *Ivanhoe* (1819) és que el prefaci és una carta dedicatòria al reverend Dryasdust, que resideix al Castle Gate de York, de part

d'un tal Laurence Templeton, que aparenta ser la veu narradora del relat. Templeton afirma clarament que no l'ha convertit en mecenes de la seva obra sobre els orígens de la història d'Anglaterra (tot i que el reverend a qui la carta està dirigida sembla ser una autoritat, "a learned author" en qüestions de les "domestic antiquities of England, and particularly of our Saxon forefathers" [Scott, 2012: 11]), ja que les seves pròpies investigacions (les de Templeton), encara que sòlides, no tenen un to acadèmic digne del rigor històric de les publicacions del reverend. Si bé Templeton sap que en afers escocesos, els romanços històrics com a gènere tenen el vist i plau del Dr., ja que els seus escriptors han pogut tenir contacte amb els personatges reals de fa 60 anys (referència a *Waverley*), també sap que el Dr. opina que fer el mateix sobre els orígens d'Anglaterra des de la ficció és agosarat, precisament per l'àrdua tasca de no poder fer recerca de cap més manera que mitjançant documents històrics, fet pel qual caldria un rigor, un academicisme impropï d'un autor de romanços com ell. Templeton, un personatge al relat de banda del narrador, signa la carta amb un clar to de mofa com a "Your most faithful humble Servant".

I have said enough to explain, if not to vindicate, the attempt which I have made, and which, in spite of your doubts, and my own incapacity, I am still willing to believe has not been altogether made in vain.

Scott, 2012: 20

Amb el prefaci, la *captatio* de Scott es disculpa pels errors històrics que el seu relat pugui tenir i legitima la novel·la històrica com a gènere, però ho fa des de la ficcionalitat, a través d'un *alter ego* fictici que li permet fer burla de la opinió dels crítics i de la recepció en general. "Dryasdust" com a cognom del Dr. és un joc de paraules⁴⁴, evocant la pedanteria d'alguns crítics i acadèmics. Dryasdust és també un personatge en novel·les anteriors de Scott. La distància de la ficció li permet confrontar els crítics que es queixaven del poc rigor històric

⁴⁴ "sec com la pols"

de les seves anteriors novel·les mitjançant el prefaci del seu nou text, *Ivanhoe*, i justifica, des del sarcasme, el que estan a punt de llegir. Enumerant altres autors que han consultat documents històrics per a redactar novel·les, Templeton es legitima a ell mateix com a historiador, ja que també ha fet recerca, i es disculpa per les possibles “historical inaccuracies” que el text pugui contenir, que, d'altra banda, són petites concessions que es permet per resultar-li interessant als lectors contemporanis.

Tal i com havíem vist als exemples francesos, el prefaci segueix sent un lloc on disculpar-se per crítiques o errors anteriors, però en aquest cas sense la possible vergonya i exposició que comporta la primera persona. Lawrence Templeton és el pseudònim literari amb què Walter Scott va signar *Ivanhoe* (1813), que prèviament havia publicat les anteriors *Waverley novels* sense revelar la seva identitat. Fins i tot al prefaci general de l'edició de totes les *Waverley novels* de 1830, quan en teoria s'havia atribuït les obres (ho va fer al 1827), Scott segueix desvinculant-se de la seva ploma referint-se a ell mateix com a Autor (“the Author”), amb la necessitat de desprendre's dels relats.

Anomenar-se *Autor* (en majúscula) parlant de la seva obra és quelcom que Scott pren de Jonathan Swift. En un altre exemple de prefaci fictici o pseudo-editorial segons Genette, el de *Gulliver's Travels*, així com en el de Scott, el text s'apropia de la veu narrativa del relat, indagant en les “circonstances de la rédaction” o “de la découverte du texte, quand il est attribué à un auteur fictif” (Genette, 1987: 174). Aquest fet fa conscient el text a si mateix com l'artefacte literari que és. En el prefaci dels *Gulliver's Travels* de Swift de 1726, el capità Gulliver es dirigeix al seu editor Sympson, a través d'una carta, queixant-se de les imprecisions del relat imprès dels seus viatges. Culpa el seu editor de la urgència envers la publicació però, sobretot, de l'edició final en què s'han omès coses o, fins i tot pitjor, s'han inserit coses sense el seu propi “poder de consentiment”, que el converteixen en “Author of Books to which I am wholly a Stranger” (Swift, 2012: 7).

You have either omitted some material Circumstances, or minced or changed them in such a Manner, that I do hardly know mine own Work.

Swift, 2003: 5

En altres paraules, Gulliver es queixa que ha estat editat -o pitjor encara, censurat- i s'està distanciant del seu propi relat, s'està desautoritzant a si mateix com a autor, i particularment d'aquelles seccions que involucren els *Houyhnhnms*, imperialistes, i els sotmesos -però d'alguna manera satisfets amb el seu destí- *Yahoos*, als quals ell diu pertànyer. Sembla aclarir certs aspectes que podrien ofendre els primers -als quals va estar sotmès durant un temps-, però també insisteix en la incorregibilitat dels segons, que d'alguna manera semblen naturalment predisposats a romandre sotmesos i abusats. Si la visibilitat d'aquesta injustícia va ser la intenció de l'editor -i d'altres homes respectats- de publicar el manuscrit amb els relats dels seus viatges, Gulliver afirma que ja sabia que no reformaria els *Yahoos* i insisteix en la futilesa de la publicació. És a dir, si la voluntat de l'editor era erradicar la injustícia social, no ha revertit la situació, sinó tot el contrari: la publicació ha despertat més censura entre els *Yahoos* així com la denigració de més dones, particularment.

If the Censure of Yahoos could any Way affect me, I should have great Reason to complain, that some of them are so bold to think my Book of Travels a mere Fiction out of mine own Brain; and have gone so far as to drop Hints, that the *Yahoos* and *Houyhnhnms* have no more Existence than the Inhabitants of Utopia.

Swift, 2012: 7

Gulliver culpa l'editor de la mala acollida entre els seus propers *yahoos*, que intenten desacreditar-lo (“will not allow me be the Author of Mine Own travels” [ibíd. 7]) i d'haver-lo editat sense consentiment, com si fos un estrany pels seus propis llibres. En primer lloc, li semblava inútil publicar (fins i tot abans d'omissions i esmenes), però ara voldria publicar una segona edició si fos necessari. Gulliver es desautoritza a si mateix com a autor, però també reivindica la veracitat de la seva narrativa, que de fet, segons ell, no és 100% a

la qual se'ns dona accés. En aquest to lúdic... Swift vol i vol no ser-ne l'autor, però també -com diu Genette- parlant en termes de ficcionalitat és un autor fictici. Davant de la possible controvèrsia que el relat pugui aixecar en el conflicte irlandès, Swift neda i guarda la roba.

És interessant veure a Gulliver situat en un espai tan liminar pel que fa a la identitat. Afirmar pertànyer als colonitzats però renega d'ells, proposa l'amo/esclau binari, colonitzador/colonitzat, però evadeix instal·lar-se en cap de les dues posicions. És *un* i *altre*, depenent del moment i també desitja no ser cap dels dos. Els seus lectors, a la seva *captatio*, són tan dubtosos com ell: són assenyats i sincers de la mateixa manera lúdica. Ell és i no és al mateix temps. És, però no és l'autor, és un narrador poc fiable, però que al mateix temps revela la maquinària de l'auto-referencialitat. És conscient de la seva obra d'art, proporcionant -amb el diàleg entre ell i el seu editor contingut en els dominis de la novel·la- un meta-discurs fent a la novel·la conscient de la seva pròpia existència com a artefacte. Segons Genette, aquest prefaci ens dona detalls sobre el descobriment o transmissió del manuscrit, que en aquest cas va ser confiat al seu cosí pel mateix Gulliver. Es tracta d'una simple nota editorial sense finalitat literària aparent. Simula una autobiografia en què “el prefaci-escriptor s'identifica més com l'autor que com l'heroi” (Genette, 1987: 289-291). De fet, la novel·la es referirà a Gulliver sempre com a l'Autor a l'inici de cada capítol, que, mitjançant un intertítol, resumirà els esdeveniments en un resum que, podríem dir, té la forma i la funció d'un *blurb*.

Igualment lúdica és la carta de l'editor al lector que serveix com a resposta a la primera aproximació de Gulliver (curiosament, la resposta de l'editor va dirigida al lector i no a aquest). Després d'aclarir que Gulliver, l'autor, és el seu amic (irònic ja que admet haver publicat a algú de la seva pròpia “família” devaluant-lo com a figura) segueix...

He left the Custody of the following Papers in my Hand with the liberty to dispose of them as I should think fit: (...) The Style is very plain and simple; and the only fault I find is that the Author, after the

Manner of Travellers, is a little too Circumstantial. There is an Air of Truth apparent to the Whole; and indeed, the Author was so distinguished for his Veracity, that it became a sort of Proverb among his Neighbours (...) to say, it was as true as Mr. Gulliver had spoken it.

By the Advice of several worthy Persons, to whom, with the Author's Permission, I communicated these Papers, I now venture to send them into the World, hoping they may be, at least, for some time, a better Entertainment to our young Noblemen, than the common Scribbles of Politics and Party.

Swift, 2012: 9

De banda de la ironia en devaluar-se com a autor com a part de la sàtira, és curiós que Swift catalogui la peça com a “entreteniment” quan en realitat tracta temes polítics importants com el colonialisme anglès. El mecanisme metaficcional de Swift, deixant al descobert la veu d'autor/autoritària i poc fiable de Gulliver, li serveix per amagar la seva pròpia crítica com a autor. D'una banda, subverteix amb aires postmodernistes els rols d'autor, els discursos i la paraula impresa, alhora que proporciona un tapís (i se'n burla) dels conceptes d'autoritat i veracitat tal i com s'utilitzen en la ficció i amb quin propòsit, així com d'una visió del món editorial.

D'aquests exemples, també podem extreure una comparació entre els camps anglès i francès. Els francesos semblen tenir-li menys respecte a posar-se en primera persona en els prefacs, exposant la seva veu d'autor sense filtre i comproment-se en afers polítics i socials obertament, mentre que els anglesos semblen estar més còmodes atacant certs temes des de la ficcionalitat, des de la distància de la tercera persona o, fins i tot, el pseudònim. Balzac, hem vist, parla en primera persona sense cap filtre aparent i sent l'obligació de defensar una postura, mentre que Swift (a través de Gulliver com a narrador i del seu editor), encara que des del gènere de la sàtira política amb les seves implicacions, esvaeix des de la “ficció” la responsabilitat a propòsit del contingut polític de la seva peça. Balzac, tot i haver intentat evitar afrontar les crítiques, i penedir-se de no haver practicat el silenci com a senyal d'estoïcisme, va acabar justificant el seu posicionament de manera transparent.

J'avais résolu d'opposer une impassibilité stoïque aux attaques et aux injures; mais, en deux occasions, de lâches calomnies ont rendu la défense nécessaire. Si les partisans du pardon des injures regrettent que j'aie montré mon savoir en fait d'escrime littéraire, plusieurs chrétiens pensent que nous vivons dans un temps où il est bon de faire voir que le silence a sa générosité.

Balzac, 2022 : 12

Podem observar ja al primer paràgraf del prefaci de *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute escrit per Sartre, el desdoblament entre la veu narrativa del prefaci i la referència a la veu del relat. “Ce que cherche, tout d'abord, celui qui raconte cette histoire...” (Sarraute, 1997: 2). L'extracte evidencia que hi ha una persona que relata i que no ha de ser, necessàriament, la mateixa que signa el prefaci. Aquest primer paràgraf, podríem dir que es tracta d'un *blurb*: els personatges són introduïts, així com també l'objectiu del narrador (captar l'essència dels personatges), i els mitjans o la tècnica a través de les quals els durà a terme (el monòleg interior). “Ce que cherche (...) c'est d'arriver `à capter chez les personnages qui le fascinent -un vieux père et sa fille- (...) par-delà leur monologue intérieur” (ibíd. 2). L'estil poètic i ambigu està ple d'adjectius que suggereixen més que no pas descriuen, deixant així un espai a la imaginació del lector que pot començar a llençar preguntes i elucubrar quins seran els “mouvements secrets, inavoués, à peine conscients, ces sentiments à l'état naissant, qui ne portent aucun nom, et qui forment la trame invisible de nos rapports avec autrui et de chacun de nos instants” (ibíd.). L'anàlisi de la textura narrativa també hi té cabuda. El prefaci, escrit per Sartre, es recrea molt més en la tècnica i l'estil de Sarraute que en l'argument, per exemple, del qual només diu de manera críptica que es tracta d'una investigació per part d'un “detectiu” al voltant d'un pare i una filla, com a parodia d'un *grand récit*, d'una novel·la coherent.

C'est d'ailleurs une parodie de romans « de quête » et elle y a introduit une sorte de détective amateur et passionné qui se fascine sur un couple banal- un vieux père, une fille plus très jeune - et les épie et les

suit à la trace et les devine parfois, à distance, par une sorte de transmission de pensée, mais sans jamais très bien savoir ni ce qu'il cherche ni ce qu'ils sont. Il ne trouvera rien, d'ailleurs, ou presque rien. Il abandonnera son enquête pour cause de métamorphose : comme si le policier d'Agatha Christie, sur le point de découvrir le coupable, se muait tout à coup en criminel.

Sarraute, 1997: 4

L'extracte anterior recull tots els ingredients d'una *quatrième de couverture* a l'estil francès: desgrana l'argument (fins i tot donant massa pistes del desenllaç), la textura narrativa i les referències i innovacions del gènere literari, en un to laudatori. Da banda, la veu narrativa desgrana que arriba a aprofundir en la psicologia humana amb ressò de Dostoïevski, anant del particular al general, amb un estil honest i aparentment cautelós. "Le meilleur de Nathalie Sarraute, c'est son style trébuchant, tâtonnant, si honnête, si plein de repentir, qui approche de l'objet avec des précautions pieuses, (...) et qui, en fin de compte, nous livre brusquement le monstre tout baveux." (Sarraute, 1997: 7). Aquests mots escrits per Sartre el 1947 al voltant dels mèrits de Sarraute tenen la forma i funció d'un "endorsement", que podria sortir directament d'un dossier de premsa o estar recollit a una solapa, mentre que "un antiroman qui se lit comme un roman policier" (ibíd.) és directament un eslògan publicitari. En el marc de Genette, aquest podria catalogar-se com a un prefaci "allographic" autèntic, escrit per una tercera persona totalment diferent a l'autora, que en aquest cas resulta ser una persona real, un altre escriptor. Al prefaci reconeixem un diàleg entre allò fictici i la crítica literària, aquest espai intermedi com a característic de la meta-ficció. La pròpia novel·la, en la seva forma, també *meta*, evidencia també la novel·la mateix com a gènere, com a artefacte literari, per contestar els textos que es *fan* i proposant-ne d'un que es *des-fà*.

Les anti-romans conservent l'apparence et les contours du roman; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir: il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un

roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire (...) [N]ous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même.

ibíd. 3

A les portes de l'estructuralisme, Sartre i Sarraute es veuen amb l'obligació de posar en context la nova forma que pren el text que, de banda, és “un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire” (ibíd.). El prefaci pren un to d'article de crítica literaria (“il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier”) avançant-se a la deconstrucció en termes de Derrida. També explica com explora i transgredeix els límits de la ficció detectivesca. En definitiva, Sartre està exposant les innovacions i les contribucions de Sarraute al gènere novel·lesc mitjançant la subversió del subgènere policíac, mentre que fent-ho, allibera a Sarraute d'haver de parlar d'ella mateixa i de la seva pròpia obra. De la mateixa manera, amb el gest, situa indispensablement l'obra en un marc de comprensió, donat que tals experimentacions amb el gènere resultaven ser una forta novetat a l'època.

Genette desgrana com l'origen dels prefacis eren escrits pels autors normalment a partir de les segones edicions per tal de rebatre què havien dit els crítics sobre la primera, o per suavitzar o explicar de què anava realment el llibre en una segona, en clau d'aclariment. Al prefaci de *Nadja*, un altre cas, André Breton justifica la seva primera edició en una segona. Una de les afirmacions de Breton al prefaci és que no canviarà per res la manera com es llegeixi el text. Inevitablement, però, aquest prefaci canviarà com es llegeixi a partir d'aleshores.

Si déjà, au cours de ce livre, l'acte d'écrire, plus encore de publier toute espèce de livre est mis au rang des vanités, que penser de la complaisance de son auteur à vouloir, tant d'années après, l'améliorer un tant soit peu dans sa forme!

Breton, 2020: 5

Millorant-lo o no, en mots de Breton, el prefaci -escrit 34 anys després de la publicació original- condiciona la segona edició, de banda, o precisament, per la disculpa sobre la primera, donats els imperatius formals i innovadors

(...) « anti-littéraires » auxquels cet ouvrage obéit : de même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description -celle-ci frappée d'inanité dans le Manifeste du surréalisme-, le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style.

Breton, 2020: 6

El to apologètic justificant allò que en un moment va trencar normes i reescriure tradicions tenyeix el text de la segona edició d'un to un tant ombrívol, apagant-li el caràcter. Inevitablement, el prefaci modifica la lectura del text.

Genette puntualitza com agrada tan poc, o com de perillós s'ho saben els autors, com hem vist en seccions anteriors, el lloar-se o defensar-se a si mateixos.

Mais l'expérience prouve qu'il n'est pas si facile, ni si facile, ni si agréable à un auteur de déposer vraiment son autorité.

Genette, 1987: 280

Això ens porta de nou a la qüestió de si un autor és la millor ploma per descriure's a ell mateix, o si la perspectiva d'una altra veu esdevé no només aconsellable si no més aviat necessària. El prefaci fictici, tal i com el categoritza Genette i el classifica, resulta curiós perquè, per una part, insisteix en la ficcionalitat del relat, i, per l'altra, proporciona un meta-relat que explica o justifica el relat propi. Això ja implica dos textos aparentment -o també podríem dir ficcionalment- diferents que dialoguen entre sí sobre el fet literari de com a mínim un dels dos. Això, també, podríem dir, és exactament el pols entre sinopsi i text. Com a l'exemple de *Gulliver's Travels* de Swift, el prefaci fictici no

deixa de ser una manera de parlar d'un mateix sense parlar des d'un mateix, d'agafar distància, de desapropiar-se d'un relat, de parlar de coses seriosos sota el vel de la ficció, mitjançant la invenció d'una altra ploma, un pseudònim o l'atribució al narrador o a un altre personatge, evidenciant l'espai (o la proximitat) entre l'autor i el contingut "fictici" del seu relat, (vegem el de *Lolita* de Nabokov, per exemple, o els de Walter Scott), fent emergir -en aquest cas per l'absència- la categoria i els límits de l'autobiografia o l'auto-ficció.

À la fonction cardinale de la préface fictionnelle, qui est d'effectuer une attribution fictionnelle, viennent donc s'adjoindre, et à son service, des fonctions secondaires par simulation de la préface sérieuse - ou plus précisément, nous le verrons, par simulation de tel ou tel type de préface sérieuse. (...) Et du même coup, et sous le couvert de cette simulation fictionnelle, rien n'interdit à l'auteur (réel) de la préface d'y dire ou d'y faire dire à propos du texte dont il est également l'auteur réel diverses choses qu'il pense sérieusement.

Genette, 1987: 280

Els prefacs ficticis, per tant, des d'una perversió emulen la mateixa intenció del prefaci real: el de presentar un relat convincent. De la mateixa manera, les sinopsis i, extensió, el *blurb* en la seva totalitat acaben absorbint les mateixes forma i funcions. En molts dels casos (majoritàriament en la ficció del segle XVIII-XIX, i particularment a Anglaterra però també a França) ens trobem que els "[p]réface, donc, pseudo-éditoriale", - vegem el de Swift a *Gulliver's Travels*, per exemple- consisteixen "à exposer, c'est-à-dire à raconter les circonstances dans lesquelles le pseudo-éditeur est entré en possession de ce texte" (ibíd. 283). Aquests textos recullen totes les funcions d'una sinopsi tal i com Genette la descriu en el seu origen (la *please-insert*, la *prière d'insérer*) ens els annals editorials del segle XVIII: versemblança, veracitat, autoritat... però, ho fan de manera fictícia. Això comporta que, per una part, són indiscutiblement ficció, però, per l'altra, podem clarament afirmar que la seva existència està a l'interior de l'obra i no a l'exterior. Podríem dir que és un preàmbul, en aquest

cas, forçosament central, i no marginal. Per aquest motiu, tenint en compte l'aspecte *meta* que proporcionen aquests prefacs, especialment els ficticis, que atorguen a allò que segueix la categoria de manuscrit dins del propi llibre, ens permet observar que les sinopsis tenen exactament el mateix poder i fan la mateixa funció. Aquestes, també es tracten de relats ficticis (com els prefacs) que, en certa manera, dialoguen amb tot el contingut del text en si i el revelen com a manuscrit de ficció contingut dins l'artefacte del qual en són preàmbul. De fet, un recurs freqüent en les adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries és la trobada d'una edició del text original per part d'un personatge que serveix com a tret de sortida en un diàleg amb un llibre, amb la lectura (*La Princesa Prometida* per exemple, o *Tienes un e-mail* on la presència del manuscrit de Jane Austen es fa palès, on l'artefacte literari és present). Aquest aspecte meta-narratiu, que instal·la inevitablement una intertextualitat, estaria ja proporcionant com a mínim dos textos, alhora que subvertint des de l'inici el *dins* i el *fora*, relegant-los gairebé a termes obsolets, debat que re-emprendrem en el punt 1.6, fent palesa les inconsistències alhora de delimitar-los.

En resum, mentre algunes veus d'autor parlen obertament i d'altres s'amaguen en la ficció (aspecte que permet comparar els camps anglès i francès), els prefacs semblen destinats a modificar el text, siguin de la primera o de futures edicions; o, més aviat, *són* el text: acaben proporcionant una interpretació més, diríem, de l'exemplar. Així com en les representacions teatrals les tries del director i actors creen un nou text a arrel d'un text preexistent, l'element paratextual del prefaci sovint inseparable de la veu de l'autor, genera una interpretació més, tangible no només en un text *per se*, sinó en un exemplar.

1.3.4 Blurbs com a Metaficció

Si acceptem la premissa que el caràcter lúdic que traspuen els prefacs citats anteriorment de Scott o Swift converteixen les novel·les corresponents en metaficció, podríem arribar a afirmar que, en la mateixa línia, els *blurbs* també podrien considerar-s'hi. A *A Poetics of Postmodernism* (1988), Linda Hutcheon insisteix que podem trobar trets posmodernistes a “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (Hutcheon, 1988: 5). Els trets característics són l'auto-reflexió i el contingut històric. Aquesta categoria de ficció a la qual s'hi refereix com a “historiographic metafiction” conté la contradicció posmoderna entre art i història. En un article a *Metafiction* editat per Mark Currie, s'exposa que “[t]raditionally, art has been seen as autonomous and unrelated to the truth of external reality, art creating its own reality” mentre que la història, en canvi, “has traditionally been defined as an empirical search for external truths (...) [T]he historian could speak only of what has happened, while the poet spoke of what could or might happen” (Currie, 1995: 96). El prefaci irònic del *Ivanhoe* de Sir Walter Scott es fa ressò d'aquesta tensió entre art i història en relació al concepte de veritat, ja que s'hi sacseja per complet l'autoritat d'una història que recaigui en absoluts. La *Encyclopedia of the Novel* editada per Peter Logan afirma que Patricia Waugh va definir metaficció com a l'escriptura “which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Logan, 2011: *metafiction*). La tensió entre ficció i realitat que evidencia l'artefacte literari també és aplicable als prefacs de Scott i Swift, com hem vist anteriorment, que fan el text conscient de si mateix en mans del lector. Altres característiques de la metaficció també hi tenen lloc com el procés

d'escriptura, l'autenticitat del text i la ironia de la veu narrativa: "self-reflexiveness about the writing process, anxiety and uncertainty regarding the authenticity of representation, and playfulness and irony in narrative voice" (ibíd.).

Tot i que la ruptura amb el marc, al postmodernisme, està representada per veus com John Fowles, Salman Rushdie, Vladimir Nabokov o Iris Murdoch, podem trobar exemples d'aquests trets metaficcional ja en relats escrits abans del segle XX, com el *Quijote* (segle XVII) o *Tristram Shandy* (segle XVIII) i, com hem vist, també són predominants en la ficció del segle XVIII i principis del XIX. Com a terme crític, la metaficció interroga "the boundaries between literary fiction and (...) criticism, foregrounds yet circumscribes authorial power, implicates the reader in the production of the text's narrative, and questions the novelistic conventions of linearity (ibíd.). Swift, hem vist, és un exemple d'aquesta ambigüitat en l'autoria, qüestionant els límits entre la ficció literària i, en aquest cas, l'edició, posant al punt de mira la credibilitat de l'autor i demanant que el lector aixequi la cella per norma, atès que l'autoritat del "referit" sembla ser qüestionada en el prefaci tot just començar.

La subversió de l'autoria i el poder de l'edició també són trops constants a *The Pickwick Papers* de Dickens. Hem vist en seccions anteriors l'èxit comercial de *Pickwick* el 1836 i el que va representar com el pioner de la nova forma del fulletó, de ficció per capítols en premsa a l'època victoriana, una època de consumisme sense precedents. Des del començament de la novel·la, el lector té accés al procés editorial de l'escrutini dels articles pòstums de la societat Pickwick, que tenien com a objectiu recollir informació sobre "Anglaterra" durant els viatges fets per un grup d'homes que han estat acuradament editats amb "nice discrimination".

The first ray of light which illumines the gloom, and converts into a dazzling brilliancy that obscurity in which the earlier history of the public career of the immortal Pickwick would appear to be involved, is derived from the perusal of the following entry in the Transactions of the Pickwick Club, which the editor of these

papers feels the highest pleasure in laying before his readers, as a proof of the careful attention, indefatigable assiduity, and nice discrimination, with which his search among the multifarious documents confided to him has been conducted.

“May 12, 1827. Joseph Smiggers, Esq. (...) Member Pickwick Club”

Dickens, 2008: 1

Es tracta d'articles “reals”, acuradament editats, tot i que no tinguem accés a per què ni per qui. Aquest fet, d'alguna manera, com amb Swift, desmunta la veu de l'autor i destapa la seva manipulació. Tanmateix, això també sembla ser un dispositiu que dona autoritat al text. El mateix tret també reforça la idea que es tracta de relats autèntics de viatges i investigacions, d'observacions de caràcter i maneres de fer. En certa manera, el punt de vista que atorga el component metaficcional fa que el producte sigui més valuós, li dona categoria, el converteix en un testimoni pel qual val la pena pagar diners. L'autoritat, la promesa de veracitat i les grans ments amb credencials (els que hi ha darrera d'aquesta història són “*grands hommes*”) encarregades de lliurar el producte final d'aquesta empresa, porten l'empremta del capitalisme.

Al final del primer capítol trobem també quelcom curiós:

‘Mr. PICKWICK felt much gratified by the fair, candid, and full explanation of his honourable friend. He begged it to be at once understood, that his own observations had been merely intended to bear a Pickwickian construction. (Cheers.)’

Here the entry terminates, as we have no doubt the debate did also, after arriving at such a highly satisfactory and intelligible point. **We have no official statement of the facts which the reader will find recorded in the next chapter, but they have been carefully collated from letters and other MS. authorities, so unquestionably genuine as to justify their narration in a connected form.**’

Dickens, 2008: 6

Aquí, l'entrada “acaba” -l'entrada fictícia als diaris de ficció-, però coincideix amb el final de la primera entrega, que anticipa el mecanisme tan

absorbit avui en dia pels consumidors de ficció televisiva com és la fórmula “en el proper capítol”. El lector queda atrapat per la menció dels fets que es trobaran “registrats en el capítol següent” i, tot i que encara no s'ha produït cap “declaració oficial”, són elogiats com a “genuïns” per les cartes i les autoritats que són la font autenticada dels relats. És interessant també la menció de la “narració en la forma connectada” que suggereix linealitat. En altres paraules, una narració oficial, una autenticada, ha d'arribar pròximament i en un ordre cronològic endreçat.

Al proper exemple podem observar l'intertítol, que també trobem a Swift, així com la invocació del narrador dels principis de veritat i autoritat (de “realitat”) que avui en dia estem acostumats a trobar en els prefacs o cobertes, però que a *Pickwick* es aïen incrustats al text. Els escrits dels personatges coincideixen amb *The Pickwick Papers*, la novel·la, escrita per Dickens. Tots dos artefactes esdevenen, per tant, el mateix artefacte. En altres mots, completar els papers ficticis de Pickwick implica completar la novel·la *The Pickwick Papers*.

CHAPTER IV. A FIELD DAY AND BIVOUAC—MORE NEW FRIENDS—AN INVITATION TO THE COUNTRY

Many authors entertain, not only a foolish, but a really dishonest objection to acknowledge the sources whence they derive much valuable information. We have no such feeling. We are merely endeavouring to discharge, in an upright manner, the responsible duties of our editorial functions; and whatever ambition we might have felt under other circumstances to lay claim to the authorship of these adventures, a regard for truth forbids us to do more than claim the merit of their judicious arrangement and impartial narration.

Dickens, 2008: 41

La ironia al voltant del rigor del seu procés editorial i la narració “imparcial”, i la comparació amb els autors que no revelen les seves fonts coma eina per donar autoritat al seu text es fa ressò d'un to com el de Swift o Scott. De la

mateixa manera, evidenciant l'artefacte literari, els lectors dels papers de Pickwick esdevenen els mateixos que els de les entregues per fascicles.

CHAPTER XX. SHOWING HOW DODSON AND FOGG WERE MEN OF BUSINESS, AND THEIR CLERKS MEN OF PLEASURE; AND HOW AN AFFECTING INTERVIEW TOOK PLACE BETWEEN Mr. WELLER AND HIS LONG-LOST PARENT; SHOWING ALSO WHAT CHOICE SPIRITS ASSEMBLED AT THE MAGPIE AND STUMP, AND WHAT A CAPITAL CHAPTER THE NEXT ONE WILL BE

Dickens, 2008: 236

A l'intertítol del capítol XX podem veure com l'anunci de quelcom "capital" es refereix tant a "important" com a l'aspecte monetari, un capítol "capital" podria ben bé tractar-se d'un capítol més lucratiu. De la mateixa manera, al capítol final, Pickwick afirma que, abans de la tasca d'edició amb el club, que ha durat dos anys (les publicacions per fulletons també s'estenien durant mesos, en el cas de *Pickwick* va ser un any i mig), només havia dedicat la seva vida als "negocis i la recerca de la riquesa", mentre que la nova empresa li ha permès experimentar amb la "novetat". De fet, els dos termes, "nova", "nova realitat" i, per tant, "la novel·la" i els diners semblen estar interconnectats.

"I shall never regret," said Mr. Pickwick in a low voice, 'I shall never regret having devoted the greater part of two years to mixing with different varieties and shades of human character, frivolous as my pursuit of novelty may have appeared to many. Nearly the whole of my previous life having been devoted to business and the pursuit of wealth,

Dickens, 2008: 714

De nou, als lectors se'ns dona accés a un contingut que els *Papers* finals no contindran: cosa que no deixa de ser un reclam, una versió extensa, ja que se'ns dona més que allò que tindrà el consumidor de la ficció acabada: és un mecanisme capitalista per atrapar, un accés il·limitat, en un context lúdic donat per la pròpia auto-referencialitat.

En l'època de *Pickwick*, la novel·la a Anglaterra havia estat en auge durant gairebé un segle. Els llibreters havien creat una indústria per a un públic creixent. Els diaris no només publicaven novel·les; també les anunciaven. El nou gènere demanava noves formes: prosa (els escriptors havien de lliurar ràpidament a causa de l'exigència del públic i la lírica porta més temps) i “realisme”, un intent de rebutjar els universals medievals mitjançant la construcció d'una noció d'individualitat (Watt, 1972: 12). *Robinson Crusoe* (1719) ho havia començat tot feia un segle.

Robinson Crusoe's seafaring adventures are abruptly ended when he is shipwrecked, the **solitary survivor** on a deserted island. He gradually **creates a life for himself**, building a house, cultivating the land, and **making a companion from the native** whose life he saves. Daniel Defoe's enthralling storytelling and imaginatively detailed descriptions have ensured that his **fiction masquerading as fact** remains one of the most famous stories in English literature. On one level a simple adventure story, the novel also raises **profound questions about moral and spiritual values, society, and man's abiding acquisitiveness**.

Defoe, 2008: contraportada

El *blurb* de Oxford Classics de la “primera” novel·la escrita en anglès reuneix tots els trets del gènere en la seva etapa de concepció: l'informe diari d'un individu “normal” (“solitary survivor”), la fina línia entre la realitat i la ficció a l'estil d'una autobiografia ficcionalitzada (“fiction masquerading as fact”) i l'auto-inspecció religiosa/espiritual i la subordinació total de la trama al patró de la (...) memòria (Watt, 1972: 16). Per últim, però no menys important, Crusoe és una història sobre “abiding acquisitiveness” (“afany adquisitiu perdurable”). La novel·la com a gènere i el capitalisme neixen de la mà. Les històries retrataven personatges en un viatge cap al seu propi progrés econòmic, al mateix temps que el negoci editorial dissenyava el plans d'una indústria.

Els exemples de *Pickwick* vists anteriorment justifiquen el lligam entre els aspectes metaficcional del text i el capitalisme característic del gènere dels fulletons lligat a l'època de creixement del gènere novel·lesc. Per tant, des de les primeres etapes del nou gènere, la novel·la, tan el negoci editorial com les històries que ven, tracta sobre i per el capitalisme. Metaficció i novel·la també

semblen anar de la mà, ja que el gènere es converteix pròpiament en un exemplar, una còpia per comprar, (des de *El Quijote*, per exemple). El component metaficcional, aparentment desautoritzant la veu de l'autor, atorga per contra autoritat al text per tal de donar-li valor monetari. De la mateixa manera, tot i estar parlant de la novel·la *meta*, podríem estar ben bé referint-nos al *blurb*. El moment en què veiem els primers exemples de metaficció en la novel·la com a gènere coincideix amb el moment en què el llibre o els fascicles, la literatura per escrit, emergeix com a artefacte monetari. Veiem, per tant, que des de l'aparició del gènere de la novel·la com la coneixem avui, apareix també la necessitat de vendre exemplars: que és un gènere intrínsecament lligat al capitalisme i a la transacció, i que *blurbs* i l'aspecte metaficcional de les novel·les coincideixen en forma i funcions.

Dickens perfeccionarà la formula del fulletó a Anglaterra, no sense emmirallar-se amb els fulletons de l'altra banda del Canal. La publicació de *Great Expectations* a la dècada de 1860 coincideix amb la de *Les Misérables* de Victor Hugo el 1862, per la qual el publicista de Hugo va promoure una campanya de pancartes amb, segons David Bellos, "twenty-five illustrations of the characters of the novel commissioned for the illustrated Edition" (Willder, 2022: 59), amb un any d'antelació a la seva publicació, que van empaperar tot París. Les novel·les per fascicles a la premsa, serà un fenomen que tindrà lloc a ambdues capitals, amb un origen difícil de rastrejar (tot i que Dickens sembla ser-ne el pioner).

Pel que fa a la metaficció, hem vist, Currie també la defineix com el tipus d'escriptura "which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject" (Currie, 1995: 2). Tant els prefacs de Swift com de Scott, hem vist, inclouen referències a activitats acadèmiques o a comentaris periodístics barrejats amb relats de ficció reals, que converteixen el text en text com a tal i com a comentari dins d'un marc fictici. "The borderline between fiction and criticism has been a point of convergence where fiction

and criticism have assimilated each other's insights, producing a self-conscious energy on both sides" (ibíd.). Per la crítica, això comporta que el seu llenguatge també posseirà un to eminentment literari dins de la ficció pròpia, mentre que per la ficció, incorporar-hi la perspectiva crítica o el llenguatge crític li atorga una certa autoritat o autonomia.

En els casos tractats específicament, el debat al voltant la investigació històrica de Templeton a *Ivanhoe* és un aspecte crucial per a la seva narrativa, mentre que la tensió entre els llibres de viatges de Swift, més propers al món de la crítica o fins i tot del periodisme, i el conte de ficció real també esdevé problemàtica. Com suggereix Currie, és precisament aquesta ubiqüitat la que acaba sent una qüestió. Aquesta duplicitat és flagrant en els comentaris, on un parell de frases de resum de ficció que es llegeixen precisament com a això, com a ficció, van seguides al mateix paràgraf d'un comentari crític sobre el valor de l'edició actual que descriu, d'una banda, i precedit d'un elogi a l'autor de l'altra. Aquesta forma i les seves funcions són exactament les mateixes que trobem als *blurbs*. (Vegeu el *blurb* de Penguin de *Waverley* de Walter Scott a continuació, amb frases com "one of the bestselling novelists of the nineteenth century").

The first historical novel and an international bestseller

Sir Walter Scott was **one of the bestselling novelists of the nineteenth century** and is credited with establishing the historical novel. His first novel, *Waverley* (1814), tells the story of Edward Waverley, a naïve young man who is posted to Scotland with his regiment. Edward must decide whether he will follow the civilization he has always known, or be drawn into an older world of honor. **This edition is based on the authoritative Edinburgh version edited by**
Peter Garside.

For more than seventy years, Penguin has been the leading publisher of classic literature in the English-speaking world. With more than 1,700 titles, Penguin Classics represents a global bookshelf of the best works throughout history and across genres and disciplines. Readers trust the series to provide authoritative texts enhanced by introductions and notes by distinguished scholars and contemporary authors, as well as up-to-date translations by award-winning translator.

Scott, 2011: contraportada

A més d'això, de la mateixa manera que amb els prefacs corresponents, aquests comentaris estan construint una narrativa que alhora es deconstrueix a si mateixa, pel fet que tenim accés al *com* es crea i als seus fonaments i estructura. Aquesta tensió també és present en la meta-ficció que intenta vendre'ns la il·lusió d'un relat de ficció i seguidament en un mateix paràgraf pot estar-se referint a com va presentar-se originalment la narració. Com assenyala Currie, “the lowest common denominator of metafiction is (...) to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a (...) tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘deconstruction’” (Currie, 1995: 43). Als *blurbs* de Swift, un mateix paràgraf ens capta amb l'anticipació al voltant dels imminents encontres de Gulliver “with the crude giants of Brobdingnag, the philosophical Houyhnhnms and brutish Yahoos” que “give Gulliver new, bitter insights into human behavior”, i seguidament ens recorda que es tracta d'una obra de ficció que evidencia les “Swift's savage satire views on mankind”.

The classic tale of shipwreck and adventure in strange lands, *Gulliver's Travels* is also a wickedly clever satire on the nature of humankind

'A masterwork of irony ... that contains both a dark and bitter meaning and a joyous, extraordinary creativity of imagination'
 Malcolm Bradbury

Shipwrecked and cast adrift, Lemuel Gulliver wakes to find himself on Lilliput, an island inhabited by little people, whose height makes their quarrels over fashion and fame seem ridiculous. His subsequent encounters - **with the crude giants of Brobdingnag, the philosophical Houyhnhnms and brutish Yahoos - give Gulliver new, bitter insights into human behaviour. Swift's savage satire views on mankind** in a distorted hall of mirrors as a diminished, magnified and finally bestial species, presenting us with an uncompromising reflection of ourselves.

This text, based on the first edition of 1726, reproduces all the original illustrations and includes an introduction by Robert Demaria, Jr, which discusses the ways *Gulliver's Travels* has been interpreted since its first publication.

Swift, 2003: contraportada

Una altra idea interessant de Currie és que la meta-ficció d'alguna manera inclou una resistència a si mateixa dins de la seva pròpia forma: “[t]he metafictional novel thus situates its resistance within the form of the novel itself” (Currie, 1995: 47). La meta-ficció aporta a la novel·la la qualitat (i no el defecte) de revelar-se com a artefacte imperfecte, incoherent, com a quelcom incomplet. En aquest sentit, el *blurb* sembla també estar esvaint la seva pròpia forma ja que juga amb el factor de la incompleció (no se li permet arrodonir-se totalment si no és considerant un buit, en part com una estratègia de màrqueting, per no revelar més del compte i perdre interès, fet que determina la seva pròpia naturalesa), però també amb el factor temps: el text del *blurb* haurà de ser reescrit en el cas de re-inserir en noves edicions al llarg del temps perquè segueixin tenint sentit amb el pas dels anys. A més d'això, el *blurb* és una forma híbrida: podríem dir que és literatura, amb una forma i un propòsit com ho és un sonet, però també és una còpia: pertany tant a la narració com a la publicitat. El següent *blurb* d'*Ivanhoe* atrau el lector mentre reté informació sobre com la lluita de poder entre els germans afectarà la recerca del protagonista. Així mateix, és el producte d'una nova edició que pretén situar el text en un cànon atractiu per a les generacions futures, incloent-hi una llista actualitzada de títols honorífics triats en el moment de la nova publicació. És ficció; és un text publicitari.

One of the BBC's '100 Novels That Shaped Our World'

'Fight on, brave knights! Man dies, but glory lives!'

Banished from England for seeking to marry against his father's wishes, Ivanhoe joins Richard the Lion Heart on a crusade in the Holy Land. On his return, his passionate desire is to be reunited with the beautiful but forbidden lady Rowena, but he soon **finds himself playing a more dangerous game** as he is drawn into a bitter power struggle between the noble King Richard and his evil and scheming brother John. The first of Scott's novels to address a purely English subject, *Ivanhoe* is set in a highly romanticized medieval world of tournaments and sieges, chivalry and adventure where dispossessed Saxons are pitted against their Norman overlords, and **where the historical and fictional seamlessly merge.**

The Penguin English Library - 100 editions of the best fiction in English, from the eighteenth century and the very first novels to the beginning of the First World War.

Scott, 2012: contraportada

Pel que fa a la implicació activa del lector en el text com a tret característic de la meta-ficció, els *blurbs* exigeixen molta imaginació per part del lector, precisament com a condició *sin equa non* per atraure'l i acabar comprant l'exemplar. Per aquests motius, podem concloure que podríem categoritzar els *blurbs* com a meta-ficció, ja que també posen en dubte els límits entre la ficció i la crítica, així com revelen un text com a artefacte literari i a un autor com a una veu més i no com a "la" veu. De la mateixa manera, fer l'artefacte conscient de si mateix, tan en la meta-ficció com en el *blurb*, atorga autoritat al text en aspectes de valor monetari, per a la seva lectura i venda, en ambdós casos tractant el text com a "realitat" a la vegada que se'ns dona accés a la seva creació o al seu procés d'edició i se'ns evidencia com a exemplar, com a ficció, com a artefacte capitalista.

1.3.5 Intertítols

Els intertítols es presenten com un element destacable en la relació entre el text i el *blurb* ja que, en molts casos, funcionen com a una primera sinopsi - de capítols, habitualment-. En d'altres, són evocatiu com un títol, i, en qualsevol cas, acostumen a tenir el to i, fins i tot, assumir, la persona narrativa del relat. Genette s'hi refereix com els títols dels capítols dins del text i no dubta de la interioritat de l'intertítol com a part del relat i no del paratext. Així com

als romanços medievals o al teatre, hi ha intervencions als textos escrits que no s'articulaven en la oralitat o en la seva representació, respectivament, els intertítols, per Genette, semblen ser dispensables, encara que proveeixen un marc contextual de situació i habitualment concreten temps i espai. Dickens, per exemple, en un altra picada d'ull metaficcional, amb l'intertítol del capítol 16 de *The Pickwick Papers* ens proporciona, probablement sense adonar-se'n, una definició d'"intertítol".

CHAPTER XVI. TOO FULL OF ADVENTURE TO BE BRIEFLY
DESCRIBED

Dickens, 2008: 188

Això també és un senyal que les sinopsis acaben sent un recull d'esdeveniments més que no pas de reflexió⁴⁵. En aquest exemple, la novel·la és conscient que els intertítols acostumen només a referir-se a una enumeració d'esdeveniments o aventures. En alguns casos, l'intertítol és una mena de subtítol, que s'expandeix del sintagma a la frase, i proporciona un breu resum o taula de continguts de la secció següent, com als *Gulliver's Travels* de Swift. Al *Don Quijote* de Cervantes (v.I 1605- v.II 1615), per exemple, l'intertítol del "Capítulo 3: Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo D. Quijote en armarse caballero" que anticipa el relat,

Y así, fatigado de este pensamiento, abrevió su venteril y limitada cena, la cual acabada llamó al ventero, y encerrándose con él en la caballeriza, se hincó de rodillas ante él, diciéndole: no me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía, me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano.

Cervantes, 2015: 87

⁴⁵ Als *blurbs* de les anomenades novel·les de personatges, o novel·les sense realment una trama, s'acaben inventant relats centrats en moments de la narració que finalment al relat no tenen la transcendència que semblen tenir al *blurb*.

també anticipa el to del passatge que serà narrat en una “Graciosa manera”. Aquest és un extracte que tracta un esdeveniment particular de la trama que, no obstant això, està relacionat amb la novel·la en la seva totalitat, ja que convertir-se en cavaller -i fer-ho d’una manera tan particular- és una fita en la vida d’un “ingenioso hidalgo”, com correspon al títol principal. Aquesta, segons Genette, és una tradició “plus récente et plus populaire” que la divisió numèrica clàssica per llibres o capítols que es remunta a l’època medieval i “recourt à une intitulation thématique (...), peut-être parodiée des textes sérieux des historiens et des philosophes ou théologiens. Ce sont les intertitres descriptifs en forme de propositions complétives: «Comment...», « Où l'on voit... » » (Genette, 1984: 303-304). El sarcasme i la comicitat d’aquest intertítol també el trobem al del primer capítol de *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais (1534):

Les débuts de la vie **inestimable** du **grand** Gargantua, père de Pantagruel
Rabelais, 2009: 3

La referència al tamany, amb adjectius com “inestimable” o “gran”, genera una ambigüitat entre la veritable immensitat en mides del personatge i la rellevància de la seva gènesi, i, per tant, genealogia i conseqüent biografia. Un home cal que sigui un *grand homme* per merèixer ser relatat. En els seus orígens antics, la biografia pretenia exaltar les virtuts d’un home mitjançant exclusivament la seva màscara social. La imatge del glorificat es presentava en el moment de plenitud i maduresa de la seva vida, en forma d’ “informe apologètic” (Bajtín: 1989). En aquest esquema, per exemple, amb Plutarc, el tractament del temps és molt concret, on el procés de formació no hi té cabuda. La manifestació del caràcter virtuós de l’objecte podria ser permutable a qualsevol moment cronològic dels esdeveniments. Ni tan sols la realitat històrica pot modificar el caràcter de l’objecte (Bajtín) o, en altres paraules, l’homenatjat no presenta contradicció amb la situació històrica del seu temps. Rabelais estaria ironitzant sobre aquest trop.

Pour apprendre la **généalogie et l'ancienneté** des origines de Gargantua, je vous renvoie à la **grande chronique** pantagruéline'. Vous y lirez en détail comment les géants apparurent en ce monde, et comment Gargantua, le père de Pantagruel, descendit d'eux, en ligne directe.

Plaise au Ciel que chacun de nous connaisse sa généalogie de façon aussi sûre, depuis noé et son Arche jusqu'à aujourd'hui!

Rabelais, 2009: 3

Aquest és un *grand récit*, legitimat per les millors fonts i en línia directa amb els orígens de la creació i la Gènesi definitiva, per la qual al Cel no se li pot estar més agraït. En mots de Genette, “[c]e type d'intertitres avait devant lui une destinée presque aussi riche que le type classique, mais presque toujours dans le registre ironique de récits populaires et ‘comiques’” (Genette, 1984: 303). Genette veu les fonts d'aquest fenomen a *Le Roman de Renart*, “dont les premières mises en recueil datent du XI^e siècle, est divisé en Livres muets, eux-mêmes divisés en ‘aventures’ à titres descriptifs (narratifs): ‘Première aventure : comment Renart emporta de nuit les bacons d'Ysengrin’, etc” (ibíd.). “Graciosa manera”, “vie inestimable”..., l'ús d'aquests sintagmes que marquen el to del relat han transcendit el temps i són una eina habitual per referir-se a l'atmosfera d'un relat als *blurbs*. Per aquest motiu, el *blurb* de l'edició Penguin Clásicos de 2015 de *El Quijote* diu: “[c]on las divertidas andanzas de su ingenioso protagonista, Cervantes retrató la complejidad de lo humano y dio al arte literario su más alta expresión”, i la Penguin Black en anglès de 2006 diu “[Don Quixote] determines to become a knight errant and pursue bold adventures, accompanied by his squire, the cunning Sancho Panza”. Una altra traducció de Penguin del 2006, de Rabelais en aquets cas, també està plena d'adjectius dins d'aquest tipus de sintagmes.

[T]he **dazzling and exuberant** stories of Rabelais expose human follies with **mischievous** and often **obscene humor**. *Gargantua* depicts a young giant who becomes a **cultured Christian knight**. *Pantagruel* portrays Gargantua's **bookish son** who becomes a Renaissance Socrates, divinely guided by wisdom and by his idiotic, **self-loving** companion, Panurge.

Rabelais, 2006: contraportada

El Gallimard Folio opta per un fragment de l'original, per contra.

Gargantua, depuis les troys jusques à cinq ans, feut nourry et institué en toute discipline convenente, par le commandement de son pere, et celluy temps passa comme les petits enfans du pays : c'est assavoir à boyre, manger et dormir ; à manger, dormir et boyre ; à dormir, boyre et manger. Tousjours se vaultroit par les fanges, se mascaroyt le nez, se chauffourroit le visaige, aculoyt ses souliers, baisloit souvent aux mousches, et couroit volentiers après les parpaillons, desquelz son pere tenoit l'empire. Il pissoit sus ses souliers, il chyoit en sa chemise, il se mouschoyt à ses manches, il mourvoit dedans sa souppe, et patrilloit par tout lieux, et beuvoit en sa pantoufle, et se frottoit ordinairement le ventre d'un panier.

Rabelais, 2007: contraportada

Seguint amb el punt de mira sobre les accions, las “hazañas”, la trama, la influència de les grans cròniques medievals, les quals Rabelais parodia amb els intertítols a part d’amb el relat, semblen ser també la influència de la picaresca espanyola (Genette, 1984: 304). Els intertítols del *Lazarillo de Tormes* (1552-53) també segueixen tots la mateixa estructura, començant per “Como”. Per exemple, el “tratado tercero” del *Lazarillo* s’intertitula “[c]ómo Lázaro se asentó con un escudero, y de lo que le acaeció con él” (Anòn., 2010: 101) La resta d’ intertítols acaben amb “y de lo que le aconteció con/ de las cosas que con él pasó, etc.”. Al tractat primer (“Cuenta Lázaro su vida”), se’ns informa d’amb *qui* va passar però no *què* (ibíd. 66). Aquesta intitulació capitular que Genette cataloga “ironique et bavarde” típica del gènere còmic com en el cas de Dickens, “se perpétue encore longuement au XIX et au XX siècle, avec des effets de clin d’œil diversement appuyés” (Genette, 1987: 304), però va ser inaugurada per Cervantes al *Quijote* i seguida, per exemple, per Fielding a Anglaterra amb *Tom Jones*.

La gramàtica d’aquests intertítols s’entronca amb allò que hem vist anteriorment als *blurbs*, com per exemple amb l’ús d’adjectius per seduir al lector. En són un exemple els fulletons de Dickens o els de Dumas. En alguns casos, els intertítols són frases senceres, deixant molt menys espai al lector per especular. A *Vanity Fair* de Thackeray, trobem el del capítol 2, “In Which Miss

Sharp and Miss Sedley Prepare to Open the Campaign” (Thackeray, 1994: 7), el del capítol 15, “In Which Rebecca’s Husband Appears for a Short ‘Time” (ibid. 134), o el del 25, “In Which All the Principal Personages think Fit to Leave Brighton” (ibid. 223). En tots els exemples se’ns especifica tan el qui com el què. No obstant això, en molts casos els intertítols són sintagmes enlloc de frases, que deixen molt més espai a la imaginació perquè el lector especuli al voltant de de què tractarà el capítol en especial. Al capítol XVIII de *Pickwick* intertítolat “Briefly Illustrative of Two Points; First, the power of hysterics, and secondly, the force of circumstances” (Dickens, 2008: 213), sabem que es tractaran dos temes però no especifica en quins personatges ni en quina situació se centrarà. Al capítol XII del Llibre 2 de *A Tale of Two Cities* de Dickens, “The Fellow of Delicacy” (Dickens, 2012: 165) és un sintagma que també deixa un buit perquè el lector especuli al voltant de sobre qui tractarà, mentre que també proposa un joc al voltant de com Stryver demanarà la mà de Lucy Manette’s després de la conversa amb Carton al capítol previ. Tals estratègies, especialment tractant-se d’encapçalaments d’una entrega en fulletons, justifiquen l’ambigüitat i la persuasió dels títols, deixant al lector volent saber més i, per tant, comprant l’exemplar. Per contra, alguns no són tan vagues.

Chapter V. A Short one- Showing, Among other matters, how Mr Pickwick undertook to drive, and Mr. Winkle to ride, and how they both did it.

Dickens, 2008: 52

En el cas de Swift i *Gulliver’s Travels*, els intertítols aporten molta més informació.

V

The author, by an extraordinary stratagem, prevents an invasion. A high title of honour is conferred upon him. Ambassadors arrive from the emperor of Blefuscu, and sue for peace. The empress's apartment on fire by an accident; the author instrumental in saving the rest of the palace.

Swift, 2003: 49

El resum dels fets no només és més extens aquí, sinó que també és molt més detallat. Se'ns informa que, tot i que hi haurà un incident a les instal·lacions de l'emperadriu, la resta del palau es salvarà de l'incendi, anticipant un resultat favorable. En aquest sentit, el fragment és tan explícit en relació al desenllaç com el *pròleg* de Romeu i Julieta.

Un altre aspecte a destacar que evidencien els intertítols és el de la veu narrativa. Fins ara, en tots aquests extractes hem vist la correspondència en persona narrativa entre l'intertítol i la narració del relat. La tercera persona omniscient coincideix tant amb l'intertítol com amb el text. En els *blurbs* d'aquestes obres, aquesta omnisciència també hi és, de manera que podríem caure en la il·lusió que, com acostumen a tenir el mateix to, el *blurb* és una prolongació de la veu del relat i l'intertítol. Aquesta correspondència o coherència també és representativa al *David Copperfield* de Dickens, aquesta vegada en primera persona, que comença amb “Whether I shall turn out to be...”, després que haguem llegit “I am Born” com a intertítol (Dickens, 1994: 13). Tanmateix, a un exemple de Swift de *Gulliver* trobem l'intertítol en tercera persona (i referint-se a l'Autor), “A great storm described (...) the Author goes with it to discover...”, en contrast amb la primera persona del relat, “Having been condemned by Nature (...) I...” (Swift, 2003: 79), on es fa palesa una diferència entre la persona gramatical de l'intertítol i la del relat. Aquest fet esdevé una constant al text de Swift si comparem, per exemple, l'inici del relat del següent capítol amb l'intertítol corresponent citat a la pàgina anterior.

The Empire of Blefuscu is an island situated to the northeast of Lilliput, from which it is parted only by a channel of eight hundred yards wide. **I had not yet seen it, and upon this notice of an intended inva-sion, I avoided appearing** on that side of the coast, for fear of being discovered, by some of the enemy's ships, who had received no intelligence of me; all intercourse between the two empires having been strictly forbidden during the war, upon pain of death, and an embargo laid by our emperor upon all vessels whatsoever.

Swift, 2003: 49

Segons apunta Genette, la divergència entre la veu narrativa de l'intertítol i la del relat posa una distància entre la suposada veu de l'autor (a la qual també en aquest cas es des-autoritza donant senyals que és una veu editada) i la de Swift, deslliurant a aquest de la càrrega autobiogràfica. És precisament al *Lazarillo*, abans que a Swift, que ens trobem amb aquest desdoblament entre la persona narrativa del relat i la de l'intertítol.

TRACTADO TERCERO

Cómo Lázaro se asentó con un escudero, y de lo que le **acaeció con él**.

De esta manera **me fue forzado** sacar fuerzas de flaqueza, y poco a poco, con ayuda de las buenas gentes, di comigo en esta insigne ciudad de Toledo, adonde, con la merced de Dios, dende a quince días se me cerró la herida. Y mientras estaba malo siempre me daban alguna limosna, mas después que estuve sano todos me decían:

Anòn. 2010: 100

De banda, la sinopsi d'un relat en primera persona habitualment està escrita en tercera, tret que podria referir-nos a la tradició dels intertítols, i que ens portaria a qüestionar si no seria més coherent respectar la persona narrativa també al paratext per crear una il·lusió de prolongació del relat, intentant adaptar le(s) veu(s) del manuscrit i no transcrivint-les a omniscients. Genette assenyala que aquest canvi en la persona gramatical entre relats i intertítols posen en qüestió la identitat de qui enuncia (Genette, 1987: 304) i que permet a l'autor amagar-se en la distància, com hem vist al punt 1.3.3. La sinopsi també implica aquesta ambigüïtat, hem vist, fins al punt que els casos remots dels autors que n'escriuen les seves pròpies també s'amaguen darrera d'una omnisciència diferent a la veu narrativa dels seus propis relats. Si als originals, els intertítols funcionen com a una mena de sinopsi, i en la teoria Genette apunta el contrast entre primera/tercera persona entre relat/intertítol, podríem afirmar que l'omnisciència per defecte de les sinopsis podria tenir la seva font directa als intertítols, i que una manera d'apropar-les al relat seria precisament

mantenir-ne la mateixa persona gramatical. Els *blurbs* del Lazarillo segueixen la línia de l'omnisciència de l'intertítol i no la del relat:

La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus **fortunas y adversidades**, se pública por primera vez en 1554 cuando España era un imperio bajo la monarquía de Carlos V. **El humorismo, la ironía, el chiste, la burla y la parodia constituyen en su conjunto** la clave de esta historia. Considerada una de las joyas de la literatura española, esta obra nos cuenta **la vida y las aventuras** de un pícaro: El Lazarillo de Tormes.

Anón. 2015: contraportada

He aquí la obra más revolucionaria de la literatura española. A mediados del siglo XVI un pregonero toledano alza la voz para contar su vida y, al hilo de ella, mostrarnos el cuadro expresionista de una España en que el universal «engaño a los ojos» encubre una avasallante miseria material y moral. El genial autor anónimo, **que ocultó celosamente su identidad**, no sólo revolucionó los géneros literarios abriendo camino a la novela moderna, sino que logró una obra tan llena de intención que cuanto más la leemos más nos sorprende y deleita.

Anón. 2010: contraportada

Una altra aspecte a destacar és que Genette mai dubta a anomenar els intertítols com a part del text, com a “interns”: “[e]n tant qu'intérieurs au texte, ou du moins au livre, ils en appellent d'autres" (Genette, 1987: 297). En aquesta relació hipertextual, per dir-ho d'alguna manera, la seva afirmació que *le prière* pertany a l'exterior del text contrasta amb aquesta cita, especialment quan ambdós textos són similars en forma i funció. Abans de concloure (el binomi interior/exterior del text l'analitzarem amb més profunditat a 1.6), caldria apuntar que Louise Willder, per exemple, fa servir el terme ventrillòquia, referint-se a encarnar la veu d'un autor, d'apropriar-se del seu to o estil, en l'escriptura del *blurb*. Tot i així, en molts casos, aquesta ventrillòquia no exclou un canvi de persona narrativa, distanciant-se per complet en aquest aspecte de la veu del relat. D'una banda, els intertítols demostrarien que el to/veu del relat no té perquè sempre ser el més adequat pel to del *blurb* (o que el canvi comporta

unes implicacions en relació a la ironia i a l'autoritat d'un text). Per exemple, sentir la veu de Humbert de *Lolita* a una sinopsi avui en dia, amb termes com *nymphet*, podria tractar-se d'un revulsiu per alguns lectors que, d'una altra manera, sí que podrien finalment deixar-se atrapar per la veu narrativa dins del relat. Linda Hutcheon també adverteix sobre els perills de intentar ser massa literals en l'adaptació de la veu narrativa a altres medis, com el cinema, posant l'exemple de com les pel·lícules amb un punt de vista de "primera persona" són sovint pedants i maldestres, "clumsy, ostentatiously and even pretentiously artistic" (Hutcheon, 2006: 51). És un efecte semblant el de les *blurbs* en primera persona? Que el prisma és més una limitació que l'alliberació que suposa en la veu literària? En resum, la forma de l'intertítol -que en els fulletons, per exemple, encapçalava una entrega en la seva funció de reclam era prioritària- la trobem després en les sinopsis en els llibres complets i editats, un element, segons Genette, de l'interior del text que es converteix en paratext.

1.4 I Got You Under My Skin

"Never judge a book by its cover". Mai jutgis un llibre per la coberta. O fes-ho. Al cap i a la fi, una imatge val més que mil paraules, diuen. Willder es refereix al científic Paolo Gaudiano que afirma que tenim "a biological penchant for imagery and our brains process images faster than words" (Willder, 2022: 34). De banda de puntualitzar que el nostre cervell processa imatges més ràpid que no pas paraules, Willder també cita al dissenyador de Faber and Faber's Jonny Pelham afirmant que les cobertes "must hit hard and quick" (ibíd. 35), ja que el disseny és crucial per convertir un llibre en una sensació, sobretot en la nostra era digital en què les portades han de cridar la nostra atenció, la majoria de les vegades, a través dels nostres dispositius digitals i no només en una

llibreria. Els dissenyadors també comparteixen el punt de vista que la coberta està en algun lloc entre l'edició i la publicitat. El dissenyador independent britànic David Pearson afirma que les portades són pòsters: “a piece of marketing in themselves. They're not quite art and not quite commerce, but somewhere in-between” (ibíd. 36). Clark & Phillips afirmen que “[g]ood design sells books - whether it is the cover of a novel attracting an impulse buyer in a shop, or the effective use of typography” (Clark & Phillips, 2014: 189). De fet, encara hi ha algunes portades basades només en mots i, per a aquelles paraules que finalment surten a la portada, la tipografia també és una qüestió. No és només la paraula, sinó la imatge de la paraula el que importa, com afirma Pearson (Willder, 2022: 36). Alguns editors/editorials no s'han adulerat per les imatges de les portades (és l'exemple del llegendari Gallimard⁴⁶, però també de les edicions blaves de Fitzcarraldo). Penguin, de fet, es va passar a les imatges en coberta el 1961 davant la reticència d'alguns editors com Allen Lane (ibíd. 36), ja que havia estat la norma des dels annals de les publicacions evitar les il·lustracions a les portades.

Avui en dia, aquells que opinen sobre les cobertes no són només els dissenyadors sinó també els autors i editors/editorials. “Cover images are usually needed at least six months ahead of publication” (Clark & Phillips, 2014: 202), ja que els departaments de màrqueting venen un llibre a majoristes i llibreries abans de la publicació. “The designer is briefed by the commissioning editor and generates rough visuals for approval” (ibíd.). Clark & Phillips afirmen que normalment els editors fan l'encàrrec a dissenyadors i fotògrafs autònoms, tot i que de vegades el “promotional material may be the responsibility of in-house designers in marketing” (ibíd. 193). De vegades, els dissenyadors de cobertes venen de fer portades d'àlbums de música com Alan Aldridge, mencionat per Willder, dissenyador gràfic responsable de les portades d'àlbums psicodèlics de The Who o The Beatles (Willder, 2022: 138). Els dissenyadors

⁴⁶ Tot i que han recorregut a les imatges per a edicions de butxaca a la seva col·lecció Folio.

fins i tot podrien començar a treballar en portades abans que els manuscrits estiguin complets, basant-se en un *pitch* (d'aquí la importància del *pitch* en tres minuts) o informes dels editors, segons Clark & Phillips. Haurien, per tant, de poder intuir què està de moda en un moment determinat a la indústria i què farà que un llibre es vengui. Com que, al cap i a la fi, l'objectiu principal d'una portada és vendre còpies, la imatge hauria d'atraure un comprador a adquirir una còpia en un moment de debilitat, d'aquí la importància of “impulse purchase”, de comprar impulsivament, un moment que comença en una llibreria, com afirma el dissenyador Jon Gray: “[o]ur job is really to grab the reader's attention and get them to turn over and read the amazing blurb” (Willder, 2022: 17).

1.4.1 Addictes

A la dècada dels noranta, el sociòleg canadenc Derrick de Kerckhove i professor de llengua francesa a la Universitat de Toronto va reflexionar sobre l'impacte social de la era dels ordinadors i la televisió. Encara que temps abans de la revolució digital en la que estem immersos avui en dia, De Kerckhove a *Skin of Culture* sembla anticipar-se als canvis de comportament que observem al nostre voltant amb el *boom* dels telèfons intel·ligents. Si als nostres dies podem percebre la impaciència al nostre voltant quan la informació no està disponible immediatament després de clicar, aquesta sensació a altres escales, és part de la nostra societat des de fa dècades. La velocitat ja fa estona que s'ha convertit en una *commodity*. Més que en un luxe, o fins i tot una necessitat, podríem dir que és un requisit indispensable a l'hora de consumir el producte desitjat. O com a mínim, l'accés immediat, saber que puc accedir-hi amb la màxima velocitat per després administrar el meu temps en consonància, genera gairebé un procés de

selecció natural, un primer cribratge que permet desgranar allò que realment pot ser útil d'allò que no mereix la meva atenció. Potser, fins i tot, el cribratge és el veritable producte de consum (comptant que la selecció normalment deixa moltes coses interessants pel camí) i no és tan important el què, si no, finalment, el com. Ràpid.

L'addicció a la velocitat podria tractar-se finalment “del” producte, mentre que el contingut quedaria simplement com a simple accessori a l'experiència central de plaer que provoca la velocitat. Amb els primers ordinadors i els primers videojocs, De Kerckhove ja observava aquest fenomen exposant que “[f]rom the moment they take to computers, our children develop a kind of speed addiction that makes them howl and kick if their favorite programs take more than a nanosecond to come on-line” (De Kerckhove, 1997: 29). Si als noranta, amb l'era d'internet, ja podia observar-se un fenomen semblant, com podem dir-li ara al concepte “velocitat”, trenta anys més tard, en comparació, si l'*scrolling* està revolucionant encara més la nostra capacitat de digerir informació?

Sigui el que sigui, ho necessitem ràpid. Amb els llibres, siguin en paper o digitals, té lloc el mateix fenomen. A no ser que la cerca d'un exemplar per recomanació, per necessitat bibliogràfica, o per interès en un tema, siguin les motivacions per anar darrera d'un títol en concret, quin és el factor que fa que s'esculli una lectura per sobre d'una altra? Sigui en catàlegs en línia o als expositors d'una llibreria, el moment de tria per *scrolling* rarament es produeix per haver obert l'exemplar i haver llegit l'inici d'algun passatge aleatori⁴⁷. La coberta pren inevitablement el rol d'aquesta *skin* de la cultura, d'aquesta pell, d'aquesta protecció del capital simbòlic: un vestíbul que s'ha de creuar inevitablement per accedir, una obligació: una capa que, de banda, pot tocar o no totes les nostres tecles, d'alta sensibilitat. En aquesta cas, la velocitat també és crucial. En aquells minuts que transcorren a la botiga, quin exemplar

⁴⁷ Tot i que podem trobar molt fetitxisme al voltant de les primeres frases d'un llibre.

sobresortirà d'entre els demés, què cridarà la nostra atenció? Els dissenys o colors de la coberta? El nom de l'autor, títol? O aquella frase, curta, de la portada o la contra, que farà d'ham i serà el detonant per agafem l'exemplar a les nostres mans i procedim a un escrutini més exhaustiu abans de passar o no per caixa? Avui en dia, aquest procés ha de ser ràpid, la brevetat i claredat obliguen, però... no ha estat sempre així? *Le prière d'insérer* també havia de ser curta i havia de ser capaç de captivar-nos amb menys de mitja plana de diari.

De la mateixa manera que la major part del dia, avui en dia, ens relacionem amb la resta del món mitjançant la pantalla del nostre telèfon intel·ligent, la manera com ens introduïm als continguts d'un llibre és amb la seva pantalla. La reflexió de De Kerckove sobre la televisió ja anticipava aquest procés. La seva crítica sobre el punt de vista d'alguns psicòlegs que creien que la televisió només transmetia informació en una direcció és extrapolable a la "pantalla" d'un llibre. La televisió, la coberta, és "an extension of our eyes and ears into the places where the images originate" (De Kerckove, 1997: 5). Aquest fenomen genera de nou el debat sobre contingut o continent. La "naturalesa" del programa retransmès en sí és irrellevant, com ho és el contingut d'un exemplar, i la pantalla funciona tant per retransmetre de dins en fora com per projectar imatges des d'un projector extern, en aquest cas, des d'un imaginari públic col·lectiu. "TV is literally, as Bill Moyers called it, a 'public mind'. It proposes a collective imagination as something we can actually consume" (ibíd.). Per extensió, les portades del llibre són una pantalla que està enviant una informació però on també projectem i aboquem les nostres emocions, el nostre imaginari, en definitiva. Clark & Phillips exposen, per exemple, que un estudi fet per l'editora Anita Shreve de Time Warner va fer palès que els lectors associen els seus llibres amb emocions i sentiments i, per tant, que una nova coberta pot revertir els resultats increïblement (Clark & Phillips, 2014: 230).

D'emocions es tracta, precisament. Les pantalles, les pells, li parlen primordialment al cos i no a la ment racional. “[T]elevision talks primarily to the body, not to the mind” (De Kerckhove, 1997: 9). De la mateixa manera, quan fem *scrolling* amb la pantalla d'un telèfon intel·ligent amb qualsevol xarxa social, el procés intel·lectual d'analitzar el contingut d'allò que veiem és secundari a la sensació de plaer que ens provoca la reacció al contacte amb el contingent, el dit amunt i avall tocant la pantalla, desencadenant la bateria d'imatges i sons en un context d'agitació i vertigen. Aquest impacte sobre el nostre sistema nerviós, diu De Kerckhove, té “so little effect on my mind, then most of the information processing was actually being performed by the screen” (ibíd. 8). A la pantalla, a la pell, a la coberta és, per tant, és on passen les coses. Probablement, per aquest motiu, algunes cobertes avui en dia tenen relleus i canvis de porositat, donat que el tacte és un component més en termes d'atracció. No només ens entra pels ulls; també ens entra pels dits. Com a successor de McLuhan, que va ser al capdavant d'un dels instituts al capdavant dels estudis de comunicació mundials, el McLuhan Program in Culture and Technology, De Kerckhove pren testimoni dels estudis de McLuhan i afirma que

McLuhan never tired of repeating, happens not at the level of content but at the level of the medium itself, with the flickering light of the electron beam scanner. The changes and cuts in the shows provoke continuous OR's, drawing attention without necessarily satisfying it.
ibíd. 9

La satisfacció, la compleció, no només no són necessàries sinó que esdevenen estratègicament l'ham per la seva absència. Sigui el que sigui el contingut del programa televisiu, allò que manté captiva la nostra atenció -així com passa amb les pantalles dels telèfons-, són les llampades que desprèn la pantalla, és el mitjà que ens té atrapats. En aquesta vertiginosa successió d'estímuls (de OR's) que la pantalla no deixa de disparar, el cercle no té lloc per tancar-se. A la televisió, als telèfons, el factor temps impedeix que, a diferència

de a la vida “real”, puguem endreçar els estímuls per a donar-los una resposta o una “explicació”. A les pantalles, a les pells, la velocitat genera que l’estímul inicial romangui sense poder ser analitzat, sense poder desenvolupar-se cap a un argument que permeti una sensació de compleció. Aquest buit pot explicar-se des de la teoria del desig, des d’una perspectiva lacaniana, des de la relació entre allò “real” (que mai és assumible), allò que anomenem “realitat” (que no deixa de ser la nostra percepció) i l’objecte que ho representa i on nosaltres aboquem les nostres pròpies representacions. El buit que desperta la insatisfacció inherent a la pantalla la converteix precisament en un “significant” en el regne del simbòlic, en la capa que precisament processa la informació on impacten les nostres emocions. En altre mots, sense deixar de ser continent, es converteix en el propi contingut.

És precisament aquesta manca de satisfacció que ens donaria un tancament, una compleció, la que propulsa la nostra atracció, la que posa la nostra atenció en espiral, captivant-nos, i fent-nos captius. La brevetat, com la rapidesa de la successió de les imatges a les pantalles, li parla a l’instint, al cos i no a la ment. Una frase, una cita, passa per extensió a valdre més que mil paraules. Llegir una coberta (si és que acceptem “llegir” com al verb adequat) es una experiència diferent a llegir l’interior. El context importa: probablement passa en una llibreria en la cerca d’alguna cosa que cridi la teva atenció, i saltem d’un exemplar a un altre, un procés semblant al *zapping* i a l’*scrolling*. El mateix passa en la compra online per catàleg. Rarament llegim la sinopsi o les *praise quotes* si ja hem adquirit l’exemplar a no ser que, per exemple, estiguem buscant reafirmació sobre la història en cas que ens haguem perdut, o creiem que no ho estem entenent. En aquest sentit, el *blurb* sembla estar molt més a prop del màrqueting o la publicitat que de la literatura.

La rapidesa per la quantitat de cites en un *blurb*, per un llenguatge ple de *tags* que no constitueixen un discurs coherent, sinó que funcionen com flaixos per estimular diferents impulsos i reduir la capacitat de reflexió i reacció, sumat

al component visual de les portades, al tacte (i al fet que en una llibreria el factor temps també sigui una variant i, per tant, puguem estar movent-nos d'una coberta a una altra en qüestió de segons), fan que el procés de mirar llibres, o cobertes, sigui més proper al del consum televisiu que al procés mental que es posa en marxa en l'acte pròpiament de llegir.

When we read, we scan the books, we are in control. But when we watch TV, it is the tv scanner that 'reads' us. Our retinas are the direct object of the electron beam. **When scanning meets glancing, and makes eye contact between man and machine, the machine's glance is the more powerful.** In front of the television set, our defences are down; we are vulnerable and susceptible to multi-sensory seduction. Thus, the real meaning of Prime Time could be "priming time," that is, the best time to prime the mind of the television viewer.

De Kerckhove, 1997: 14

Per extensió, quan “llegim” cobertes som vulnerables al disseny: colors, formes, textures, tacte... i les paraules triades o els noms propis triats que destaquen emmarcats a la coberta han estat cautelosament dissenyats per evocar una cadena de pensaments. Quan “llegim” cobertes, no posem en marxa els mateixos processos que quan llegim els textos. En aquest escaneig, com en el cas de la televisió, la màquina, l'artefacte, té una mirada més poderosa que la nostra i parla directament al nostre cervell de manera molt primitiva, sense que puguem raonar una resposta a l'estímul, fenomen que De Kerckhove anomena el “col·lapse de l'interval entre estímul i resposta”, basant-se en els estudis de la *media theorist* alemanya Hertha Sturm, que afirma que “[r]apidly changing presentations impair verbalization” (ibíd. 10-11). De la mateixa manera que amb el *zapping* o amb programes de ritme visualment frenètic, l'escaneig a un mostrador o un prestatge de manera ràpida en una llibreria anul·la la capacitat d'integrar la informació de manera conscient, ja que passem per “uninterpreted changes in viewing angle, unpredictable flip-flops from picture to text or from text to picture” (ibíd.). Encara que compostes de frases i, fins i tot, paràgrafs, la brevetat dels *blurbs* fa que els “mirem” més no pas els “llegim”. L'escaneig i la

velocitat l'assimilen a una experiència més *voyeurística* que reflexiva, més focalitzada en la mirada que en el raonament. La llibreria és un espai on se'ns permet mirar exemplars, on se'ns permet ser voyeurs, de la mateixa manera que a una galeria podem veure fotografies o escultures, i als teatres o als estadis podem veure artistes o estrelles de la música (ibíd. 260). Aquesta experiència voyeur contrasta amb l'autonomia que comporta la lectura, reganada per una introspecció en què no hi intervé per res la mirada al món exterior. L'atractiu de la coberta molt possiblement resideix en això; en què no cal que la llegim; només la mirem. El llibre, afirma De Kerckhove, es llegeix mitjançant el programa de l'alfabet. “In the psychological set-up created by literacy, our program is the alphabet. It is somehow inside, having affected in a semipermanent way the organization of our visual system” (ibíd. 17-18). La coberta, per tant, funciona com la pantalla de televisió: els mots que apareixen al *blurb* no són paraules la lectura de les quals les activem des del marc de l'alfabet, sinó que estan posades en perspectiva i, per tant les llegim des del marc del disseny general de la coberta. Fins i tot si la coberta és blanca, el primer que “llegim” és una organització de la superfície, una perspectiva, regida per l'art visual generant un producte.

When confronted with rapidly changing presentations and speeded-up action, the viewer is literally driven from image to image. This demands constantly new and unexpected adaptation to perceptual stimulation. As a result the viewer is no longer able to keep up and ceases to internally label. When this occurs, we found, the individual acts and reacts with heightened **physiological arousal** which in turn results in a reduction of comprehension.

De Kerckhove, 1997: 10

Emulant a la rapidesa dels eslògans publicitaris televisius o els programes sensacionalistes on les imatges són molt ràpides, els dissenys de les portades juguen cada vegada més amb la varietat de colors⁴⁸, així com amb la brevetat i

⁴⁸ En aquest sentit, contrasten els dissenys del món editorial anglòfon amb la sobrietat, per exemple, de Gallimard.

“espectacularitat” de les frases: amb un llenguatge i una disposició de pàgina sensacionalistes i relatius al món de la publicitat més que a l’univers lingüístic de l’obra que conté, com una bateria d’opinions (com per exemple amb la successió de crítiques respectables provinents de tots els diferents diaris o personalitats rellevants acreditant el text). Això, sumat a l’enorme oferta literària a les llibreries, pot portar-nos a escanejar unes cinc o sis cobertes per minut, deixant-nos -igual que amb els perfils en xarxes socials o la publicitat televisiva: en una posició totalment vulnerable a aquesta força externa, i sense temps en absolut per processar tot allò que estem ingerint que, per altra banda, ens provoca una potent sensació d’excitació fisiològica.

Com ja hem esmentat, en aquest sentit, el tacte també és un paràmetre important. Poder tocar una coberta desperta tot l’engranatge sensorial, que multiplica les possibilitats comercials. De la mateixa manera que veurem la importància del component interactiu en la sinopsi comparant-la amb la dinàmica dels videojocs en futures seccions, el disseny gràfic té en compte un dels paràmetres més importants en la lectura de qualsevol vestíbul, sigui una coberta, una pàgina web, etc.: la interacció. El ciberdisseny es pot entendre com una branca del disseny tradicional aplicat a un nou rol del mercat: el “prosumer” o prosumidor. Als 90, la tendència ja estava en transició cap a, en mots de De Kerckhove, una informatització del cos social en què la gent començava a voler ser agent de la creació dels seus propis objectes de consum (ibíd. 93-94). Aquest rol actiu en la creació ja anava més enllà d’adquirir articles a gust del consumidor i no es basava només en termes de funcionalitat o practicitat. L’involucrar-se en el procés de creació, sentir-se’n part i responsable passava a estimular una sensació de control i empoderament que es presentava com a irresistible pels consumidors. Ser agents de tot allò que consumissin. En les últimes dècades, per tant, tenir en compte el poder que vol sentir el consumidor alhora de dissenyar les característiques d’un objecte -que aquest objecte reflecteixi el poder de decisió que pot abocar-hi el consumidor- ha esdevingut

imprescindible. “Alvin Toffler coined that term” (prosumer) “to highlight the latest trends in marketing, which showed that many potential buyers were not content with being consumers anymore, but they wanted more and more to be in on the act of production” (ibíd.).

La figura del consumidor com a productor (si més no, fer-lo sentir com que té vot en la producció) s’ha convertit en indispensable els nostres dies. L’extracte, escrit en l’era pre-Facebook, ja sembla preveure la nostra rutina habitual, on cada vegada més necessitem sentir-nos creadors de cada possible esdeveniment que presenciem, de cada acció del nostre dia, per petita que sigui. Experiències immersives al teatre que et donin la sensació que tens algun tipus d’agència sobre la representació, exposicions d’art virtuals que et fan creure que ets tu qui pintes aquell obra aplicant-hi filtres o jugant amb les mides, entrades *Premium* a concerts que inclouen pujar a l’escenari amb l’artista com si estiguéssiu junts en una discoteca, són senyals d’una societat dirigida a comprar la il·lusió que som responsables de tot el que consumim. Les nostres pròpies histories d’Instagram ens col·loquen al centre de les nostres experiències i ja no ens cal mirar a una estrella del rock, sinó ser-ho. Hem esdevingut els famosos. Les estrelles de la nostra pròpia pel·lícula, el meu vídeo d’un altre espectacle. La interacció és la regla. Per tant, el disseny gràfic inclou aquests paràmetres de resposta en què el consumidor i totes les seves possibilitats s’anticipen i es qüestionen. “The complexity of parameters to be controlled requires a level of “metadesign,” és a dir, en mots de De Kerckhove “designing a system for use by the buyer/client” (ibíd. 93-94). El programador ha de tenir en compte, per tant, una sèrie de paràmetres que permetin re-formular la resposta del sistema en funció de les tries de qui consumeix.

1.4.2 Prêt-à-Porter

Els llibres molt poques vegades cobreixen les despeses amb les primeres edicions i els editors es beneficien de la reedició, cosa que inevitablement implica un nou empaquetat. La majoria de les vegades es tracta de clàssics i la tasca comercial és aconseguir que les grans obres literàries de tots els temps parlin a les noves generacions. Aquest rentada de cara s'aconsegueix normalment mitjançant l'encàrrec de noves traduccions de clàssics que poden semblar més de moda per als lectors d'avui en dia en comparació amb algunes traduccions fetes als anys 60 o 70. Aquest és el cas, per exemple, en el món anglòfon, de la sèrie New Penguin Classics, les traduccions de les quals s'encarreguen deliberadament a escriptors professionals, en lloc d'acadèmics. La majoria de vegades, el rentat també inclou noves imatges i cobertes, com quan l'editor en cap de Penguin del moment, Tony Godwin, va anomenar el dissenyador Germano Facetti als anys seixanta per començar a incloure obres d'art fotografiades als exemplars (Willder, 2022: 70).

La idea que un llibre sigui la teva pròpia creació, i generi la sensació d'estar al centre de la teva pròpia història, pot haver-se convertit en una estratègia de màrqueting. Potser amb l'objectiu de fer sentir als lectors un cert sentiment de control i decisió sobre el producte (el consumidor que vol ser prosumidor), Penguin va llançar una campanya de màrqueting a principis de la dècada del 2000 dirigida directament al narcisisme dels compradors potencials com a campanya publicitària. En una edició de “My Penguin”, sota el subtítol “Books by the Greats, Covers by You”, Penguin oferia edicions de clàssics amb una coberta en blanc amb el propòsit de fomentar que els lectors dibuixessin el seu propi disseny de coberta, la seva pròpia “obra mestra”, i presentar-la a un concurs. Els exemplars es convertien inevitablement en la *teva* pròpia novel·la. I qui no voldria sentir que d'alguna manera té alguna cosa a veure amb la creació

d'una “obra mestra” com *El Retrat de Dorian Gray*? O per portar la fantasia un pas més enllà... que en realitat és la seva pròpia novel·la?

En una línia semblant, sota el títol “Penguin Classics Deluxe Edition in Couture”, Penguin va dissenyar una altra estratègia el 2009: va crear una col·lecció de luxe d'uns quants clàssics anglesos “exclusius”, la portada dels quals no contenia cap paraula (excepte el títol i l'autor, cap sinopsi ni *endorsement*), sinó que incloïa il·lustracions a l'oli, aquarel·la o llapis del reconegut dissenyador de moda Rubén Toledo. La iniciativa, extreta d'un dels títols de la col·lecció, *Dracula* de Bram Stoker, deia així:

Ruben Toledo's book design for Penguin Classics represents the marriage of art and fashion in literature. His couture-inspired interpretations of these beloved classic characters and novels contribute a uniquely creative vision to the long history of excellence in book design.

Stoker, 2010: i

El lema comercial es fa palès amb la paraula “excel·lència”. L'estratègia de Penguin no podia no ser atribuir-se el mèrit de la seva excel·lència en el disseny de llibres, associant-se a l'excel·lència de l'il·lustrador de moda de renom mundial Rubén Toledo, que havia publicat a *Vogue* o *The New Yorker*, i havia fet campanyes per a *Tiffany & Co.* i *Estée Lauder*. Aquesta associació implicava moda, però també diners. El luxe vinculat a la reputació de Toledo convertia de sobte els clàssics en articles exquisits. Immediatament, si els consumidors compraven aquesta edició, se'ls cobrava tres vegades més que pel “clàssic” real d'una edició senzilla de Penguin. L'excusa? Aquestes novel·les mai han tingut millor pinta.⁴⁹

‘These classic reads have never looked better, thanks to the creative vision of Ruben Toledo’ – Nylon

‘Penguin brings the fashion makeover to the literary catwalk’ –
The New York Times

ibíd.

⁴⁹ En la campanya original, “have never looked better”.

La campanya va resultar ser molt efectiva. De sobte, ens trobem davant d'articles molt elegants i frívols. Però realment estem comprant un text literari? Si estiguéssim en una llibreria i poguéssim triar entre el clàssic normal i aquesta edició de luxe, quines serien les implicacions? Pel que fa a la funcionalitat, tots dos elements són igualment útils (de fet, el relleu de la portada sensible al tacte de les edicions de luxe, per donar sensació d'originalitat i autenticitat, podria fer-se malbé més ràpidament). Ambdues còpies contenen la mateixa història íntegra. I, en canvi, els preus són molt diferents. Què determina el seu valor? En els mots de Toffoletti sobre Baudrillard,

[T]he worth of an object is not intrinsic to it – it does not have a pre-existing meaning but transcends material value to circulate amongst a host of other elements in a signifying chain.

Toffoletti, 2011: 75

En aquest sistema codificat, l'edició “couture” i l'edició clàssica tenen valors diferents perquè la primera està marcada amb la signatura de Rubén Toledo i les il·lustracions han estat creades per a l'ocasió. En aquesta cadena de significats, els dissenys de Toledo són un senyal d'estatus, moda i classe, per això aquesta edició “circulates amongst a host of other elements” (ibíd.) com Vogue, Prada, The New York Fashion Week, *Sex and the City*, etc. Però per molt efectiva que sigui l'estratègia, desperta inevitablement un diàleg únic entre el paratext i el text: un diàleg que problematitza alguns aspectes de les novel·les, però que també serveix com a representació (o “il·lustració”) clara de l'empremta que el màrqueting té en les lectures i de com les cobertes poden convertir-se en grans estris de manipulació.

Com hem vist en anteriors seccions, els clàssics es reediten un i altre cop al llarg del temps sota nous dissenys i conceptes per tal que continuïn parlant-li a la societat en un context de sincronia tot i la seva implícita diacronia. En

termes generals, els editors obtenen molt pocs beneficis nets dels nous llançaments durant el primer any. Això implica que els *blurbs* han de reescriure's de nou amb les re-edicions. Louise Willder esmenta com la *copywriter* Sarah Topping va ser l'encarregada, per exemple, de reescriure els *blurbs* de les reedicions de Enyd Blyton perquè fossin atractives pels lectors d'avui en dia tot i contenir originals un tant anacrònics, entre altres coses, pel vocabulari (Willder, 2022: 172). Willder també fa servir l'exemple de Jane Austen pel tema de les reedicions i la manipulació dels originals mitjançant el paratext perquè, segons ella, “they often encapsulate the uneasy tension between packaging and contents” (Willder, 2022: 81), que evidencia els riscos de jutjar per la coberta, ja que moltes vegades no s'adiu al contingut del text original. El primer impacte que té el concepte d'alta costura de Penguin en els personatges són els seus cossos. Efectivament, els *dramatis personae* semblen estar posant a una passarel·la i això té un impacte directe i força agressiu en les seves siluetes. Per exemple, a la portada de *Pride & Prejudice*, aquells que intuïm que són l'Elizabeth i en Darcy estan excessivament prims: les seves cintures, irreals; les seves proporcions no tenen res a veure amb els tipus de la Restauració. En aquest maridatge entre literatura i moda, el camí cap al “matrimoni” es representa irònicament amb un passeig cap a una llar. No obstant això, el vestuari dels dos desconeguts no sembla il·lustrar les diferències de classe social entre els dos personatges, tan crucial al text original. Willder apunta també com les reedicions de Austen “show characters dressed in contemporary, rather than Regency, clothes” (Willder, 2002: 82) o que (com les de HarperTeen) aposten per temes gòtics, fúnebres o, fins i tot, de vampirs, aprofitant la tirada del fenomen *Twilight*. De la mateixa manera, també emfatitzen una idea de l'amor romàntic que no es correspon amb els textos originals, molt més basats en la cruesa de l'aspecte monetari del matrimoni, obviant el poder de la ironia de Austen i de crítica social, diluït davant de resums com “[a] love beyond measure” per descriure *Persuasion* (ibíd.).

Luxe i diners impliquen un estatus social o el somni d'aconseguir-lo. Com apunta Mario Perniola a la seva teoria dels simulacres, “si la mercaderia importa tan sólo como signo de determinada condición social (...) ya no tiene una identidad fija, sino sólo una identificación provisoria, una imagen, que le es otorgada por la estructura global de los signos sociales y de las necesidades de la producción industrial” (Perniola, 2011: 175). Per tant, a les edicions “couture”, hi ha una línia molt fina entre disseny i publicitat, “que deja de ser una información acerca de las cualidades de la mercaderia y asume el cometido de proporcionar un código para la lectura de ésta. La publicidad torna explícito el mensaje del objeto, e imperativa la necesidad de su adquisición y consumo” (ibíd.). En aquest sentit, “l'art” de la publicitat comparteix en comú amb el *blurb* aquella aureola d'engany: l'anunci o la descripció del producte no acaba de ser total i absolutament honest amb el producte en sí. De fet, l'èxit publicitari és directament proporcional a la mesura d'engany o, en altres mots, està en asimetria amb l'ús real o original del producte, que no amb la seva imatge.

En resum, les edicions de luxe dels clàssics esdevenen publicitat dels excel·lents assoliments de Penguin en disseny d'impressió però estan buides de significat en relació a l'objecte d'art: el llibre, el relat. Les cobertes *deluxe* no proporcionen necessàriament una descripció acurada del text principal ans al contrari: proporcionen una sèrie d'etiquetes a partir de les quals els compradors poden apropiarse a les històries. Esdevenen relats de “glamour”, i els seus personatges es troben dins del cànon d'allò que es considera atractiu, bell, sexy. Aquests clàssics de la literatura no són vells: estan de moda. Amb els relleus de la portada, també pel tacte, multiplicant les possibilitats sensorials dels compradors, produeixen l'efecte d'estar acabats de sortir d'impremta, semblen d'aquest segle, estan a l'última moda. I com Perniola exposa, tot i així l'operació sembla casual, no es nota. Contenen òbviament característiques reconeixibles dels texts originals, no són un mapa totalment aliè, però la distància entre el producte original i la manera com es ven és palpable, fent emergir l'estratègia

de màrqueting. Tornant a la cadena de significants, comprant l'edició "couture" els compradors estarien comprant tot el sistema de signes: una estil de vida de luxe i absurditat.

No obstant, vestir els personatges dels clàssics estil *prêt-à-porter* els priva de les seves identitats "històriques", que podria també ser una alliberació. També la moda s'ha convertit en un simulacre, tornant-se cíclica, d'un banda, i, de l'altra, imprevisible. És el cas, per exemple, de Burberry, que, amb el propòsit de convertir-se en una marca universal, ja no significa poder ni diners sinó que l'han agafada prestada moltes altres capes de la societat (Toffoletti, 2011: 88-89). Des d'aquesta perspectiva, la moda ja no representa necessàriament res, i, per tant, les il·lustracions "couture" poden tractar-se d'un llenç en blanc o maniquí envers les quals el disseny d'un gran nombre de persones es pot projectar en una campanya de màrqueting de tendències globalitzadores. No obstant, com interactua això amb l'exercici real de llegir el text que és suposadament la intenció primordial del comprador amb un exemplar? En llegir el llibre (i només si els compradors acaben llegint el llibre), s'establirà un diàleg nou i únic entre paratext i text.

1.5 Gap/Écart

Virginia Woolf
To Ethel Smyth
Sunday [16 August 1931]
Monks House, [Rodmell, Sussex]
That all seems to me perfectly straightforward and clear- the
Synopsis I mean. I don't see that even I, who boggle at plots,
could get this one wrong. Of course, as you say, it's the bones
of a mammoth merely but I don't find any essential, say a rib
or a spine missing. Only the brain; which will be there when
the orchestra starts the first bar.

Woolf, 2021: 6370

A *Culture and the Real*, Catherine Belsey proposa un cas molt eloqüent per descriure la relació entre allò real i les seves representacions al món de l'art. A la localitat de Debenham, Suffolk, al Regne Unit, existeix un monument fúnebre a la figura d'un apotecari del segle XVII, John Simson. Els apotecaris, apunta Belsey - si ja Shakespeare no els havia tractat molt bé a *Romeo and Juliet* - “in the late seventeenth century were still not entirely respectable” (Belsey, 2004: 66) i eren vistos amb una certa reticència per la professió mèdica emergent. Tot i així, el bust de Simpson amb una insígnia cristiana a les mans, amb semblant compassiu i envoltat de dos querubins a l'entrada de la parròquia, donant la benvinguda a la congregació, es presenta com a una imatge bondadosa i beatificada. El monument dota d'una noblesa a un apotecari que no li correspondria per casta. “The niche”, diu Belsey, “proclaims Simson's faith, hope and charity, exhorting the viewer in Latin, 'So let your light shine' (...). Two urns indicate his death (...) and ultimate resurrection (...). Below these, English verses assert the hope of eternal life faith promises and urge spectators to trim their lamps in readiness” (ibíd.). El monument de l'humil apotecari desperta la curiositat de saber de qui és encàrrec. Sota el bust, amb una inscripció en llatí i amb l'escut d'armes de la seva família, s'atribueix el disseny de la tomba a John Sheppard, un terratinent que vivia a cinc milles de la parròquia i que probablement freqüentava poc o mai, però que, en canvi, li

dedica un homenatge que gairebé l'eleva a la categoria d'immortal de cara a les futures generacions de peregrins.

Els comerciants de l'època podien millorar el seu estatus social si feien donatius. Aparentment, Simson ajudava als pobres en vida, tant amb els seus coneixements de salut com amb coses pràctiques com roba, si podia, mentre que Sheppard va deixar al seu testament que, un cop mort, se celebrés un sopar a la parròquia per a vint pobres amb un menú amb un pressupost increïblement detallat. El monument, que lloa a l'apotecari tant com ressalta al noble que l'ha encarregat, no deixa de ser motiu i estímul per la col·lecta, i l'apropiació de la caritativa figura de Simson, amb qui Sheppard pretén identificar-se, l'estaria elevant a una figura *à la* Robin Hood que el redimeix de la manca de filantropia en vida. En paraules de Belsey,

The tomb of this obscure seventeenth-century apothecary, neither magnificent nor conventionally beautiful, but engaging none the less, testifies the loss, invoking signifying practice to immortalize its subject. But immortality, at least in this world, is not an option for John Simson; death is real. In place of eternal life, however, the monument presents a cultural "text" which at once alludes to loss and promises pleasure. In this respect, memorial sculpture constitutes a paradigm instance of culture as Lacanian psychoanalysis defines it.

ibíd. 65

El text a què es refereix Belsey evidencia el *gap* o *écart*, l'espai que hi ha entre la figura *real* i la seva representació. La commemoració, com explica Belsey, implica necessàriament la fabricació d'uns significants visuals: "the flurry of textuality and the static symmetry" (ibíd. 68), una ràfega de textualitat i una simetria estàtica. No obstant, la representació no pot fer-se càrrec de la figura de Simson en la seva totalitat (per començar, perquè les restes de l'home no jauen al lloc commemoratiu) ja que, en realitat, allò real, segons la perspectiva lacaniana no és assimilable. El monument pot representar el Simson real? Fins i tot, el cos del Simson real podria representar al Simson real, o hi ha quelcom més que encara no podem explicar? El monument, què ens diu de la relació

entre Simson i Sheppard? El monument pretén que veiem la mà de Sheppard encarregant-lo? Pot “l’amistat” dels dos ser d’alguna representada?

La tesi de Catherine Belsey a *Culture and the Real* recau en què la nostra societat viu en una constant prerrogativa d’intentar representar allò real com si fos realment possible. Per contra, en la seva equació, allò real és inefable (ella mateixa s’encarrega de descartar implicacions teològiques). Fins i tot la realitat no és capaç de parlar per allò que Belsey anomena “real”, en tant que intangible, permetent d’aquesta manera un espai on aspectes encara per descobrir passen a ser possibles (tant en el món “real” com en les representacions artístiques). En el marc del psicoanàlisi lacanià, aquesta teoria li permet manifestar el desig com a possibilitat, com a motor a l’hora d’acostar-nos a una representació de la realitat cada cop més real. En altres mots, el “real” lacanià no correspon a allò que nosaltres reconeixem com a realitat. Belsey exemplifica aquests conceptes amb obres auto-reflexives o metaficcional, especialment del món del cinema (com *La Rosa Púrpura del Cairo*) en què posa en dubte la “versió” que reconeixem com a “real” i no com a fictícia. No obstant, segons ella, no ho fa com a exercici post-estructuralista sinó per evidenciar que, com a societat, vivim creient que allò real no és en realitat un simulacre. Si bé la lectura d’aquestes obres com a formes postmodernes de meta-ficció és l’opció a primera vista, són també un senyal, un símptoma cultural “indicating an increasing uncertainty about the borderline between fiction and fact, between the lives we imagine and the simulacra we live” (Belsey, 2010: 10).

Un primer debat en llegir una sinopsi d’una nova edició d’una novel·la coneguda sempre porta a la qüestió si fa o no justícia a l’original ja llegit. Com a lectors, la versió que coneixem com a “real” (el record d’un text original), segons aquest paràmetre, no pot estar més lluny d’allò “real”. I a la vegada, l’original... és representable? Podem sortir de l’equació on la sinopsi és un text que, mitjançant el món “real”, descriu un món de ficció? Té sentit perpetuar una suposada supremacia del manuscrit envers la sinopsi?

Nor is the real a fact - of the kind bluff common sense might invoke to crush speculation. Still less is it the truth, a foundation on which to base new laws or dogmas, or an alternative reality with which to contrast appearances. On the contrary, **the real is a question**, not an answer.

Belsey, 2010: 14

Una novel·la pot ser l'intent de representar alguna cosa real, però en realitat no pot representar res més que el buit que un lector pugui omplir amb la seva imaginació. De la mateixa manera que Sheppard crea un relat de Simson mitjançant una representació, un *blurb* pot crear un relat d'una novel·la. No obstant, en altres mots, allò real és irrepresentable. La sinopsi no pot traduir el text de cap manera que pugui apropar allò fictici als termes del món real: en primer lloc, perquè allò no és totalment traduïble, i segon, perquè la sinopsi també es ficció. En altres mots, el *blurb* no deixa de ser un relat representant a un altre relat. El seu espai intermedi entre l'artefacte literari i el món real no el desvincula de la ficció. Si ni el llibre representa res real, com ha de poder fer-ho el *blurb*? En aquesta línia, si cap dels dos està més a prop del *real*, (i això acceptant que text i *blurb* siguin dues coses separades) cap dels dos depèn de l'altre, la relació de poder es pot subvertir. El *blurb* no passa a ser menys una forma d'art pel fet de descriure'n una altra, com si aquesta segona fos una font, sinó que esdevé una font mateixa, una possible causa, també, i no una conseqüència. D'aquesta manera estariem trencant amb l'hegemonia de text sobre *blurb*. De fet, en molts casos, els textos (siguin llibres, pel·lícules) neixen d'un *pitch*, d'una idea breu que s'assembla a un *blurb*, que després esdevé un text. Per exemple, al documental *The Kid Stays in the Picture* (1994), l'autobiografia de Robert Evans, aquest explica com *The Godfather* va néixer d'un *pitch* i que els productes finals (llibre i film) Mario Puzo els va anar escrivint a la vegada.

Allò fictici (el text) que la ficció pretén evocar, quan traduït a paraules que representin allò "real" (la sinopsi, el *blurb* complet) genera un espai, un gap, perquè allò en el món real no vol dir res, no té representació possible: evadeix la descripció, excedeix la representació i porta al llenguatge a un impàs. En

aquest espai, *gap* o *écart*, l'intent de definir aquell objecte fictici en termes del món "real" que sempre evadeix la complexió és un exercici inassumible. Oren Klaff al seu llibre *Pitch Anything* parla també d'aquest *gap*. El *pitch* es un fenomen que s'ha fet indispensable en la indústria del cinema i el món de l'entreteniment (però també al món corporatiu) i es basa en presentar molt breument una idea per captar l'atenció d'un equip i valorar si val la pena desenvolupar-la. Les llavors del que després seran pel·lícules exitoses o *best-sellers* són precisament això: una conversa de passadís en què un guionista o un director li ha resumit una idea a un productor amb quatre frases, que ha esdevingut un producte perquè ha sigut capaç de captar l'atenció. Una sinopsi no deixa de ser un *pitch* amb una mica més de planificació. En mots de Louise Willder, "[t]he Hollywood pitch, or the elevator pitch (...) - that is, selling something to someone in the time it takes to ride in a lift (...) it's vital. One well-known literary agent said he wouldn't take on a new client unless he could pitch their book in twelve words or fewer" (Willder, 2022: 99).

"There is a fundamental disconnect between the way we pitch anything and the way it is received by our audience" (Klaff, 2011: 5). Fent-se ressò del concepte d'interacció tractat prèviament, Klaff apunta: "[t]here's a point in the pitch in which you have to stop giving information (...) It becomes interactive. The listener begins to read the idea on their own terms, it will be their idea, and they will start to add info of themselves to it" (ibíd.). Hi ha un moment en què l'altre, el lector, començarà a crear la seva pròpia història al seu cap segons allò que sent o llegeix, i això és incontrolable per més esforç que hi posi qui resumeix. El lector vol i pot tenir l'espai per completar-ho, per fer que la història parli d'ell mateix. Aquest buit és necessari per despertar el desig. El plaer de llegir neix de satisfer aquest buit que Roland Barthes defineix com el cercle hermenèutic. És impossible controlar totalment el relat quan arriba als lectors: es tracta de fer creure als demés que aquella història es *la seva* història. Que els parla a ells i sobre ells mateixos. En aquests paràmetres, la sinopsi potser hauria

d'evocar més que no pas representar? Aquest espai seria el que deixa espai al desig.

No obstant, és recurrent trobar-se amb omissions i omnisciències a les sinopsis. Omissions de personatges, per exemple. Des d'una perspectiva de gènere o post-colonial, algunes sinopsis podrien ser llegides com a sexistes, homòfobes, etc. Reduir personatges en una sinopsi d'una novel·la amb multiplicitat de veus pot tractar-se d'una tendència assimiladora per part de les grans editorials per arribar a un gran lectorat que, per tant, estaria “blanquejant” certes veus o relats. En qüestions d'omnisciència, hem vist la tendència a passar les veus narratives (per exemple, als intertítols) pel filtre de la tercera persona, en un exercici que podria intentar neutralitzar les idiosincràsies de les veus narradores. Tanmateix, hem vist, els *blurbs* semblen necessàriament haver de ser com més exclusius millors, amb una “neutralitat” precisament per funcionar com a plantilla perquè hi càpiguen com més relats personals millor, és a dir, per fomentar l'impossible accés al “real” de Belsey: per despertar el desig de sigui quin sigui el lector implícit, ja no només en qualsevol *pitch*, sinó en qualsevol text literari (i no només com a tendència capitalista). En altres mots, mai hi haurà prou paraules per representar certs textos: en part, per la pròpia impossibilitat de la representació, així com perquè el buit és primordial per poder ser omplert amb el propi relat del lector. A l'hora de descriure l'obra, sempre apareixerà una carència, per tant, l'espai es fa inevitable. Al *pitch*, a la sinopsi, el *gap/écart*, l'absència del real és allò que esdevé eloqüent pel lector: allò que no es pot rastrejar més que en el propi imaginari i que fa als lectors que un text els parli directament a ells, despertant la necessitat de consumir tant el text, com l'exemplar. En altres mots, la vaguetat comporta més possibilitats. O, dit d'una altra manera, la resistència a qualsevol hegemonia resideix aleshores en el desig: aquest espai, que creen ambdós textos original i sinopsis, ambdós incapaços d'acostar-se a allò “real”, l'objecte o obra d'art que resideix, en realitat, fora de qualsevol exemplar.

1.6 Ubiquïtats

Gerard Genette remains conspicuously vague about such ambiguous cases where “we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text”. Sometimes, Genette suggests, there are **implicit “indications” of the fictitious nature of the paratext, “the very way in which a paratextual element gives what it gives may always imply that none of it is to be believed”**. Sometimes an “obvious contradiction” between two elements of paratext can also be enlightening.

Gilbert, 2022: 146

En la seva equació, el paratext, per Genette, és al “fora” de l’obra, total i absolutament supeditat a l’hegemonia d’un “original”, aparentment inalterat com a *type* cada cop que s’edita de nou. Genette també insisteix, de banda, en la ficcionalitat del paratext, dotant-li un estatus de ficció literària al mateix nivell del text que conté. Des de la contemporaneïtat, Annette Gilbert a *Literature’s Elsewhere* recull una sèrie de reflexions sobre el rol del paratext com a *interior* del text, que permeten reconsiderar els conceptes *original/còpia* o *type/token*.

In the process, a reciprocal movement is activated: the framing device in the form of paratexts and modes of presentation, **while being itself eclipsed**, actually constitutes works like *The Space Between Pages* or *Closed Gallery Piece*. In Derrida's terms, framing here operates as being “at work” and “constituting a work”. But since the framed, marked, announced occurrence of this work does not fill the set-up frame materially, and **because there is nothing inside the frame that is perceptible to the senses, the vexed gaze returns to the framing device as the trigger for a view inward**. The immaterial work is made to “appear”, and with it the frame that made it appear and thus becomes evident in its effectiveness and indispensability for the appearance of the work.

Gilbert, 2022: 34

En termes de Gilbert, les aparicions/desaparicions de les obres depenen precisament del marc, de l’element paratextual, que es fa indispensable en el procés de materialització dels “textos”. Les aparicions, per tant, depenen d’una frontera molt fina entre marc/obra, paratext/text, una línia que pràcticament es

dilueix. Els casos experimentals que destaca Gilbert no tenen contingut (o no hi tenim accés com amb *Closed Gallery*) i, per tant, desvien inevitablement l'atenció cap al marc de les obres, cap al paratext: un marc en marxa (o un marc com a constitutiu de l'obra) en termes de Derrida. *Closed Gallery* és una peça del 1969 formada per tres invitacions a exposicions que van tenir lloc a tres galeries d'art de tres ciutats del món diferents escrites en targetes blanques, en què s'informava a qui les rebés que, durant l'exposició, la galeria seria tancada, evidenciant així el contenidor de l'obra d'art. Gilbert es refereix a Derrida amb el paratext com a element constitutiu d'una obra. L'atenció al marc permet aproximar-nos al “dins” des del “fora” per constatar que, sense el “fora”, el “dins” no hi és. Un altre exemple que desemboca cap a la mateixa reflexió és el cas de *The Invisible Book* (2012) per la poeta i artista holandesa Elisabeth Tonnard.

The Invisible Book was never written and never printed; it does not materialize, either as a manuscript, a physical book object, or as a digital data set. Yet Tonnard describes her book as produced and published, and it does appear, and performs as (her) work. It can be purchased in two limited editions of 100 copies each -the first of which is also traded on eBay. It can be exhibited, it is listed in book competitions and found in libraries. (...)Information regarding the title, place, and year of publication is **accompanied by a short blurb**; an area intended for an image of the book, however, remains blank.

Gilbert, 2022: 34-35

En aquests termes, el llibre és un llibre desaparegut, un llibre en blanc. L'absència de text, però, l'absència d'un original o *type* (perquè és en blanc), es fa visible com a còpia, és a dir, apareix com a exemplar original pel fet que disposa d'un ISBN i una sinopsi. Això permet que pugui ser exposat en un catàleg i prestatge d'una biblioteca i fer que el llibre invisible, pel paratext, aparegui. Aquesta és la sinopsi en qüestió de *The Invisible Book*:

The Invisible Book is a book produced in limited edition at the affordable price of €0. It will work as a digital book too, on any platform. The edition is limited to 100 copies (neither numbered nor signed). This is a product without a single fault, available at the lowest

price possible. The book was made as a reaction to both the trend of decreasing booksales and the trend of increasing expectations from audiences. Published by Elisabeth Tonnard, Leerdam, April 2012. **The book's first edition** was sold out on the day of its release. A second edition became available in June 2012. It too was limited to 100 copies, neither numbered nor signed, but all made to perfection and available at the price of €0.

Gilbert, 2022: 36

La sinopsi recalca els aspectes mercantils com el cost i el lliurament. L'exercici desperta el debat sobre original i còpia o de si, per exemple, la sinopsi crea una còpia o si fa un nou original, si modifica el manuscrit o no. La sinopsi només modifica el *token* o també el *type*? Canvia o no com llegim el manuscrit? *The Invisible Book* demostraria que, la infraestructura material d'un llibre tal i com existeix al mercat (ISBN, codi de barres) prova l'existència d'un llibre com a *type*, com a objecte original, donant suport a la idea que el paratext seria l'interior del text, un original, i no una còpia. De la mateixa manera, l'evidència de la materialització de l'objecte, recalcant la importància de la idea, desmaterialitza l'objecte perquè constata que, per tal que l'obra existeixi, només cal la idea. El materialitza i el des-materialitza al mateix temps.

It focuses on the very conditions that facilitate and frame it, and presents itself in all openness as “dependent on the existence of a practice, upon which it has little influence. In exposing this situational space in which literature takes place, *The Invisible Book* reveals and stages the intrinsic dependence of the framed on the framing instance that Jacques Derrida analyzed from a philosophical perspective in his theory of the *parergon*.

Gilbert, 2022: 42

En aquesta equació, el marc no és només una part del text, si no que el text està supeditat al marc. La relació de dependència del paratext vers el text, de la còpia envers l'original, queda subvertida. El marc no és només un preàmbul necessari, un element dispensable afegit al *type* per convertir-lo en *token*, sinó més aviat un element que reafirma cada nova edició com a *type*, anul·lant la supremacia d'un original del qual en deriven còpies. Cada còpia esdevé un *type* en si mateixa, un original, aspecte que ens remet també al *Pierre*

Menard de Borges. Centrant-se en casos pràctics experimentals del món de l'art conceptual que fan ressorgir el debat sobre centre/perifèria, sobre què és o no literatura, Gilbert argumenta perquè resulta inevitable considerar l'hegemonia del *llibre* com a artefacte literari per sobre del manuscrit, posant en dubte la condició d'exterioritat del paratext. La menció de Gilbert a Derrida fa referència als escrits d'aquest sobre el *párrergon*, que ens permeten establir una analogia entre la seva perspectiva i la del filòsof, que sosté que el dins i el fora podrien no estar tan clarament delimitats, segons la qual el preàmbul seria part de l'obra. Podem considerar l'artefacte literari, "el llibre", com a part de l'obra, si teòricament es manté només en una posició d'exterioritat?

¿El topos del título, como de una orla, domina la obra desde la instancia discursiva y jurídica. ¿Tiene de un fuera-de-obra, desde el extremo de un enunciado más o menos directamente definitorio, y aún si la definición actúa a la manera de un performativo? ¿O bien el título juega en el interior del espacio de la obra, inscribiendo la leyenda con pretensión definitoria en un conjunto que ya no domina y que lo constituye, a él, al título, como efecto localizado?

Derrida, 2001: 35

Amb la metàfora del títol, extrapolable a tots els demés elements paratextuals, Derrida es pregunta què crea què? El títol crea l'obra o a l'inrevés? Al seu text, *La Verdad en Pintura*, Derrida emmarca els espais en blanc entre paràgrafs amb claudàtors, reivindicant així l'espai buit com a espai, i evidenciant que el paràgraf també és un marc i, per tant, els límits del text en realitat no ho són com a tal, perquè també són text. Pel que fa al títol, la qüestió al voltant de la seva "interioritat" segons Derrida, evidencia que, potser, no es tracta de veure el paratext com una entitat que jutja des de l'exterior i que crea l'interior, però tampoc com a una part que és creada i re-definida gràcies al desenvolupament d'una argumentació -o d'una línia argumental- del cos de l'obra. La dominació o l'oposició per contraris és potser una manera obsoleta de categoritzar, que continua fragmentant, i que no és aplicable en la relació paratext/text. L'aura o

“espíritu”, com defineix Derrida al preàmbul, seria circular i estaria introduint-se a si mateix, és a dir, no s’estaria referint-se a res. “El espíritu debe (...) producir un discurso sobre lo que produce, introducirse por sí mismo en sí mismo” (ibíd. 35). En aquest discurs del títol, o del marc, en l’esforç d’explicar allò que conté, el propi paratext no estaria sinó constatant la seva incapacitat de referir-se a res que no sigui ell mateix, desvinculant-se de l’obra en la seva impossibilitat d’explicar-se, però també apropiant-s’hi, revelant que en la diferència no hi ha diferència: que l’inici, que l’aura, que el cercle més extern ja és també interior, que ja és l’obra. “En la ciencia de lo bello, el espíritu se presupone, anticipa, precipita. La cabeza, primero. Todo aquello por lo que comienza ya es un resultado, una obra, un electo del salto del espíritu, un resultare” (ibíd.).

El marc, el preàmbul, per tant, seria inherent a tota obra d’art perquè puguem definir-la com a tal, com a obra d’art i no com a “realitat”, com a representació de la realitat i no com a realitat pura. És aquesta circularitat la que fomentaria el desig. El desig d’entrar? Aquesta carència, aquesta necessitat de ser contextualitzat, seria, sinó una extensió, part del fet literari. Per concloure, el paratext podria considerar-se part de l’obra literària sense distincions respecte del text principal, com un tot, redefinint en conseqüència els conceptes d’*original* i *còpia*, i subvertint l’estatus de la interioritat/exterioritat del preàmbul a l’obra d’art. Seguint aquesta línia, les sinopsis podrien, per tant, catalogar-se com a ficció i, inevitablement com a literatura. Si qualsevol manifestació literària, hem vist (per exemple amb els prefacs ficticis, dins del text), es materialitza com a obra quan es contextualitza, quan s’auto-referencia inclús abans de ser comercialitzada (dins del propi text i abans que sigui considerada com a objecte capitalista), si una obra és una obra quan s’emmarca, quan troba un recipient (o, el que és el mateix, la manera com manifestar-se), el paratext s’anticiparia al text com a literatura, com a membre del propi text que seria només pel fet de ser, abans de per vendre’s.

1.7 Blurbs com a Adaptacions

Algunes pel·lícules, cançons, històries et poden arribar a parlar directament a tu. Tot i que el cinema, la televisió o la música són mitjans que es poden consumir en solitud, potser llegir un llibre és el que potencia més la individualitat de tots. Hi ha quelcom en la representació de la història en un llibre que, a diferència de les imatges al cinema o en un llenç, evadeix el concret, se sosté en la teva pròpia imaginació i *només* en la teva imaginació. L'accés a les imatges evocades per paraules gràfiques normalment té lloc, normalment, a la teva pròpia butaca, i no hi ha cap més persona que pugui recrear aquestes imatges exactament com ho fas tu. Per aquest motiu, amb els llibres, la intimitat és crucial i té a veure amb quant de tu mateix conté aquesta història, o quant la teva pròpia història pot reflectir la del llibre o viceversa. En altres mots, un llibre ha de parlar de tu mateix i només de tu mateix. Roberto Calasso, que va escriure els *blurbs* de tots els llibres que va publicar amb Adelphi a Milà, recorda Willder, va afirmar que un *blurb* hauria de semblar una carta escrita a una persona en particular. La propaganda, també, ha de parlar de tu. I només sobre tu (Willder, 2022: 69).

En aquest sentit, la novel·la podria considerar-se narcisista *per se*. El simple acte de solitud i introspecció que implica la lectura d'una novel·la demana una projecció del lector en el desenvolupament d'un personatge. Des dels seus orígens, el gènere ha proporcionat a l'ésser humà l'oportunitat de transformar-se econòmica, social, psicològica i espiritualment en la vida, i materialitzar-se en altres subjectes a través de la lectura d'un personatge mitjançant la identificació. No obstant això, al mateix temps, aquest procés permet la manipulació de les estructures de poder, que, exercint en la penombra sense (o no) ser-ne conscients, controlen convertint els subjectes lectors en els objectes que volen que siguin. Aquesta és també l'arma de doble fil representativa de la publicitat com a “art”.

Tal i com hem vist amb les portades d'alta costura, el disseny de la coberta apunta al narcisisme dels lectors a l'hora d'apropar-se al producte. Si troben els personatges dibuixats elegants i atractius, probablement també ells s'hi trobaran, i decidiran comprar el llibre. O potser els dibuixos despertaran la projecció d'una versió atractiva potencial d'ells mateixos i que també els abocarà a la compra. En paraules de Mario Perniola, els impulsos dels compradors “ya no conciernen siquiera a la imagen del objeto sino a la imagen de sí mismo que le propone la publicidad” (Perniola, 2011: 175). Ja no és només que aquests dibuixos no representen els personatges originals, sinó que tampoc representen ni tan sols els dibuixos reals: representen la imatge que els consumidors projecten de sí mateixos en ells mateixos. En aquesta equació, que les il·lustracions tinguin sentit amb la novel·la en si mateixa, que els comentaris estiguin realment en sintonia amb la novel·la en si, és irrellevant. En comprar l'edició “couture”, un lector estaria comprant un “signe” que simula la seva identitat. Comprant un *blurb*, el lector estaria comprant una història que creu que parla d'ell mateix o, en altres mots, comprant-se una història: un món imaginari on projectar-se.

Els *blurbs* poden ser “fidels” a un “original”, hem vist, en graus diferents. Poden o no descriure el contingut, o poden només persuadir i, per tant, fins a un punt, enganyar, com hem vist anteriorment. També hem pogut subvertir la dicotomia entre *blurb* i novel·la afirmant que el *blurb* pot convertir un llibre en un llibre, tal i com concloem dels casos de Gilbert (assumint que ambdós són una còpia), compartint el mateix *status* perquè, en certa manera, s'influencien l'un a l'altre. En aquest debat, sembla inevitable estar fent servir el llenguatge de les adaptacions: original, còpia, mitjà, fidelitat. Linda Hutcheon, a la seva teoria de l'adaptació aprofundeix en el pas d'allò textual a allò visual (encara que a allò visual també li diguem text), però la sinopsi podria justificar-se com a una adaptació textual a un altre text. Entre sinopsi i text, la intertextualitat aflora inevitablement, fent difícil la distinció entre *font* i adaptació.

([A]n epic to a novel), or **a change of frame** and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama.

Hutcheon, 2006: 8

El canvi de marc, per tant, posa en diàleg els dos textos: el punt de vista obre lloc a la interpretació, així com evidència, com hem vist també anteriorment amb intertítols i prefacis, l'artefacte fictici del text. Com en una adaptació, per trencar l'hegemonia entre font i adaptació, hem de poder estar oberts a reconèixer el dialogisme que desperten en aquesta dinàmica.

Aparentment, per considerar quelcom com a adaptació, el mitjà ha de canviar. I, en el cas del *blurb*, seguiríem en els dominis del llibre. No obstant, per exemple, no podem qüestionar que el *Quixotte* de Rushdie no sigui una adaptació de Cervantes i fan servir el mateix mitjà. “After all, not every adaptation is necessarily a remediation, as we have seen. Robert Lepage's *Elsinore* (1995), an adaptation of part of Shakespeare's Hamlet, is still a stage play”, posa com a exemple Hutcheon (2006: 170). També en són casos les novel·les *Jack Maggs* de Peter Carey com a adaptació de *Great Expectations* de Dickens, o el *Foe* de Coetzee com a adaptació de *Robinson Crusoe* de Defoe.

Al final de la seva *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon posa certs límits al voltant d'allò que considera mereix la categoria d'adaptació. Un d'aquests límits és que l'adaptació ha de ser una re-visitació més extensa (“extended”), ja que “short intertextual allusions to other works or bits of sampled music would not be included” (Hutcheon, 2006: 170). La durada, aleshores, és crucial. El 2006, Madonna va obtenir el permís dels membres d'ABBA Benny Anderson i Björn Ulvaeus per incloure un motiu musical del seu hit dels 70 *Gimme! Gimme! Gimme!* al single *Hung Up* del seu disc *Confessions on a Dance Floor*, inspirat en la música disco dels 70. El motiu de quatre compassos equivalent a uns 8 segons de música – encara que repetit varies vegades durant la peça- podria considerar-se una inspiració per la nova cançó original de Madonna, un petit homenatge,

una picada d'ull. L'admiració del cineasta Steven Spielberg pel seu mentor John Ford (a qui li fa un homenatge literal a la seva recent autobiografia cinematogràfica, *The Fabelmans*, 2022) també va deixar algunes “short intertextual allusions” per la posteritat al seu èxit de 1982, *E.T. the Extra-Terrestrial*, en què el personatge principal, Elliott, en el moment que posa en llibertat a un grup de granotes que estant a punt de patir una dissecció a una classe de biologia, sembla reproduir l'escena interpretada per John Wayne i Maureen O'Hara al *The Quiet Man* de Ford (1953) (que E.T. està casualment veient a la pantalla del seu televisor des de casa). A l'aclamada *Todo sobre mi madre* d'Almodóvar (1999), el metratge inclòs de *All About Eve* de Mankiewicz (1950), l'al·lusió al títol, i el fet que el personatge principal també juga el paper de la intrusa a la porta d'artistes d'un teatre, no converteix el film d'Almodóvar en una adaptació (de la mateixa manera que no és una adaptació de *Opening Night* de Cassavettes [1977] per fer una al·lusió a l'escena de l'accident de cotxe sota la pluja).

No obstant, el terme “intertextual allusions” (Hutcheon, 2006) pot resultar poc precís. La cançó *dance* de Beyoncé guardonada amb un Grammy el 2022 *Break My soul*, va anar seguida un parell de mesos més tard pel llançament de *Break My Soul, The Queens' Remix* que dialoga amb el clàssic de Madonna *Vogue*. El remix comença amb la intro icònica de l'èxit de Madonna dels 80, que aviat es fon amb el motiu introductori de *Break My Soul*, conduint cap a un *merge* d'ambdós *beats*. A continuació, l'estrofa i la tornada de Beyoncé se superposen, (i coincideixen amb) al *beat* de *Vogue*, mentre que, a les palpentes, la melodia de Madonna emergeix com una capa banyant-ho tot per sobre. És una fusió? Un diàleg intertextual entre les dues peces? Tan si consideréssim el *remix* com a una adaptació de qualsevol de les dues peces o com un vers col·laboratiu, allò que acaba sent important és que no són al·lusions curtes, sinó que s'estenen. La reformulació de Beyoncé del famós interludi de Madonna de personalitats

icòniques que “strike the pose” enumerant llegendes negres icòniques és, sens dubte, quelcom més que una mostra.

Hutcheon es mostra clara amb les paròdies. Segons ella, sí que són adaptacions. El passatge en què, a *Orlando* de Virginia Woolf (1928), Orlando coneix a Shelmerdine, sembla evocar en clau de paròdia el passatge en què Jane Eyre coneix a Rochester a la novel·la de Brontë (1847). Orlando es troba als erms, sola, gairebé considerant el paratge com el seu amant en un moment de profunda introspecció, quan sent un sons que venen de lluny. Primer, creu que són trets i es pregunta si serà l'Armada espanyola o Nelson (Virginia Woolf recorda als lectors el seu joc temporal), però quan el so s'apropa descobreix un cavall. Té el turmell trencat.

Tick-tock, tick-tock, so it hammered, so it beat, the anvil, or the heart in the middle of the earth; until, as she listened, she thought it changed to the trot of a horse's hoofs; one, two, three, four, she counted; then she heard a stumble; then, as it came nearer and nearer, she could hear the crack of a twig and the suck of the wet bog in its hoofs. The horse was almost on her. She sat upright. Towering dark against the yellow-slashed sky of dawn, with the plovers rising and falling about him, she saw a man on horseback. He started. The horse stopped.

"Madam," the man cried, leaping to the ground, "you're hurt!"

"I'm dead, sir!" she replied.

A few minutes later, they became engaged.

Virginia Woolf, 2006: 221

Jane Eyre també es troba als erms quan sent el so d'un cavall apropar-se. El so li fa pensar en un esperit del Nord d'Anglaterra que recorda dels contes.

(..."[T]his horse was now coming upon me.

It was very near, but not yet in sight; when, **in addition to the tramp, tramp, I heard a rush under the hedge,** (...)The horse followed, - a tall steed, and on its back a rider. **The man, the human being, broke the spell at once- (...) Man and horse were down; they had slipped on the sheet of ice which glazed the causeway.(...)**

"Are you injured, sir?" I think he was swearing, but am not certain; however, he was pronouncing some formula which prevented him from replying to me directly. **"Can I do anything?" I asked again. (...)"If you are hurt, and want help, sir, I can fetch some one either from Thornfield Hall or from Hay.**

Brontë, 2006: 132-133

El so del cavall, el turmell trencat, la localització. Tot conclou amb la ironia de prometre's massa aviat a la versió de Virginia Woolf, com una picada d'ull a *com* d'important resulta el matrimoni a l'època i "anar per feina", emulant com el frustrat matrimoni de Jane i Rochester també té lloc en circumstàncies estranyes. Podríem dir que la secció és un homenatge? Una paròdia? En qualsevol cas, no podríem afirmar que es tracta d'una adaptació: en el transcurs de la novel·la és una anècdota, una al·lusió.

En qualsevol d'aquests casos, hi hauria implicats dos textos. Podríem plantejar-nos el *blurb* com a adaptació si el veiem com a un text diferent amb què l'original dialoga. Tanmateix, si tenim en compte l'argument que el *blurb*, acompanyant a un text genera un nou text i, per tant, destaquem la interioritat del *blurb* deixant de tractar-la com a suplement, aleshores els *blurbs* no podrien ser adaptacions, perquè són *el* text. El *blurb* esdevé de tal manera l'experiència d'un lector, barrejada amb les impressions de lectura del text, igual que el propi text.

En el marc de la interioritat/exterioritat, Hutcheon planteja el debat de si els comissaris de les exposicions o els acadèmics poden considerar-se adaptadors. Aquest és un tema pertinent, particularment per la implicació de l'element paratextual. En exposicions, els objectes materials es recontextualitzen dins d'una narrativa històrica (Hutcheon, 2006: 170). No obstant, aquest element paratextual, fa que l'assistent consumeixi l'objecte d'una manera diferent?

By analogy, adaptations do allow this kind of retention, but do museum exhibits? I am not convinced that the pleasure of the audience in this case relies on the "palimpsestuousness" of the experience, on the oscillation between a past image and a present one. And, in the end, it is the audience who must experience the adaptation as an adaptation.

ibíd.

El fet que Hutcheon, en aquest cas, subestimi el poder de la "palimpsestuousness" d'aquesta experiència resulta, si més no, sorprenent. Per

contra, el públic no pot de cap manera no experimentar la “lectura” de l’obra en una exposició si no és a través de la mediació que li proporciona el comissari. Per exemple, l’exposició sobre el Marquès de Sade del CCCB de 2023-24 reforçava (des del punt de vista dels comissaris) que l’artista no feia altra cosa que evidenciar la naturalesa defectuosa o malèvola que jau per sota qualsevol estructura de poder. Era gairebé impossible no contextualitzar totes els obres en una perspectiva marxista o, com a mínim, demanava fer dialogar a l’assistent amb la perspectiva del comissari. De la mateixa manera, en relació a la idea de virtut (des de l’angle que la virtut invoca el mal perquè comporta la imposició d’unes normes que evidencien el sistema repressiu), les obres estaven exposades d’una manera a discreció i planificació del comissariat. Com pot el públic no experimentar-ho de manera “palimpsèstica”? Com pot no experimentar-ho si no és adaptat? I no és aquest el rol que juguen els editors quan preparen noves edicions i dissenyen tot l’element paratextual inclosa la sinopsi?

D’altra banda, segons Hutcheon, les adaptacions comporten una “mixture of affection and sense of transgression or even guilt” que “captures well the dichotomy (...) familiarity and contempt” (Hutcheon, 2006: 169). En aquesta línia, els *blurbs*, abstracts, sinopsis, produeixen el mateix sentiment de reconeixement i estranyesa: un aire del text original sobrevola el breu resum mentre que, a la vegada, fracassa en igualar la manera com l’original ens parla, per defecte. L’engany sembla ser un ingredient, d’alguna manera, necessari.

November 2001 saw the infamous simultaneous international release of the film and multiplatform videogame versions of the first installment of the story of Harry Potter.

ibíd. 30

En aquest cas, Hutcheon legitima dos productes derivats d’un llibre original com a iguals en termes d’adaptació. Les pel·lícules, pel canvi de mitjà i la visió concreta d’un equip creatiu, són la prova de la transformació d’un original. Tanmateix, hi ha quelcom que fa curiosos els videojocs com a

adaptacions, quelcom que el cinema no aconsegueix al mateix nivell. I és la interacció.

Els videojocs “derived from popular films or vice versa are clearly ways to capitalize on a “franchise” and extend its market” (ibíd. 31). No obstant, les adaptacions a aquest mitjà funcionen una mica diferent que del text a la imatge. El relat, per exemple, la trama, no és un element prioritari en el procés d’adaptació.

The videogame of *The Godfather* uses the voices and physical images of some of the film's actors, including Marlon Brando, but the linear structure of the movie is transmuted into that of a flexible game model in which the player becomes a nameless mafia henchman, trying to win the respect of the main characters by taking over businesses, killing people, and so on. In other words, the point of view has been changed from that of the mafia bosses to that of the underlings, who allow us to see familiar **scenes from the film world from a different perspective and possibly create a different resolution.**

ibíd. 14

El passatge demostra que la sèrie lineal d’esdeveniments que construeixen el relat original (en cas que el videojoc no sigui el producte inicial o font com amb la sèrie *The Last of Us* o el film de *Assassin’s Creed*) o el desenvolupament dels personatges no són rellevants pel producte. En alguns casos, es creen nous personatges que no estan al text font, reduint els personatges originals a simples figures que interaccionen amb aquest nou “heroi” creat pel nou format. Els esdeveniments o fins i tot les situacions també poden diferir dels de la font, creant més una mena de cosmos que no pas proporcionant una acció real o un desenvolupament d’una trama en termes lineals. En aquest format, la importància recau en la identificació del jugador amb la figura de l’heroi (sigui el mateix heroi del text font - com al videojoc *Aladdin* en què el jugador s’identifica amb el *title role* - o un nou heroi creat per l’ocasió com hem vist a l’exemple de *The Godfather*, que no té cap més feina a fer que que el jugador s’identifiqui amb ell). El context traspua, per tant, una certa contingència en un producte adaptat que sembla ressonar amb la font,

però que, al mateix temps, sembla ignorar-la. Aquest és - com ho són les atraccions dels parcs temàtics basades en pel·lícules o personatges coneguts (i.e. Pirates of the Caribbean a DisneyWorld) un bon equivalent al rastre que deixen els *blurbs*, que barregen reconeixement amb també una sensació d'engany.

Observem, per exemple, aquests dos *blurbs* de dues edicions diferents Penguin de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf:

For years now the Ramsays have spent every summer in their holiday home in Scotland, and they expect these summers will go on forever; but, as the First World War looms, the integrity of family and society will be fatally challenged. *To the Lighthouse* is at once a vivid impressionistic depiction of their family holiday, and a meditation on marriage, on parenthood and childhood, on grief, tyranny and bitterness. The novel's use of stream of consciousness, reminiscence and shifting perspectives gives it an intimate, poetic essence, and at the time of publication in 1927 it represented an utter rejection of all that had gone before.

Woolf, 2019: contraportada

To the Lighthouse is at once a vivid impressionist depiction of a family holiday, and a meditation on a marriage, on parenthood and childhood, and on grief, tyranny and bitterness. Its use of stream of consciousness, reminiscence and shifting perspectives gives the novel an intimate, poetic essence, and at the time of publication in 1927 it represented an utter rejection of Victorian and Edwardian literary values.

Virginia Woolf saw the novel as an elegy to her own parents, and in her diary she wrote: 'I used to think of him (father) and mother daily; but writing *To The Lighthouse* laid them in my mind.'

Woolf, 2022: contraportada

Com en el cas del videojoc de *The Godfather*, el *blurb* aporta un escenari que permet generar una idea d'un microcosmos específic en la ment del lector: Escòcia, les illes Hèbrides, una casa de família, una era (Victoriana, Edwardiana). El passatge evoca un vestuari; dona informació suficient per a poder emular l'època en qüestió en la imaginació del lector, als qual se situa al bell mig d'una família sense identificar-se amb cap personatge en concret, però amb un marc de referència basat en les figures paternes, pare i mare: situant-lo

en la posició de fill. Aquesta podria ben bé ser la història de la seva família. La seva pròpia història. Així com en el cas de *The Godfather*, allò que compta és la interacció: aquest heroi fictici que no s'inclou en a la font original, amb què el lector s'identifica quan juga i que interacciona amb la "màfia", està representat per un possible fill o membre de la família dels Ramsays (aquells familiars propis amb què el lector s'imaginarà que interactua en aquest cosmos imaginari que es forja a mida que llegeix el *blurb*). Fins aquí, no es troba informació sobre un relat concret o una sèrie lineal d'esdeveniments, només un marc que podria, o no, despertar el desig del lector de continuar consumint, de seguir jugant. En conseqüència, si els videojocs -que Hutcheon considera adaptacions- són "texts" en què el relat es limita només a una sèrie d'interaccions entre un personatge i una situació relacionada amb la trama i univers de l'original, els *blurbs* també podrien incloure's en la mateixa categoria.

En aquests dos textos, el videojoc i el *blurb*, l'activitat sembla està focalitzada en la interacció, en la participació com a tret veritablement distintiu, més que no pas en el desenvolupament de la trama o la profunditat dels personatges; en definitiva, és allò que Hutcheon anomena "deliberate user action" fent servir el terme de Marie-Laure Ryan.

Pel que fa als personatges, Hutcheon també contempla com en les adaptacions radiofòniques de novel·les és més que comprensible que s'ometin personatges per evitar representacions de veus múltiples que facin dificultós el seguiment pels oients. Concretament, Hutcheon fa servir l'exemple de *To the Lighthouse* i de com s'hi suprimeixen molts punts de vista a la versió radiofònica, on només sobreviuen les veus de Mrs Ramsay i de Lily Briscoe (sense que això sigui taxatiu a l'hora de considerar-la com a una adaptació). En funció del mitjà, són necessaris alguns sacrificis, i en el cas de la versió radiofònica, l'omissió de certs personatges sembla inevitable. Quelcom semblant té lloc amb el *blurb*, on la majoria de vegades, alguns personatges s'ometen a favor d'una heroïna, tot i

tractar-se de novel·les de múltiples veus narratives. La forma sembla demanar aquestes omissions.

A stunning new edition of Virginia Woolf's engulfing portrait of one day in a woman's life, featuring a new foreword by Jenny Offill, the *New York Times* bestselling author of *Weather* and *Dept. of Speculation*

Woolf, 2021b: contraportada

A nice version with the cover from the first edition drawn by Woolf's sister Vanessa Bell and easy-to-read formatting. *Mrs. Dalloway* is a novel by Virginia Woolf published in 1925. It details **a day in the life of Clarissa Dalloway, a fictional upper-class woman in post-First World War England.** It is one of Woolf's best-known novels. The book describes **Clarissa's preparations for a party she will host in the evening, and the ensuing party.** With an interior perspective, **the story travels forwards and backwards in time, to construct an image of Clarissa's life and of the inter-war social structure. The novel addresses the nature of time in personal experience through multiple interwoven stories.** Mrs. Dalloway was included on *Time* Magazine's list of the 100 best English-language novels written since its first issue in 1923.

Woolf, 2023: contraportada

Tal i com especifica el segon *blurb*, la *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf (1925) tracta la naturalesa del temps en relació a l'experiència personal mitjançant diferents relats entrelaçats ("addresses the nature of time in personal experience through multiple interwoven stories"). No només s'hi troba una multiplicitat d'històries, sinó una multiplicitat de veus narrant les diferents histories: el canvi de perspectiva en la textura narrativa és crucial per l'experiment del mosaic modernista representatiu de la peça. Personatges com Peter o Septimus ocupen una part extensa del relat i, en canvi, són reduïts al *blurb* fins a desaparèixer, on només Clarissa sobreviu.

Igual que els videojocs, aquests *blurbs* no són només al·lusions: proporcionen un univers i el planten en la teva imaginació perquè puguem començar a elucubrar sobre què trobaràs a dins, delimitat per un escenari descrit i evocat pel text. Com en els videojocs o els programes de ràdio, certs

personatges es poden ometre perquè el mitjà pugui fer la seva màgia: per tal que siguis l'únic lector interactuant en aquest univers. L'ham podria ser que els lectors s'identifiquessin amb Clarissa, com proposa l'edició Seawolf. La trama és irrellevant. De la mateixa manera que al joc de daus adaptat de la novel·la de Jane Austen *Pride and Prejudice* “the winner is the player who gets to the church first in order to marry” (Hutcheon, 2006: 50), el joc de Dalloway podria consistir a superar qualsevol tipus d'obstacle entre el jugador i la festa perfecta (enviar les invitacions, rebre les confirmacions, assegurar-se que tots els convidats assistiran, etc.). Però això no és tan important com que els lectors sentin que interaccionen com a Clarissa, en el particular univers de la novel·la. Peter, Septimus, etc. no estan inclosos perquè, en aquest mitjà, esdevindrien redundants, distraurien massa. Si el primer *blurb* produeix l'efecte de captació desitjat, el de New Penguin, en canvi, atrauria per la idea d'interaccionar *amb* i no *com a*. “One day in a woman's life” també implica que el lector podria interaccionar *amb* ella i no *com a* ella, i això podria atraure encara a més quantitat de consumidors. En qualsevol cas, els lectors estarien en diàleg *amb* o com una “upper-class woman in post-First World War England” que està preparant una “party she will host in the evening”: una festa que ja pots visualitzar, donat l'escenari que el *blurb* proporciona. La imaginació dels lectors no poden evitar sentir el desig de començar a omplir el buit que el relat “incomplet” d'aquest text els evoca. La llavor s'ha plantat. L'escenari ha estat dissenyat a la ment dels lectors i la festa tindrà lloc en qualsevol moment.

Tal i com ho planteja Hutcheon, als videojocs els jugadors experimenten quelcom similar als visitants de DisneyWorld quan es pugen a l'atracció d'Aladdin (Hutcheon, 2006: 14). Els visitants “can enter and physically navigate a universe originally presented as a linear experience” in the source material (ibíd.). De la mateixa manera que visitar l'atracció de “Pirates of the Caribbean” a Disneyworld, llegir un *blurb* et submergeix en una experiència interactiva dins de l'univers adaptat. En mots de Hutcheon, allò que s'adapta és un...

heterocosm, literally an “other world” or cosmos, complete, of course, with the stuff of a story- settings, characters, events, and situations. (...) This heterocosm possesses what theorists call “truth-of-coherence” (Ruthven 1979: 11) (...) just as do narrated and performed worlds, but this world also has a particular kind of “truth-of-correspondence”-not to any “real world” but to the universe of a particular adapted text.

Hutcheon, 2004: 14

Independentment de si els lectors interaccionen *amb* Jack Sparrow o *com* a Jack Sparrow, l'important és que estaran al bell mig d'aquest univers, no només des d'un punt de vista d'espectador sinó des del lloc d'un “prosumidor”, formant-hi part i modificant-lo.

1.8 You Say Tomato

Louise Willder explica com els *blurbs* varien en longitud a diferents bandes de l'Atlàntic. Mentre que el Regne Unit tendeix a estalviar en longitud (120 paraules), els *blurbs* nord-americans de vegades són tediosament llargs. Les cobertes d'un mateix llibre en la mateixa llengua també canvien, en ocasions, a banda i banda de l'Atlàntic (o en estats diferents als EUA), per proporcionar, per exemple, portades diferents per a la secció d'adults joves i la secció de ficció (n'és un exemple *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* de Mark Haddon). Les imatges funcionen de manera diferent en diferents cultures i en diferents sectors.

Un cas molt contrastiu, i rellevant per als propòsits d'aquest treball, són les diferències entre els *blurbs* del món editorial francòfon i l'anglòfon. Les imatges no són tan habituals a les portades franceses, que són extremadament sòbries i semblants entre sí al llarg del temps (com si el disseny no hagués evolucionat), austeres. No obstant això, tenen signes distintius per a cada editorial (és a dir, el groc a Garnier, l'ocre per a Gallimard i la banda blanca a la part superior del Folio, la tipografia distintiva de Flammarion, la vora blava de

Les Éditions de Minuit). Es podria inferir una afirmació democràtica en aquesta tendència, que pinta les llibreries d' uniformitat: les prestatgeries són totes de colors semblants. El que importa és la literatura, per sobre de petites diferències, i el màrqueting la corromp. El nombre de llibreries independents a París, per exemple, és molt més gran que a Londres. En els capítols futurs s'analitzaran en profunditat els dos camps literaris, el francès i l'anglès, però un avanç del cas que analitzarem en aquest apartat són les seves diferències sobre com ambdós camps consideren la figura de l' "intel·lectual", d'algú dedicat a *les lletres*. El cas és *La Carte et le Territoire* (2010) de Michel Houellebecq, un llibre molt exitós a França, on va guanyar el Premi Goncourt, i a l'altra banda de l'Atlàntic, amb un autor amb fama *d'enfant terrible* de les lletres i molta publicitat i polèmica al darrere. El *blurb* de Flammarion distingeix una secció més curta que construeix el perfil de l'autor, d' un text més llarg que funciona com a sinopsi.

Résumé

Cinq ans après la possibilité d'une île, Michel Houellebecq revient avec un grand roman qui raconte la vie de trois personnages masculins. Certains y verront un retour aux thèmes *d'Extension du domaine de la lutte* et des *Particules élémentaires*, d'autres salueront un texte puissant, à la fois contemporain et profondément classique, d'une admirable maîtrise littéraire.

Quatrième de couverture

Si Jed Martin, le personnage principal de ce roman, devait vous en raconter l'histoire, il commencerait peut-être par vous parler d'une panne de chauffe-eau, un certain 15 décembre. Ou de son père, architecte connu et engagé, avec qui il passa seul de nombreux réveillons de Noël. Il évoquerait certainement Olga, une très jolie Russe rencontrée au début de sa carrière, lors d'une première exposition de son travail photographique à partir de cartes routières Michelin. C'était avant que le succès mondial n'arrive avec la série des « métiers », ces portraits de personnalités de tous milieux (dont l'écrivain Michel Houellebecq), saisis dans l'exercice de leur profession. Il devrait dire aussi comment il aida le commissaire Jasselin à élucider une atroce affaire criminelle, dont la terrifiante mise en scène marqua durablement les équipes de police. Sur la fin de sa vie il accédera à une certaine sérénité, et n'émettra plus que des murmures. L'art, l'argent, l'amour, le rapport au père, la mort, le travail, la France devenue un paradis touristique sont quelques-uns des thèmes de ce roman, résolument classique et ouvertement moderne.

Houellebecq, 2010 : contraportada

El “résumé” reforça el valor literari de la peça amb un to gairebé acadèmic. Esmenta els trops característics de l'autor en altres títols i eleva el text a “maîtrise littéraire”: és un “text puissant”, contemporani i clàssic. El llenguatge és sobri, net, seriós, es podria afirmar. Fa de la peça una obra *grand* i l'elogi a l'autor el converteix en una figura important en l'àmbit literari. La “quatrième de couverture” és força detallada. Conté una descripció exhaustiva de tots els personatges principals, i revela alguns dels girs importants de la història: l'èxit de Jed (alerta spoiler!), el fet que Houellebecq també sembla aparèixer d'alguna manera a la novel·la, i que l’“heroi” mor (d'alguna manera entrellaçat amb el futur de França) després que s'hagi produït algun crim. Si ho comparem amb l'edició UK Vintage, el resum de la propaganda anglesa no és gaire diferent del francès.

Artist Jed Martin emerges from a ten-year hiatus with good news. It has nothing to do with his broken boiler, the approach of another lamentably awkward Christmas dinner with his father or the memory of his doomed love affair with the beautiful Olga. It is that, for his new exhibition, he has secured the involvement of none other than celebrated novelist Michel Houellebecq.

The exhibition brings Jed new levels of global fame. But, his boiler is still broken, his ailing father flirts with oblivion and, worst of all, he is contacted by an inspector requiring his help in solving an unspeakable, atrocious and gruesome crime, involving none other than celebrated novelist Michel Houellebecq...

Houellebecq, 2012a: contraportada

La sèrie d'esdeveniments sembla desglossar-se de manera similar. Tanmateix, el *blurb* anglès és molt més curt i afegeix d'alguna manera més emoció a la història. De sobte, trobem una peça del cotxe espatllada, que podria ser el presagi d'alguna mena d'incident (i que és recurrent com a tema en ambdós paràgrafs), i els simples “réveillons de Noël” de la versió francesa, són aquí sopars “lamentablement incòmodes”. Però el fet més diferenciador, potser, no és només que aquí Houellebecq es revela com a personatge, sinó que hi haurà un crim “atroç i espantós” en què es veurà involucrat. La portada del Regne Unit emfatitza el dispositiu metaficcional com a ganxo, ja que una silueta contempla

un gran retrat de Houellebecq amb la boca tapada pel títol. Els *endorsements* també semblen emfatitzar l'auto-paròdia com a dispositiu comercial, i també construeixen el perfil de Houellebecq com un *enfant terrible* de les lletres, amb la seva escriptura redundantment fosca, un punt més casual, en contrast amb la marca francesa que l'eleva com a mestre de les lletres, algú que porta la literatura francesa al següent nivell amb un *grand roman*.

Review

A delicious exercise in satire and self-parody... His best ever — *Daily Telegraph*

The outlaw of French letters returns with an acerbic riff on art and celebrity... witty, wildly erudite — *The Times*

A dark master of invention... From the very first paragraph of this brilliant novel, the reader can be in no doubt that they're in the blisteringly **bleak, darkly** inventive grand massif that is Houellebecq land — *Evening Standard*

This book, so beautifully written, so inspiring for all its **pessimism**, is the new novel I have loved best this year. We have not his equal -- David Sexton — *Spectator*

Impressive... Beguiling... He is a true original — *Observer*
Houellebecq, 2012b: contraportada

Com a contrast, l'edició americana Vintage International no emfatitza en cap moment la idea de *grand roman* que contribueix d'alguna manera a la història de les lletres franceses, sinó que la descriu purament com a novel·la policíaca.

Jed Martin is an artist. His first photographs feature Michelin road maps, and global success arrives with his series on professions: portraits of various personalities, including a writer named Houellebecq. Not long afterward, Jed helps a police inspector solve a heinous crime that leaves lasting marks on everyone involved. But after burying his father and growing old himself, Jed also discovers serenity, a deeply moving conclusion to a life of lovers, friends, and family, and filled with hopes, losses, and dreams.

ibíd.

Sense estar centrada en els tres personatges, com fa de manera més democràtica la versió francesa, aquesta sinopsi fa que el lector empatitzi més directament amb el personatge de Jed. En altres mots, fent identificar al lector amb un sol personatge, potencia la sensació que és un text que et parla només a tu. El gir Houllebecq s'inclou fins i tot abans que en la versió britànica, i emfatitza els tocs d'història políciaca.

En resum, els *blurbs* semblen estar intrínsecament lligats a les aparentment diferents tradicions literàries. Els exemples citats anteriorment il·lustren les diferències a banda i banda del Canal (i a banda i banda de l'Atlàntic) al voltant de com referir-se/vendre el mateix producte literari, amb una tendència francesa d'embolcallar-lo en el marc de la intel·lectualitat, contrastat per una tendència anglòfona d'apropar-ho aparentment a la popularitat i el sensacionalisme.

SEGONA PART

Fílies i Fòbies
La Nació al Descobert

2. Himne Nacional. La Novel·la Global en un Horitzó Crític per Traçar

Les entitats transnacionals assumeixen avui un nombre important de tasques; per un efecte retardat, l'orientació nacional marca encara la consciència identitària d'Europa. L'estat nació hi constitueix el marc de referència privilegiat per a la identitat d'una majoria d'individus i marca profundament el seu *habitus* social. Les instàncies d'educació dels estats nació intenten aprofundir i mantenir una consciència identitària que s'inspiri exclusivament en les tradicions nacionals. Els vincles que uneixen l'individu i la comunitat nacional descansen, segons Elias, en la comunitat de llengua, el sentiment de continuïtat, la transmissió de llegendes, de la història, de la música i d'altres béns culturals que pertanyen a la memòria col·lectiva. L'estat nació no deixa de ser percebut, segons Elias, en un nivell emocional, com a unitat col·lectiva més significativa que les entitats transnacionals.

Joseph Jurt, 2021: 188

He says that getting its history wrong, is part of *being* a nation. In other words, in order to believe in what we think our nation stands for, we must constantly, every day, in small acts or thoughts and large, deceive ourselves, as we constantly rehearse our conforming bedtime stories. Myths of racial and cultural superiority. Belief in benign monarchs, infallible popes, and honest government. Assumption that the religion into which you are born, or have chosen to adopt, just happens to be the one sect which is true among hundreds of heathen creeds, and apostasies out there.

'And this disjunction between who we are, and who we believe we are leads naturally, to the question of national hypocrisy, of which the British are a famous example. Famous, that is, in the eyes of others, who are inevitably blinded by their own national hypocrisies.'

Julian Barnes⁵⁰, *Elizabeth Finch*

The old nation-states of Europe are gradually being homogenized into heritable groups of international consumers separated only by language.

Julian Barnes, *Something to Declare*
Barnes, 2003: 5

This refraction, moreover, is double in nature: works become world literature by being received into the space of a foreign culture.

David Damrosch, *What is world literature?*

Sin eludir los riesgos de un escepticismo metodológico, la desconstrucción inicia un trabajo textual problemático - prácticas que cuestionan la vigencia de métodos que no son más que medios, que impugnan las definiciones por definitivas, las conclusiones cuando clausuran el discurso, las leyes porque "deben ser leídas", las verdades que decretan y detentan otras verdades - a fin de averiguar qué especie de verdad imita la ficción y qué espacio de ficción limita la verdad.

Block de Behar, 1987

⁵⁰ Barnes va néixer a Leicester, Regne Unit, el 1947 i va ser reconegut com a Membre de la Legió d'Honor Francesa en les Arts i les Lletres el 2004.

2.1 Nacionalitat

Si en la secció anterior ens hem aproximat a la idea que un text, per poder existir, necessita d'una altra entitat que testimoniï/acrediti la seva presència com és el cas d'un paratext, encara avui, afortunada o desafortunadament, una de les entitats amb què topa un text en el procés de trobar-se fora de sí (amb què topa intentant comprendre's a ell mateix) és amb la categoria de nació. Quan un text circula fora de les "fronteres" de la literatura a què "pertany", sembla necessitar inevitablement un nou embolcall, així com, en la majoria dels casos, una traducció. La categoria "nació" delimita com a mínim dos contextos més aplicables al mercat literari global. Així com els marges que proporciona la sinopsi al paratext evidencien el dins i el fora, la categoria "nació" delimita dos espais els quals forçosament estaran contínuament en diàleg: dos contextos que, per exemple, el guanyador del Cino Del Duca Milan Kundera, anomena "petit" i "gran context" (Kundera, 2005: 49). Seguint amb el *dins* i el *fora*, pel sol fet d'aspirar o existir al mercat global (o internacional), l'obra literària, ni que sigui involuntàriament, es trobarà en constant negociació entre la posició que ocupa al seu context nacional i la que ocupa o vol ocupar al mercat internacional o global.

Les perspectives de canvi al voltant de la viabilitat de l'ús del terme "nació" en literatura semblen improbables. Per exemple, en paraules de David Damrosch, "[t]he European Parliament in Brussels is unlikely to supplant Europe's national governments during our lifetimes" (Damrosch, 2003: 283). Al Parlament, sembla, les nacions seguiran sent nuclis organitzatius, i l'obra literària, ni que sigui involuntàriament, es trobarà en constant negociació entre la posició que ocupa al seu context nacional i la que ocupa o vol ocupar al mercat internacional on, mesurada en aquests paràmetres, no podrà sinó encarar-se amb les diferències politico-econòmiques dels diferents camps o

mercats. En paraules de Damrosch, “understanding the term ‘national’ broadly, we can say that works continue to bear the marks of their national origin even after they circulate into world literature, and yet these traces are increasingly diffused and become ever more sharply refracted as a work travels farther from home” (Damrosch, 2003: 283). Els termes “nacional”, “circulació”, “domèstic”, “estranger”, “mundial”, semblen seguir, per tant, sent aplicables tot i l’advertència, en molts casos, de la seva vaguetat. Si hi ha quelcom anomenat, diguem, *World Literature*, Damrosch defineix els seus fonaments a través de la imatge d’una el·lipse, la naturalesa dinàmica de la qual —en contrast amb un cercle— està en constant re-calibratge, amb els seus dos focus viatjant a diferents velocitats a través de l’espai i el temps, i negociant de maneres diferents amb qualsevol altre punt de la corba. A la metàfora d’una obra literària “universal” que genera una el·lipse, que esdevé “the locus of a negotiation between two different cultures”, els dos focus estarien representant la cultura de font i la de rebuda, o tal i com exposa Damrosch, “a space defined in many ways by the host culture's national tradition and the present needs of its own writers” (ibíd.) Aquesta “double refraction”, com veurem més endavant parlant dels *gate-keepers*, i dels interessos polítics i intel·lectuals darrera de la circulació de qualsevol obra literària, no està regida exclusivament per la variant de l’espai, sinó també del temps. Des d’aquest punt de vista, la prominència de certs textos en contextos polítics és un fenomen en constant evolució, amb obres apareixent i desapareixent dels arxius culturals segons necessitat ideològica. En paraules de Damrosch,

The receiving culture can use the foreign material in all sorts of ways: as a positive model for the future development of its own tradition; as a negative case of a primitive, or decadent, strand that must be avoided or rooted out at home; or, more neutrally, as an image of radical otherness against which the home tradition can more clearly be defined. World literature is thus always as much about the host culture's values and needs as it is about a work's source culture.

ibíd.

Fins aquí, aparentment, Damrosch reconeix que allò que circula “globalment” parla tant dels d’aquí com dels d’allà. No obstant, per més que la refracció pogués resultar apropiada per calibrar la relació arbitrària entre, com a mínim, dues potències, sembla perpetuar sense vies alternatives la pròpia categoria “nació” com a reguladora de què i amb quina intenció es publica, evidenciant les institucions centralitzadores que la categoria arrossega en afers literaris. A l’àmbit universitari, per exemple, i en educació en general, llengua i literatura se segueixen compartimentant per nacions, tot i ser un concepte relativament modern. Kundera⁵¹ insisteix en aquesta arbitrarietat del concepte de nació que, d’altra banda, sembla haver adquirit connotacions ontològiques, però que és necessari ressaltar quan es tracta, per exemple, de nacions “petites”. Al seu discurs al Congrés d’Escriptors Txecoslovacs de 1967 va exposar que “aunque ninguna nación ha vivido en el planeta Tierra desde la noche de los tiempos y la noción misma de nación es relativamente moderna, la mayoría de ellas sienten su existencia como una evidencia, un don de Dios o de la naturaleza presente desde siempre” (Kundera, 2023: 17).

Los pueblos son capaces de definir su cultura, su sistema político e incluso sus fronteras como una creación propia, (...) mientras que consideran su existencia en cuanto pueblo como un dato libre de interrogantes.

Kundera, 2023: 17

De la mateixa manera, Joseph Jurt a l’article “La identitat nacional: una ficció, una construcció o una realitat social?”⁵² citant a Anderson⁵³, destaca que les nacions...

⁵¹ Kundera s’adhereix al Partit Comunista Soviètic a Praga després del cop d’estat de 1948, als 19 anys, per poder començar la seva carrera acadèmica. Dos anys més tard, és expulsat del partit i refugiat a París on comença a escriure la major part de les seves obres en francès i reconeixent la seva tradició literària com a europea (influenciada sobretot per França i Espanya) de banda que txeca.

⁵² JURT, Joseph (2021). *Assaigs d’històries comparada dels Intel·lectuals*. Editat per Antoni Martí Moner. Barcelona: Edicions UB

⁵³ ANDERSON, Benedict (1988) *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*, Frankfurt / Nova York: Campus

són comunitats imaginaries. Per tant, caldria traduir el terme *invention* més aviat per 'representació o 'creació. Anderson considera que les comunitats no es poden distingir mitjançant el criteri de l'autenticitat, sinó mitjançant la manera específica de la seva representació. Fet i fet, cada comunitat social, que es reproduceix a través d'institucions, és imaginària, ja que es basa en la projecció de l'existència individual sobre el teixit d'una història col·lectiva.

Jurt, 2021: 23

El concepte “nació” arrossega per tant quelcom d'inefable i, precisament perquè és “institucional”, no pot ser altra cosa que il·lusori, és a dir, un simulacre. És una noció amb què topem, com topem amb l'Església. Jurt també recull una cita de Georges Minois⁵⁴ sobre com a partir del segle XIX,

la nació té totes les característiques de la divinitat: entitat immaterial que ningú no ha vist mai i de la qual ni tan sols no es pot donar una definició correcta; ésser autènticament sobrenatural, l'origen del qual ningú coneix; ésser totpoderós que imposa la seva voluntat a tots els ciutadans en tots els terrenys, a qui cal servir i estimar sense límits, a qui cal fer ofrenes en forma d'impostos i pel qual cal donar la vida si és necessari, convertint-se així en màrtir de la fe patriòtica; divinitat servida per un clergat de funcionaris i pels summes sacerdots del govern; ésser suprem a qui es consagra un culte en cerimònies patriòtiques i commemoratives.

Jurt, 2021: 25

No obstant, la categoria “nacional” implica diferents problemes en literatura comparada com veurem a continuació, ja que, de banda, per exemple, que el corpus es pugui anar engreixant i engreixant de manera inabastable si s'han de tenir en compte nacions i períodes (Damrosch, 2003: 284), també topem inevitablement amb el problema de la desigualtat. Per més que puguem, amb la retòrica, convertir el cercle en una el·lipse per parlar de la circulació internacional en literatura, sembla que els dos focus d'aquesta no poden estar, encara que generant dinàmiques esbiaixades, sinó governats i responent igualment a un centre. Una obra esdevé “universal” (o “mundial”) només si és rebuda per altres nacions, que la reben des de la “seva”. Altres models, com el

⁵⁴ MINOIS, Georges (1994) *L'Eglise et la guerre. La Bible à l'ère atomique*, París, Fayard.

de la literatura txeca, explica Kundera, poden servir per debatre sobre l'impacte d'aquesta etiqueta. "La no muy feliz discontinua historia de la nación checa" afirma Kundera, "que ha pasado por la antesala de la muerte, le ha permitido no sucumbir a ese tipo de ilusión engañosa. La existencia de la nación checa nunca se ha sentido como una evidencia, y es (...) uno de sus mayores atributos" (Kundera, 2023: 17).

El 21 d'octubre de 1966, Derrida pronunciava una conferència al College internacional de la Universitat Johns Hopkins de Baltimore titulada *Els Llenguatges Crítics i Les Ciències de l'Home* - que posteriorment es publicaria sota el nom *Estructura, signe i joc* - en la qual qüestionava la posició del centre. Revisant l'estructuralisme de Lévi-Strauss, Derrida proposava problematitzar la pròpia constitució de l'estructura. El significant, en la seva relació de diferència amb el signe, no estaria en realitat significant res. Si, per extensió, al centre com a idea del pensament occidental (Déu, arjé, l'univers, etc.) no li pertanyés un lloc natural, no ocupés un lloc fix, sinó que representés alguna cosa, una funció, la pròpia funció de representar (o fins i tot una altra representació), això implicaria entendre'l com a suplement, com a centre desplaçat. El fet que no existeixi un significat metafísic transcendent que no hagi estat relatat mitjançant el llenguatge, implicaria que el significant no estaria en realitat representant res més que una espècie de posició al final del camí, en la qual cabrien infinites possibilitats de representació. És al propi llenguatge al qual caldria posar en tela de judici. Mitjançant aquesta ruptura, Derrida no va posar exclusivament en qüestió el signe i el llenguatge, si no el pensament occidental en general sostingut mitjançant el llenguatge. Parlar de l'estructuralitat de l'estructura no posaria exclusivament en crisi el logocentrisme sinó, per extensió, altres relacions entre centre i suplement com les colonials, i el seu ús abastaria en la seva aplicació disciplines més enllà de la filosòfica, com la literatura o l'etnologia.

En la línia de Kundera, Derrida, a *Estructura, signe i joc*, repensa el centre o episteme, base de la filosofia occidental on recau l'universal, si es vol, que

limita les normes del joc d' aquesta pròpia estructura. Aquest centre no permet ni la permutació d'aquests elements perifèrics -o elements “suplement”- ni la seva transformació. Des del pensament clàssic s'ha cregut que aquest centre governa tant el dins com el fora d'aquesta estructura com una cosa inefable. Derrida proposa per tant que, si el centre també està fora - és a dir, és una còpia d'una còpia de la idea de centre desplaçada, transportada fora de sí en un suplement-, això evidencia en realitat l'absència de centre o el seu desplaçament: que no és un lloc fix sinó una funció. Per extensió, en el llenguatge, aquesta ruptura comporta també l'aflorament de la diferència entre significat i significat dins del concepte de signe, en la qual es constata que el significat, en realitat, no està representant a res, ja que el significat està constantment en desplaçament, ja no es tracta d' un significat original o transcendental: sempre estarà present en un sistema de diferències, en mots de Derrida, “ad finitum”. Si no hi ha centre, tot es fa discurs. De la mateixa manera, atès que el llenguatge està íntimament relacionat amb el pensament occidental o, en paraules de Derrida, que llenguatge i història van de la mà, de banda del logocentrisme, Derrida estaria també subvertint el colonialisme. Ho exposa Silviano Santiago⁵⁵, constatant que li percebia un desig a Derrida de fer pública una idea on l'interès més gran no fos la deconstrucció del logocentrisme sinó de l'etnocentrisme. En el mateix text, Santiago reforça la noció de colonialisme i, més concretament, la condició de Derrida com a algerià, donant pas a l'etnologia com la ciència que hauria d'ocupar un lloc privilegiat entre la resta de ciències de la humanitat. Mitjançant aquesta afirmació, les ciències pròpiament ja no serien un centre epistemològic sinó el suplement dins d' un altre origen propi, el de l'exercici deconstructiu mateix. En comparar la “doble refracció” de Damrosch amb l'enfocament de Derrida, el primer sembla perpetuar un model atrapat en el

⁵⁵ SANTIAGO, Silviano. *Argèlia*, coloquio Jacques Derrida (text no editat proporcionat pel Dr. Max Hidalgo de la Facultat de Filologia i Comunicació de la UB).

binari etnocèntric (i anglòfon) i que no proporciona un enfocament veritablement transnacional. Malgrat les seves crítiques a la perpetuació del nacionalisme a la pràctica acadèmica com a excusa per abanderar-se de la necessitat del *lobby* de la *world literature*, Damrosch no acaba de proporcionar un model que no descrigui la situació en els mateixos termes.

En la secció 1.3.3 destinada als prefacs del capítol anterior vam apuntar la tesi de Pascale Casanova a la seva *República Mundial de les Lletres*: “affirmer que Paris est la capitale de la littérature n'est pas l'effet d'un gallocentrisme mais (...) le phénomène exceptionnel de concentration de ressources littéraires qui s'est produit à Paris l'a peu à peu désigné comme centre de l'univers littéraire” (Casanova, 2008: 53). O el que és el mateix, que Paris és la causa i no l'efecte. De la mateixa manera, però, Lytton Strachey a *Landmarks of French Literature* (1912) es pregunta:

[m]ore than that of any other nation in Europe, it is distinctive and individual; if it had never existed, the literature of the world would have been bereft of certain qualities of the highest worth which France alone has been able to produce. Where else could we find the realism which would replace that of Stendhal and Balzac, Flaubert and Maupassant? Where else should we look for the brilliant lucidity and consummate point which Voltaire has given us? Or the force and the precision that glow in Pascal? Or the passionate purity that blazes in Racine?”⁵⁶

Strachey, 2016: 101

Tot i intentar fugir de la centralització, sembla que la literatura “francesa” és sinònim, d'alguna manera, segons diverses opinions, de “literatura”, i que aquesta centralització parisenca no sembla política, sinó ontològica. Amb aparentment una missió absolutament descriptiva, al final del darrer mil·lenni, Casanova justificava la seva motivació i credencials tan innòcues com naïfs a l'hora de concebre un model literari mundial: “la tradition naïvement universalisante (tellement combattue par les Allemands) de l'espace littéraire français, qui a permis la délivrance de « certificats d'universalité » aux textes

⁵⁶ La pregunta no pot deixar-nos sinó preguntant-nos qui va fer l'encàrrec de *LFL* de Strachey, o de què va ser moneda de canvi.

traduits pendant près de cent cinquante ans, (...) m'a autorisée à tenter d'élaborer un modèle littéraire mondial” (Casanova, 2008 9)⁵⁷. Segui descripció o normalització allò que li que ha donat dret a dissenyar aquest model “mundial”, el problema persisteix.

Una de les qüestions a l'hora de desmantellar la centralització en el camp literari podria venir precisament pel fet que, a la seva gènesi, el concepte de literatura, tal i com el concebem avui en dia, neix total i absolutament lligat al concepte de nació, en paraules de Casanova. L'espai literari internacional tal i com el coneixem avui, segons Casanova, s'hauria constituït al segle XVI amb la construcció de les nacions europees, totes i cadascuna d'elles en la cerca de veus que enfortissin les seves capitals i fronteres, així com les rivalitats entre si. La idea d'universalitat naixeria, per tant, a partir de la noció d'internacionalitat, en tant que seria definida com a trets comuns que tenen com a requisit previ pertànyer a territoris diferents. La universalitat, per tant, seria inseparable de la internacionalitat i perpetuaria la idea de nació en els termes de Casanova. No obstant aquesta, Casanova coincideix també que la nació estaria construïda sobre un andami que “repose sur une fiction acceptée par tous les protagonistes du jeu: la fable d'un univers enchanté, royaume de la création pure, meilleur des mondes où s'accomplit dans la liberté et l'égalité le règne de l'universel littéraire” (ibíd. 19). Per tant, aquesta idea entraria en conflicte amb la seva pròpia afirmació que la universalitat està “delivré des préjuges nationalistes” (ibíd.), perquè sense nació no pot haver universalitat, que existeix precisament havent acceptat primer que la unitat nacional és real i aplicable, i negant que les seves intencions i decisions “ne sont pas complètement superposables à celles de

⁵⁷ La cita introdueix el fenomen de la traducció, com a fenomen-amfitrió, que sembla potenciar un model i un escenari plural i divers. No obstant, el concepte de traducció com a literalització, més a prop del fenomen de la “traductibilitat”, esdevindrà de seguida per Casanova una eina molt més seductora, amb la qual s'abandera de seguida.

l'univers politique et économique” (ibíd.)⁵⁸. No obstant, si alguna cosa aporten la universalitat i la globalització avui en dia, no és pas llibertat i igualtat.

L'espace littéraire, centralisé, refuse d'avouer sa “structure inégale”, pour reprendre les termes de Fernand Braudel, et le fonctionnement réel de son économie spécifique, au nom même de la littérature déclarée pure, libre et universelle. Or les œuvres venues des contrées les moins dotées littérairement sont aussi les plus improbables, les plus difficiles à imposer.

Casanova, 2008: 19

Les diferències d'opinió al voltant de l'aparició del concepte de nació tal i com el concebem avui en dia presenta també una problemàtica, i reforça la vaguetat de l'argument d'unir literatura i nació, especialment degut que les diferents opinions estan majoritàriament relacionades amb el concepte de llengua com a intrínsec al de sentiment nacional (França des de les estructures polítiques, mentre que Alemanya i Anglaterra des d'un terreny d'acèrb cultural). Veurem a continuació que la gènesi de la relació entre literatura i nació va íntimament lligada al concepte de llengua, aspecte que també perpetua una distinció entre literatures “majors” i “menors”. L'expansió de les llengües vulgars en contrast amb el llatí a finals del segle XV i principis del XVI constituïria, per alguns, el fenomen central darrera del progrés administratiu i diplomàtic dels nous estats, així com

la constitution corrélatrice de nouvelles littératures écrites dans ces langues vulgaires (...) Du fait de sa dépendance structurelle, l'espace littéraire mondial se construit donc, lui aussi, à travers les rivalités internationales inséparablement littéraires et politiques. (...) Affirmer que le capital littéraire est national, ou qu'il existe dans une relation de dépendance à l'égard de l'Etat puis de la nation, permet donc de lier l'idée d'une économie propre à l'univers littéraire et celle d'une géopolitique littéraire.

Casanova, 2008: 39-40

⁵⁸ Casanova, en canvi, també cita a Larbaud i la seva distinció entre els mapes polític-econòmic i l'intel·lectual.

Aquesta revolució vernacular dels segles XV i XVI, expressió encunyada per Benedict Anderson, que, segons Casanova, s'imposa amb el manifest de *La Deffence et Illustration de la langue françoise* de Du Bellay, editat per primer cop el 1549 de camí cap al segle imperialista de Louis XIV⁵⁹, marcaria “le passage de l'usage monopolistique du latin parmi les lettrés à la revendication de l'usage intellectuel des langues vulgaires, puis à la constitution de littératures prétendant rivaliser avec la grandeur antique” (Casanova, 2008: 54). Amb aquest gest, Casanova implica la distinció entre nacional/internacional superposant un mapa lingüístic i cultural a un mapa polític i institucional, perquè no es limita a descriure aspectes d'assimilació lingüística en un territori, sinó que l'assimilació i l'explosió literària són l'excusa per distingir França de les demés nacions europees des d'una posició hegemònica. No obstant, podríem dir que aquesta iniciativa humanista laica en contra dels clercs llatins i escolàstics, es va donar a tota Europa per igual. El problema que desperta la descripció de Casanova és que fa coincidir aquesta “revolució” lingüística i literària de la llengua francesa de la primera Pléiade amb el moment d'una primera literatura “nacional” recolzada política i institucionalment, en tant no com una literatura més sinó en tant que *la* literatura. Per Casanova, aquest fenomen no es limita només a una lluita amb “une langue morte et pourtant écrasante” (ibíd. 64) com era el llatí, sinó a una rivalitat d'un francès que s'abandera -com a exemple d'atenció a la llengua i al bon ús- per sobre de la totalitat de les llengües europees. Per Casanova., la revolució vernacular és francesa i, més tard, europea.

No obstant, aquesta intel·lectualitat humanista lligada a la subversió de l'escolasticisme, i a favor de l'ús del vernacular com a un dels fonaments de la

⁵⁹ És difícil poder separar la iniciativa de Du Bellay del context absolutista francès del moment, que persegueix la supremacia al continent amb una monarquia universal recolzat pel poder de l'Església Catòlica, amb un model polític absolutament centralitzat sense massa privilegis per sota de l'aristocràcia. En mots de Strachey, “[a]t a bound France won the headship of Europe; (...). For more than a century she continued, through her literature and her manners, to dominate the civilized world. (...) “Though, with the ascendancy of Louis, the political power of the nobles finally came to an end, France remained, in the whole complexion of her social life, completely aristocratic” (Strachey, 2016: 27).

República de les Lletres que, en paraules de Jean-Philippe Genet, “connected and integrated at a European level: intellectuals operating within national public spaces where these existed but gaining an additional authority from their international position” (Charle: 2007, 27), ja es donava abans de la delimitació de Casanova. De fet, trobem l’ús del vernacular primer amb l’italià i després amb el francès. Precisament Jean-Philippe Genet emfatitza “the importance of the European and non-national element in the figure of the intellectual” (ibíd.). Segons aquesta equació, el concepte d’universalitat, com a sinònim d’europeu, no necessitaria de la divisió nacional per tenir lloc i lliuraria a la literatura de la categoria de nació. Casanova, per tant, amb la seva república, estaria re-semanticitzant una república intel·lectual supranacional (o a-nacional) que ja existia (en tant que bilingüe i prèvia a *una* institucionalització d’una llengua vulgar en particular) com a *una* “república” amb una capital com a requisit previ a la qual s’atribueixi la causa o l’origen de la universalitat com a fenomen, en tant que producte del diàleg entre nacions que passa com a condició *sin equa non* per la capital i la nació primer. En altres mots, la “universalitat” europea, per dir alguna cosa, ja existia abans que la inventés París.

En qualsevol cas, Rainier Grutman apunta referint-se a Auerbach com, en aquest renaixement, tampoc podem parlar d’autors ni lectors unilingües, ja que “les rares personnes capables de lire le faisaient (exclusivement) en latin (...). Nos littératures dites nationales sont plutôt le fait d’une élite bilingüe (...) et donc versée en latin en plus d’être à l’aise dans les parlers vernaculaires” (Grutman, 2007: 34). Aquesta versió antiga de cosmopolitisme (fenomen que analitzarem a la secció 2.3.2) no podria referir-se, per tant, a la majoria d’una població que pogués constar com a identificada sota un mateix sentiment nacional lligat a un aspecte com la institucionalització d’una llengua, sinó la d’una elit en una dinàmica de bilingüismes. L’exemple de Chaucer (1343-1400), assenyalat per Ana Moya i Gemma Lopez a *Literatura Medieval Inglesa*, ens permet reflexionar sobre el bilingüisme i sobre aquesta circulació literària i intel·lectual

separada d'un marc institucional en tant que hegemònic. "Chaucer sirvió en la Guerra de los Cien Años entre Francia e Inglaterra como soldado y a nivel diplomático, ya que hablaba con fluidez el francés y el italiano. (...) Chaucer visitó (...) Florencia, en dos ocasiones, en las que podría haber conocido a Boccaccio y Petrarca, autores que influyeron enormemente en su obra" (Moya & Lopez, 2006: 145). Aquest humanisme (1480-1585), en mots de Joseph Jurt, aquesta República Literària, "transcendia les fronteres nacionals" (Jurt, 2021: 187). Jurt subscriu que, encara i no tenir consciència dels mateixos, al període comprès entre l'Edat Mitjana i el Romanticisme, ja existia una elit constituïda per intel·lectuals provinents de diferents territoris del marc europeu amb uns valors comuns que constituïen una comunitat cultural i que, a la vegada, preservaven una identitat regional o nacional distintiva (ibíd. 189) però subratlla que "[e]ls vincles que uneixen literatura i nació són menys evidents del que es pensa" (ibíd. 187). "La nació" apunta Jurt "no existeix a l'Edat Mitjana com a estructura política exclusiva; la literatura nacional, tampoc. El romanç cortès, el del cicle d'Artús, per exemple, va il·lustrar un ideal feudal amb pretensions universals caracteritzades per una estructuració social horitzontal, encara no segmentada en estructures nacionals verticals"(ibíd.). Tot i així, aquesta elit interessada en les lletres, segons Jurt, funcionaria com una institució anàloga a la de l'estat polític en una comunitat (més inter-relacional entre territoris, potser, que internacional) solidària horitzontal, com a comunitat cultural europea pre-diferenciació nacional, en contra del poder eclesiàstic. Si quelcom, a diferència del punt de vista de Casanova, l'humanisme tenia esperit anti-institucional i plural (ibíd.).

Joseph Texte, com Casanova, també aprofundeix en el concepte de nació com a fenomen del Renaixement, i sí relaciona les literatures nacionals amb l'aspecte lingüístic a l'Època Moderna, però el seu, com el de Jurt, és un concepte inter-relacional i ecològic entre nacions, no piramidal amb França com a capdavantera.

[É]s entre el primer i el segon renaixement de les lletres quan les nacionalitats es constitueixen a Europa com a grups diferents, netament separats per l'origen ètnic, per les institucions i per la raça. Aquesta transformació de l'estat polític d'Europa és d'una importància cabdal per a la concepció de la història literària, que, d'universal com era, o que hauria hagut de ser, a l'Edat Mitjana, esdevenia o havia d'esdevenir abans de res nacional. Aquesta unitat relativa del pensament que havien imposat a l'Edat Mitjana la religió comuna, l'ús universal de la llengua llatina i la idea sempre renaixent del Sacre Imperi, aquesta unitat s'esmicola llavors per deixar lloc a la dispersió de races, de governs i d'idiomes. Fins aleshores vagues i com flotants, les fronteres intel·lectuals, seguint en això el camí de les fronteres polítiques, es precisen i es tanquen. De vegades també s'aixequen com barreres. Això determina una divisió absolutament nova de la “matèria literària”. Mentre que al llarg de tota l'Edat Mitjana aquesta matèria, ja fos èpica, filosòfica o dramàtica, era de domini públic i indivisa entre les nacions, vet aquí que té lloc una mena de repartiment. Cadascuna de les nacions pretén obtenir la seva part del botí, emportar-se el seu lot i, en aquesta matèria conquerida, imprimir la seva marca tot apropiant-se-la.

Texte, 2017: 28

Texte parla doncs d'una revolució política al segle XV, en què les literatures es diferencien, en què en certa manera ja es nacionalitzen amb la seva pròpia personalitat, amb un “sentiment de la tradició nacional, la idea clara d'una cadena ininterrompuda d'obres en el passat i en el futur, entre les quals es podia establir el lligam d'una inspiració comuna” (ibíd.). En certa manera, aquí trobem alguns punts en comú amb Casanova. Si les nacions es constituïren a l'era moderna, fou degut a diferències “ètniques” i a una primera mena d'institucionalització. Europa, per tant, es desgranaria per la diferència lingüística subvertint l'hegemonia del llatí. En aquest cas, el mapa polític i l'intel·lectual també semblen superposar-se amb aquesta nova divisió de la matèria literària amb l'apropiació de cada nació d'un capital simbòlic específic. No obstant, de l'extracte de Texte també extraïem que la literatura, abans de ser nacional, ja era universal en tant que europea. Texte no es refereix només a una elit sinó a grups ètnics institucionalitzats sota estructures governamentals, així com rastreja els orígens de la vernacular a Itàlia. En l'extracte ja trobem algun dels ideals de Goethe, com el fet que (en mots de Texte) cada “nació” s'emporti

la seva part del botí o, en altres mots, les seves literatures puguin especialitzar-se d'alguna manera distintiva de les demés, probablement en relació als gèneres.

Joseph Jurt especifica com, a França, “la consciència nacional es va definir —al contrari que a Alemanya i a Itàlia— a través de les institucions polítiques, tot basant-se en la convicció de la perennitat de la constitució monàrquica” (Jurt, 2021: 193). “També a les institucions polítiques devem el fet que la llengua nacional s'hagi imposat a França” (ibíd.). Jurt esmenta l'edecte de Villers-Cotterêts (1539) que va instaurar l'ús del francès en assumptes jurídics, fet que va modificar la consciència nacional envers la llengua. Així, el francès es va convertir en un atribut important de la consciència nacional. Amb això sembla entroncar-se amb Casanova lligant les categories “llengua” i “literatura” amb la d'institució nacional. “Aquest patriotisme lingüístic s'expressava a través de la *Défense et illustration de la langue française* (1549), de Joachim du Bellay, o *De la précellence du langage français* (1579), d'Henri Estienne. El nou sistema literari tenia la nació com a espai i aquest havia d'ultrapassar els particularismes feudals” (ibíd.)⁶⁰.

Ara bé, si la República de les Lletres, en tant que cosmopolita i elitista, ja era intel·lectual, europea i transnacional amb els humanistes italians a finals de l'Edat Mitjana amb una llengua com el toscà (si la revolució vernacular va ser primer europea, i després francesa) la necessitat de Casanova d'associar l'origen de l'humanisme a la creació de la nació francesa mitjançant una aparent normalització lingüística i literària de l'avant-cambra del segle de Louis XIV, no pot no llegir-se sinó com a empresa i justificació econòmica i imperialista, en especial quan, veurem més endavant, l'ús del francès pretenia (i *va*) instal·lar-se

⁶⁰ No obstant, la literatura a França esdevindrà amb el temps un fenomen social tan integrat en la cultura quotidiana, que esdevindrà precisament una eina per subvertir les institucions, com podem veure amb Voltaire o Victor Hugo, en mots de Priscilla Parkhurst “a propòsit de les grans qüestions de la nació” o “amb les intervencions col·lectives”, com per exemple en l'afer Dreyfuss, en relació al moviment intel·lectual com a resistència institucional (Jurt, 2021: 28). Des d'aquest punt de vista, “nació literària” equival a resistència política enlloc de a “academicisme”. Valery Larbaud també insisteix en diferenciar el mapa polític, i per tant filològic, del mapa intel·lectual, tot i que, més endavant, observarem algunes implicacions del seu cosmopolitisme (Larbaud, 1925: 46).

com a empresa universalista i hegemònica dins del marc europeu, on prèviament semblava regnar una inter-relacionalitat en afers literaris, bilingüe i cultural, en tant que social i no institucionalitzada.

Si, d'una banda, podem rastrejar l'origen del concepte i sentiment de nació lligat al de llengua i literatura (de "nació literària") al moment de la institucionalització vernacular del francès - que diferencia sota aquesta criteri un territori de les altres "nacions" europees com fa Casanova-, altres opinions situen l'origen del concepte de nació tal i com la coneixem avui en dia en la noció de nació "contemporània" post-revolució francesa. Al seu *Atlas de la Novela Europea*, Franco Moretti proposa que, encara que alguns estats europeus ja existissin abans del segle XIX, existien "como Estados en potencia, más que como datos de hecho. Tenían una corte, una dinastía, una marina, algún tipo de sistema tributario, (...) divididos en mil circuitos locales, donde el elemento propiamente nacional no había afectado aún a la existencia cotidiana" (Moretti, 2001: 18). Des d'aquest punt de vista, no és fins el segle XIX i les revolucions agrícola i industrial (a diferents escales i ritmes segons estat) que podríem parlar d'un veritable sentiment de mercat nacional (o allò que Charles Tilly anomena "lleialtat nacional", coincidint també amb l'expansió dels nuclis urbans, com veurem a continuació). Joseph Jurt avalua les construccions d'identitats "modernes" francesa i alemanya, post-revolució francesa, basant-se en veure's i construir-se com a alteritat respectivament. Segons Jurt, la intel·lectualitat que defineix la noció de nació alemanya durant el segle XIX viu al marge de la política i se centra en un bagatge cultural ancestral i lingüístic⁶¹, mentre que la identitat de nació francesa es construeix mitjançant les estructures de poder estatal. D'aquí que la llengua, amb Du Bellay segons Casanova, com a criteri, cridi l'atenció, ja que no sembla ser precisament un element condicionant a

⁶¹ "A la pregunta «Què és la pàtria dels alemanys?», Ernst Moritz Arndt hi va respondre en un poema famós fa temps amb les paraules següents: «Allà on es parli alemany». I a *La cançó dels alemanys* composta el 1854 per August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, la futura Alemanya Von Fallersleben, la futura Alemanya està delimitada per la frontera lingüística" (Jurt, 2021: 28).

França. En mots de Jurt: “[a] partir del segon terç del segle XVIII es va formar la consciència d'una comunitat cultural alemanya que transcendís les fronteres estatals i religioses, l'esbós d'una nació cultural animada per la renaixença de la literatura alemanya, anterior a la nació política” (Jurt, 2021: 191). Aquest model de nació era una nació “cultural”, més que no pas d'estat, o pre-estatal, amb l'alemany com a terme lingüístic, però “també geogràfic i ètnic” (ibíd.), a la par que innovador per universalista en tant que desvinculat de la política. D'altra banda, Jurt destaca la data, el 1794, al bell mig de la Revolució Francesa, en què la nació francesa ja estava constituïda en fonaments republicans, com al moment en què es proposa la unificació lingüística de França proposada per l'abbé Grégoire (Jurt, 2021: 29). Previ a aquest moment, la llengua no era determinant com a aspecte d'identitat nacional (la cita sembla una contradicció amb el seu argument anterior, així com amb el de Casanova i Du Bellay). En paraules de Jurt, “[s]i la llengua es va convertir en un element de la identitat nacional, va ser una conseqüència, i no el fonament, de la pertinença a la nació” (ibíd.). El lema de la República, una participació activa de la ciutadania en l'esfera política, encoratja un ús d'una llengua nacional.

El criteri de la llengua en comparar les identitats nacionals alemanya i francesa és clau, per exemple, en la disputa per Alsàcia i Lorena el 1870, a la guerra franco-prussiana, on, més enllà dels interessos econòmics, el bàndol germànic reivindica una tradició lingüística i cultural, mentre que el bàndol francès legitima el poder basat en la política territorial i no en la cultura (ibíd.). El territori seguiria sent controvertit precisament per les tensions entre nació i llengua. Quan el territori torna en mans de França després de la Gran Guerra, els dialectes germànics segueixen imperant. Avui en dia, França és encara l'únic país europeu que es nega a signar la “Convenció per a la Protecció de les Minories Nacionals” que inclou garantia del dret democràtic a la llibertat de llengua.

Per contra, és a finals del segle XIX que França també fa servir la llengua com a sinònim de dominació política amb el concepte de francofonia, per delimitar territoris imperials a França. Paradoxalment, apunta Jurt, la literatura, entroncant-se amb la llengua, com a institució a França, acaba per esdevenir quelcom de més important en la vida política que a Alemanya (Jurt, 2021: 190)⁶².

Des del punt de vista d'una identitat cultural o d'un folklore comú, podríem dir que la noció de nació britànica -si també la pensem creada en contrast amb la francesa- s'entronca amb l'alemanya (o bé que l'alemanya beu de l'anglesa), ambdues de tradició germànica que recauen i s'identifiquen amb una tradició cultural específica precisament per anar contra els tarannàs aristocràtics i imperialistes del "goût" francès.

Contra una civilització aristocràtica d'inspiració francesa i aparentment transnacional, titllada de superficial i alienant, els intel·lectuals alemanys d'origen burgès oposaren al llarg de la segona meitat del segle XVIII la seva concepció de la Kultur, tot legitimant-se, segons Kant, a través de qualitats ètiques, i no tan sols a través de les de sociabilitat." Es en especial Justus Möser, en resposta a Frederic II, qui el 1781 advoca en favor d'una identitat cultural alemanya a través del seu escrit *Über die deutsche Sprache und Literatur*, on denuncia l'ideal literari francès com a exclusivament aristocràtic i lloa Goethe i els autors anglesos per haver incorporat als seus escrits la dimensió del poble.

Jurt, 2021: 190

La cultura i la literatura, com a sentiments nacionals, per tant, esdevenen una reivindicació política i de classe. El sentiment de nació germànic representat per les manifestacions literàries és, per tant, un sentiment anti-totalitari i anti-chauvinista, burgès i popular, que neix d'atribuir-li a França, en tant que absolutista, la categoria d'alteritat. Goethe, amb les seves converses amb

⁶² Tot i que Jurt desvincula la llengua i cultura franceses de l'aspecte nacionalitzador, en contrast amb la tendència alemanya de construir-se com a nació per identificació amb un acer cultural, també afirma en altres ocasions que, a través de l'Académie Française, creada al 1635, la literatura s'ennobleix gràcies al "reconeixement d'una funció normativa específica d'aquesta institució. Així, la literatura es va convertir a França en l'«expressió representativa de la nació» (E. R. Curtius), en un domini on no hi havia precisament una consciència d'unificació prèvia al voltant de la cultura i la llengua com en el cas d'Alemanya" (Jurt, 2021: 28).

Eckermann el 1824 adverteix dels perills de la centralització i reconeix la influència anglesa en la literatura alemanya generosament.

“The great point,” he continued, “is to make a capital that will not be exhausted. This you will acquire by the study of the English language and literature (...) you studied the ancient languages but little during your youth; therefore, seek now a stronghold in the literature of so able a nation as the English. And, besides, our own literature is chiefly the offspring of theirs! Whence have we our novels, our tragedies, but from Goldsmith, Fielding, and Shakespeare? And in our own day, where will you find in Germany three literary heroes, who can be placed on a level with Lord Byron, Moore, and Walter Scott?”

Eckermann, 1883: 99-100

Per contra, Jurt descriu l'actitud dels francesos com a “superficial i alienant”, mentre que Text cita al napolità Malaspina, que el 1786 escrivia que el francès, “mira amb compassió tota la resta del gènere humà, i s'enfonsa (...) en la seva prevenció gràcies al culte que veu que els estrangers reten (...) a la seva força i a l'opulència de la seva pàtria, i també, diguem-ho, a la seva literatura, universalment admirada” (Texte, 2017: 31). En aquesta definició, “francès”, segons Texte, equival a sobirà, aristocràtic, però sobretot monàrquic, que havia basat durant la Il·lustració la seva supremacia intel·lectual en una descendència directa del llinatge grecoromà i en sostenir els termes “literatura” i “literatura francesa” com a sinònims. Per aquest motiu, el moviment nacionalista alemany neix contra la pretensió hegemònica de la literatura francesa (Jurt, 2021: 194). Si bé la Revolució del 1789 a França sembla trencar amb aquest propi llinatge i actitud, la ruptura no resulta radical com ho és en la política, sinó que manté certes connexions en l'àmbit cultural que preserven l'esperit nacional hegemònic, en termes culturals, pre-revolucionari. No obstant, els inicis del segle XIX veuen també a França moviments nacionalistes sota el regnat de Napoleó, com la fundació de l'Acadèmia Celta el 1807, amb una fascinació pel cicle irlandès d'Ossian, que França assimila en aquell moment

com a literatura nacional, així com fa amb Schiller o Walter Scott, en un procés de nacionalització de la literatura (Jurt, 2021: 195) en què “literatura” i “literatura francesa” deixen de ser sinònims per donar la benvinguda a altres literatures nacionals i estrangeres. Curiosament, apunta Jurt, l’empirisme anglès “ja no se’l percebia com a estranger. El paradigma de l’altre, de l’estranger, el va constituir a la França del segle XIX la cultura alemanya”⁶³ (ibíd.).

En qualsevol cas, la universalitat francesa, tret característic que veu la literatura com un fenomen inherentment francès, contrasta amb la varietat que promou Möser -que s’entronca amb Herder, i a la vegada amb Goethe-, que defensa un pluralisme cultural, en una aproximació organicista de la cultura semblant a l’anglesa, basada en la individualitat d’un poble, en la seva llengua, en una manera de pensar, en allò que Jean-René Suratteau citat per Jurt⁶⁴ anomena *Volksgeist* o “esperit d’un poble” que es transmet per la mitologia i el folklore de generació en generació i que sobreviu a, o no necessita, les institucions. A més a més, l’afirmació de Möser⁶⁵ és un testimoni d’allò que defensa Joseph Texte: que la crítica comparativa neix a Alemanya amb Lessing, Herder, Schiller, i els Schlegel, amb una relativa apropiació dels models anglesos, com a revolta contra el “despotisme del jou francès” i un veritable enemic polític, “la lluita mateixa per la independència del pensament nacional” (Texte: 31). Aquest visió alemanya, popular i democràtica, en certa manera antimonàrquica, contrasta curiosament, no obstant, amb la tendència política francesa que, des de finals del segle XVIII, ha estat majoritàriament republicana.

⁶³ Aquest moment, veurem en futures seccions, coïncideix amb un període d’anglomania a França, enmig d’un segle marcat precisament per l’anglofòbia, tot i que serveix de paradigma per la fòbia imperant a França vers els alemanys, més que no pas amb els anglesos.

⁶⁴ SURATTEAU, Jean-René (1983). «Cosmopolitisme et patriotisme au siècle des Lumières». *Annales Historiques de la Révolution Française*, núm. LV, p. 378.

⁶⁵ Moes, Jean (1987). «Justus Möser, patriote-cosmopolite ou nationaliste xenophobe?», a Gonthier-Louis Fink (ed.), *Cosmopolitisme, patriotisme et xénophobie en Europe au Siècle des Lumières*, Estrasburg, Université des Sciences Humaines, p. 213-225.

De banda de les diferents opinions entorn al concepte i sentiment de nació en relació amb la llengua i la literatura, Casanova eleva el francès des de Du Bellay i amb l'expansió de Louis XIV a la categoria de *lingua franca*, de llengua diplomàtica i internacional. “Le triomphe du français est si total, en France comme dans le reste de l'Europe, son prestige est devenu si incontestable, que la croyance dans la supériorité de la langue française devient vraie à la fois dans les têtes et dans les faits, mieux, elle se met à exister dans les faits parce que chacun en partage l'évidence” (Casanova, 2008: 71). Curiosament, aquesta segona llengua “materna” de la “civilité” (que esdevé el francès imposant-se sobretot a Alemanya, en altres indrets d'Europa i Rússia als contextos aristocràtics), ho fa sense cap mena d'intervenció política, afirma Casanova. La seva jurisdicció té lloc de manera fortuïta i casual, en una mena de cosmopolitisme que no entén de privilegis. Per Casanova, aquest fet no es tracta d'una dominació per benefici exclusiu de França, sinó que ocupa, aparentment de manera natural, el buit que deixa el llatí de poder comunicar-se còmoda i entenedorament entre territoris per a qualsevol europeu. Alexander Beecroft a *An Ecology of World Literature* també adverteix sobre la possibilitat del carisma d'una llengua que, en certs moments, sobreviu a la dominació política degut al seu propi atractiu sense imposició, posant l'exemple de la interacció llatí-grec als primers segles del primer mil·lenni, en l'auge de l'Imperi Romà, en què “from the second century B through the fifth century AD, Latin indeed became the dominant language of the Western Mediterranean, but in the East, Greek endured, both as a language of political power and as a language of cultural prestige” (Beecroft, 2015: 110). El grec va resultar ser un exemple de resistència basat en termes de carisma lingüístic tot i l'expansió del llatí en termes colonials. Podria l'hegemonia de l'anglès o del francès ser intrínseca a la pròpia llengua des d'un judici de valor carismàtic? Si Europa, del Llatí, es va desglossar en

diferents llengües (tot i que el francès pogués haver ocupat una posició hegemònica des de l'època moderna), l'anglès s'ha imposat durant els últims cinquanta anys aparentment com a *únic* per sobre de totes les demés.

El mateix debat que en un moment proporcionaren el grec sobre el llatí, o el francès sobre les demés llengües vulgars europees, seria aquell que, avui en dia, proporciona l'anglès com a *lingua franca* a nivell global. Beecroft destaca el perill d'aquesta centralització proposant una dinàmica inter-relacional alhora de parlar de literatures amb una metàfora ecològica, que fugi purament de l'aspecte econòmic amb l'objectiu de veure més clarament que la literatura funciona en diversitat de relacions “rather than there being the single adaptive strategy that Casanova (...) finds. For her, the only way a literature can thrive is by building recognition in key centers such as Paris, London, or New York; only with that recognition achieved can authors (...) compete for individual recognition in the World” (Beecroft, 2015: 20). El perill és clar: la petita mort assimilatòria que la globalització porta a l'esquena, que fa que, arreu del món occidental (o no només a), totes les ficcions, així com els carrers, la roba o el menjar, siguin iguals. En mots de Beecroft, “the increasing dominance of a handful of languages, especially English, the increasing concentration of the publishing industry, and the increasing need for sales in translation to sustain a literary career, are all factors pushing towards an increasingly homogeneous literary world” (Beecroft, 2015: 249). La universalitat, subscriu Beecroft, va de la mà de la monocultura i el mono-mite de Campbell. El perill que apunta Beecroft ja és una realitat: que una “global literary ecology will result either in the hegemonic domination of literature in English at the expense of all other literatures (and perhaps many languages), or in the emergence of a sort of standardized ‘world-novel’, designed for easy translation and consumption abroad” (ibíd, 249).

En aquesta equació, la globalització arrossega una llengua però també una literatura, que, aparentment, ja no entén de nacions però que aglutina des de posicions hegemòniques, amb totes les indústries culturals inevitablement a

l'esquena. Sota l'aparent excusa de la necessitat de comprendre'ns amb fluïdesa entre territoris "nacionals"⁶⁶, en espais aparentment transnacionals o globals, la novel·la global s'estaria imposant com a necessària tant per qüestions de comprensió així com d'identificació. L'anglès, com a llengua, per tant, sembla tenir un lloc assegurat. "[T]he dominant position of English", segons Beecroft, "within a global literary ecology". No obstant, es pregunta, "[w]ill English literature remain under the control of its historical native-speaker communities, or will a kind of Global English take its place as a rootless *lingua franca*?" (ibíd. 260). La pregunta també aixeca inevitablement el debat al voltant de quina posició ocuparan totes les altres llengües en aquest sistema d'ecologia. Aquest canvi envers "Englishes", en plural, es podria llegir com una transgressió de l'Estat-nació com a institució relacionada i garantida per la llengua. No obstant, potser el pas de Beecroft de pensar aquesta pluralitat d'anglesos com un atac a la cultura "fragile and threatened" de les nacions hegemòniques de parla anglesa, que estarien constantment generant *slang* i diccionari urbà com a resistència per assegurar la seva supervivència (sinó hegemonia) és anar potser una mica massa lluny (ibíd. 262).

Podria ser casualitat, però quan Casanova publica *La République Mondiale* al final del darrer mil·lenni, el món editorial anglòfon, com a potència, estava generant moviments importants envers la globalització o la dominació en anglès. André Schiffrin adverteix l'any 2000 amb *The Business of Books* que "[t]oday, five major conglomerates control 80 percent of American book sales. In 1999, the top twenty publishers accounted for 93 percent of sales, and the ten largest had 75 percent of revenues" (Schiffrin, 2000b: 2-3). En qüestió de mesos, al Regne Unit, els independents Granta, Profile, i Verso es veurien afectats per la política de Waterstones, la cadena de llibreries més potent del país de "demand much higher discounts from smaller firms, a decision that

⁶⁶ Agafant l'epígraf de Julian Barnes que som ramats de consumidors internacionals separats només pel llenguatge.

threatened economic ruin for many of them” (ibíd. 10). Tant als Estats Units com al Regne Unit aquesta tendència neoliberal va passar sense impunitat per part de les autoritats reguladores en un marc tan delicat com el capital intel·lectual. França, també aniria darrera, per exemple, amb l’assimilació de Flammarion per part dels italians Rizzoli (de la corporació Fiat) en el context de la fira de Frankfurt. Curiosament, després de justificar una noció de literatura basada en una genealogia de literatura nacional relacionada amb la normalització lingüística (amb el francès com a llengua de la civilització d’un “ordre internacional laic”), Casanova s’esforça en destacar que la universalitat del francès “ne s’agit ni d’un pouvoir politique ni d’une emprise culturelle au service d’une puissance nationale, mais d’une domination symbolique dont on va retrouver pendant longtemps le poids, notamment au moment de l’émergence de Paris comme capitale universelle de la littérature” (Casanova, 2008 : 72).

2.2 Un Relat de Dues Ciutats

Una d'aquestes categories de pensament que determinen la vida cultural continua sent l'orientació basada en l'estat nació. Així, les regions lingüístiques mateixes estan estretament relacionades amb els estats nació. Sens dubte, existeixen dominis lingüístics supranacionals, com la franco-fonia, l'anglo-fonia, la hispano-fonia i la luso-fonia, però aquests dominis sempre es caracteritzen per un centre, per una nació dominant, que en la majoria dels casos és la metròpoli d'un antic imperi.

Joseph Jurt, 2021: 37

Un espai urbà concret esdevé centre d'atracció i de poder d'un camp de producció simbòlica, la qual cosa determina una força de gravitació cultural que opera tant en termes nacionals com en termes supranacionals i que també desplega una cronologia específica vinculada a la posició d'aquestes ciutats en la xarxa de capitals culturals amb qui entra en relació i, alhora, en tensió.

Antoni Martí Monterde, *La Literatura Catalana com a Weltliteratur*

Martí Monterde & Sullà, 2021: 194

[A]u XVIII Londres est devenu le centre du monde mais
c'est Paris qui impose son hégémonie culturelle.

Casanova, 2008: 18

2.2.1 París-Londres

A *Zazie dans le métro* (1960), adaptació cinematogràfica de Louis Malle de la novel·la homònima de Raymond Queneau (1959), el personatge interpretat per Philippe Noiret li fa un *tour* turístic a la nena Zazie, acabada d'arribar a la metròpoli, on fa palès el seu fervorós desconeixement dels monuments de la ciutat. En un trajecte en cotxe que pretén ser instructiu -en què creu que un mateix edifici dels Grands Boulevards parisencs és un cop el *Panthéon* i, seguidament, *Les Invalides*-, el personatge de Noiret acaba constatant que tots els edificis importants són absurds. Amb aquesta informació fa palesa l'arbitrarietat de la planta de les ciutats amb els seus monuments, que no són

sinó un relat construït, un simulacre que, de la mateixa manera que un paratext, en realitat no representen res.

Com explica Christophe Charle al seu article “París, Barcelona i les capitals europees, segles XIX-XX” al volum *Barcelona-París: història simbòlica de dues ciutats*, les plantes de les ciutats modernes no són sinó un constructe, un relat dissenyat de manera urbanística per consolidar el capital econòmic i simbòlic de les grans metròpolis. El seu valor històric, diu Charle, deriva “de la relativa unitat estilística que presenten” (Charle, 2023: 24).

Les guies turístiques, ara productes de consum de masses, posen en valor aquesta història nacional resumida en llocs simbòlics que els visitants d'un dia o els residents més permanents han de visitar. Les ciutats que tenen un riu o un gran eix central tendeixen a concentrar aquests llocs nacionals a prop seu per facilitar el naixement d'un circuit amb etapes obligades, realçat per la perspectiva urbana i el mirall de l'aigua: a Londres, Buckingham Palace, el Parlament, l'abadia de Westminster —lloc d'inhumació dels anglesos il·lustres—, Trafalgar Square i la columna dedicada a Nelson, la catedral de Sant Pau i la Torre de Londres permeten seguir així la història nacional en síntesi. A París, l'eix est-oest, paral·lel al Sena, va de la plaça de la Bastilla a l'Arc de Triomf passant per l'Ajuntament, el Louvre, el palau des Tuileries, la plaça de la Concorde i el Palais-Bourbon, seu del Parlament.

ibíd.

La transformació que les grans capitals experimenten durant el segle XIX de la qual en derivarà la metròpolis contemporània no deixa de ser, en certa manera i al seu moment, una espècie de gentrificació tal i com la coneixem avui en dia. El centre de les ciutats, aleshores constituïts per barris pintorescs a la par que residencials, passen, per motius de sanejament, en molts casos, a despoblar-se de la població més humil amb la consegüent creació i annexió dels suburbis. És el cas del París de Napoleó III i el pla haussmannià, que a la segona meitat del segle XIX “disminueixen la pressió demogràfica en els barris centrals on s'havien originat revoltes i epidèmies a la primera meitat del segle” (Charle, 2023: 22). A *Le Paris de Baudelaire*, la descripció de la reforma haussmanniana podria estar ben bé referint-se a la gentrificació actual de qualsevol capital europea (Guyaux, 2017: 73). La reforma de Haussman té data d'inici el 1852,

precisament per a pal·liar les revoltes de les revolucions dels 30 i el 48 fins a la Comuna de París, així com els disturbis a Londres durant el s XIX també fan palesa la fragilitat de les autoritats a la ciutat i el perquè acaben imposant-se urbanísticament. Aquestes “mesures autoritàries” deriven en una “uniformitat monòtona de les noves artèries guarnides amb falsos edificis històrics oficials o religiosos construïts generalment amb un pastitx d'estils del passat (ibíd.). En un cas similar, Londres traça una línia entre est i oest. Els parcs i l'art de la jardineria del West End, on es concentren les altres esferes i els teatres com a emblema social de l'entreteniment, contrasta amb barris populars com Bethnal Green o Hackney, al més industrial i portuari East End” (ibíd. 25). “París”, explica Antoni Martí Monterde a *El Falso Cosmopolitismo*, “(...) fue capital del siglo XIX porque definió la manera de pensar -y narrar- la ciudad de toda una época en Europa; y también decidió la forma que iban a tener las ciudades a partir del modelo hausmanniano, o en contra de este. Londres lo había sido del XVIII” (Martí Monterde, 2024: 25). Les ciutats són reconegudes com a capitals culturals d'un àmbit “geocultural, en términos parecidos a los económicos, y a establecer una competencia con otras capitales, articulándose, a través de las ciudades, las relaciones culturales nacionales e internacionales. Todo ello se concreta a través de transfers y circulaciones” (ibíd. 24).

En paral·lel a la construcció de dues plantes urbanes metropolitanes, ambdues capitals esdevenen capitals culturals, centres on, amb la seva expansió, comença a acumular-se un capital cultural i simbòlic. Des del segle XVII, ambdues capitals, l'anglesa i la francesa, comencen a traspuar una vida social i d'intercanvi d'idees i impressions que té lloc als *boulevards*, als passatges, teatres, a les places, als restaurants i, especialment, als cafès. Aquests nous dissenys de capitals esdevenen, d'una manera mai vista ni als auge de l'Edat Mitjana, diu Charle, la quinta essència de la centralitat. D'aquestes manera, París i Londres es converteixen en les dues grans metròpolis europees, on es concentra la vida administrativa, política i econòmica de la nació (i dels seus respectius imperis),

però també la vida cultural que en recull el seu capital. Franco Moretti, al seu *Atlas* recalca la relació entre la geografia i la literatura. Els seus mapes sobre la concentració de capital simbòlic al voltant dels nuclis urbans revelen la relació entre un espai i un fenomen. D'aquesta manera, la ficció de Jane Austen, sobre el mapa, es concentra en una part petita i central, Anglaterra, del tot anomenat Regne Unit, no per això minvant el seu poder com a figura representativa de la literatura anglesa, com a capital simbòlic paradigmàtic de l'Estat-nació anglès (Moretti, 2001: 15-16). Però l'Estat-nació, es pregunta Moretti, “on és?”.

Si bé ambdues capitals disparen la seva producció de productes literaris durant el segle XIX -“comèdies, vodevils i drames, novel·les, relats de viatges, articles de premsa, cançons, operetes, caricatures...” (Charle, 2023: 38)-, París sembla proclamar la seva hegemonia per sobre de Londres i les demés capitals europees. Els exitosos *Mystères de Paris* de Eugène Sue (1842-1843) inspiren els posteriors *Mystères de Londres*, de Paul Féval, i *Mystères de Berlin*, de l'alemany August Brass. La quantitat de congressos que se celebren a París anualment durant la segona meitat del segle XIX va en augment fins a culminar amb l'exposició universal del 1900 en que doblen els de la capital britànica (ibíd. 37). París es converteix en centre neuràlgic dels escriptors, artistes, intel·lectuals que estableixen un mite parisenc en l'imaginari europeu a través de referències literàries i imatges que recull les mirades d'intel·lectuals d'arreu del continent, “anglesos, russos, alemanys, polonesos, tecs, grecs o italians que van residir a les ribes del Sena, sigui com a opció cultural o defugint la coerció política d'estats autoritaris” (ibíd. 33). Segons Valéry Larbaud, París és una atracció per artistes d'arreu del món i la conjunció perfecta de llibertat política, sexual i estètica. París és centre del camp literari francès, d'edició nacional, i de premsa i escenari de moltes obres de ficció. Per aquest motiu, la literatura francesa, explica Joseph Jurt citant a Anne-Marie Thiesse⁶⁷, s'havia convertit també en

⁶⁷ Anne-Marie THIESSE, «Une littérature nationale universelle? Reconfiguration de la littérature française au XIX^e siècle», p. 405

una literatura nacional diferent a les demés precisament per la concentració del seu capital a París d'ambició universalista (Jurt, 2021: 196). Jurt parla també en termes d'autonomia, com Casanova, donada la centralització del model francès, on “alguns escriptors estrangers veien en el camp literari francès un model de llibertat d'expressió i d'autonomia, amb instàncies de consagració i de difusió específiques i amb un reconeixement social elevat” (ibíd.), motiu pel qual la literatura francesa adquireix de seguida una ambició universalista.

Tal i com aparentment descriu (i aparentment no prescriu) Casanova a la seva *República*, és un “centre” allò que controla un territori lingüístic i el polaritza. Segons ella, les produccions literàries dels australians, els novaelandesos, els irlandesos, els canadencs, els indis -com Naipaul i Rushdie- i els africans anglòfons depenen de Londres, mentre que els africans, els magrebins, els belgues, els suïssos i els de Quebec, depenen de París. Les dues grans capitals de la literatura són també les portes als gran imperis colonials i llocs de consagració per veus originàries de les ex-colònies. Hem vist anteriorment com Casanova legitima la universalitat del francès, així com justifica “l'émergence de Paris comme capitale universelle de la littérature” (Casanova, 2008: 72). “Paris est ainsi devenu, bien qu'il n'ait cessé de rivaliser dans ce rôle avec Londres, la capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde” (ibíd. 30). De la mateixa manera que la planta del París metropolità es un constructe, el París com a capital mundial de la literatura de Casanova no deixa de ser també una legitimació en la seva invenció. Per fer-ho, Casanova construeix un relat, un mite literari de la capital basat en una supremacia i una genealogia de grans fites i gestes. París, com Roma és la quimera per Virgili, és per Victor Hugo, segons Casanova, la capital simbòlica de la Revolució; per Walter Benjamin i Baudelaire la capital de les llibertats polítiques i la modernitat literària, un “massif dangereux et grondant” com el Vesuvi (ibíd. 31). París s'associa i representa sense restriccions, amb la llibertat necessària per combatre règims autoritaris d'enlloc del món, amb la ploma.

Elle symbolise la Révolution, le renversement de la monarchie, l'invention des droits de l'homme - image qui vaudra à la France sa grande réputation de tolérance à l'égard des étrangers et de terre d'asile pour les réfugiés politiques. Mais elle est aussi la capitale des lettres, des arts, du luxe et de la mode. Paris est donc à la fois capitale intellectuelle, arbitre du bon goût, et lieu fondateur de la démocratie politique (ou réinterprété comme tel dans le récit mythologique qui a circulé dans le monde entier), ville idéalisée où peut être proclamée la liberté artistique.

Casanova, 2008: 30

Aquest relat de llibertat política i elegància és també un relat d'acollida: un somni americà (literalment, en certes ocasions) per tots aquells provinents de llocs on no regna la llibertat d'expressió, o pels “expats” després de les guerres mundials. En definitiva, una meca on els diferents nacionalismes imperants que censuren i persegueixen, poden ser reivindicats i convertits en art, en arts “nacionals”. En aquest refugi d'exiliats⁶⁸, que funciona com un meridià, ja la possibilitat per a certes nacions de construir la seva identitat, de reivindicar-se políticament. Per exemple, “Paris devient la capitale politique des Polonais après la « grande émigration » de 1830, et celle des nationalistes tchèques en exil à partir de 1915” (ibíd. 36). Totes les nacions que ho necessiten poden reafirmar-se, en una mena d'asil literari, a París. Els intel·lectuals de l'Amèrica Llatina són “« découverts » nationaux à Paris, et plus largement en Europe (...). Paris est la « Babel Noire » pour les premiers intellectuels africains et antillais qui arrivent dans la capitale française” (ibíd. 36-37).

Ara bé, tal i com es pregunta Rainier Grutman, “[a]-t-on assez remarqué toutefois que ces auteurs ont tous eu la politesse de laisser leur langue maternelle au vestiaire?” (Grutman, 2007: 38) Grutman assenyala com París estima i acull als “écrivains venus d'ailleurs mais”, això sí, mentre aquests es converteixin al francès, amb l'excusa de la universalitat que sembla portar implícita la pròpia llengua (ibíd.). Les institucions com el Prix Goncourt o les altres estructures de consagració com l'*Académie* premien allò fàcilment traduïble o escrit directament

⁶⁸ Val a dir que molts escriptors “exiliats” a París, ja hi vivien abans que a les seves respectives nacions fos necessari exiliar-se.

en francès. Ara bé, per Casanova. aquest procés, aquest procés de “réappropriation nationale” dels escriptors estrangers és la causa d’una “neutralité” o “dénationalisation” de París. Casanova és conscient del seu etnocentrisme, però se’l treu de sobre i li neteja la cara ja que, encara que, afirma, França utilitza constantment el capital de manera política i nacional exercint un “imperialisme de l’universel” (“La France et les Français n’ont cessé d’exercer (...) dans leurs Enterprise coloniales, mais aussi dans leurs relations internationales, un ‘imperialisme de l’universel’” [ibíd. 38]), aquest ús nacional es fa amb un capital prèviament “dénationalisé”. D’aquesta manera, Casanova despolititza, o desnacionalitza, París amb la inevitabilitat o inefabilitat del prestigi, com si es tractés d’una característica ontològica, i prestigi no es correspongués amb privilegi. En altres mots, Casanova converteix París en La París Apàtrida, en un indret on regna l’extra-territorialitat. “Cette accumulation de déclarations d’admiration pour Paris n’est pas le produit d’une recollection orientée par une forme quelconque d’ethnocentrisme” afirma Casanova, “(...) mais le résultat du constat (...)des effets du prestige parisien” (ibíd.).

La París Apàtrida és aleshores un lloc on la potencia colonial i imperialista francesa, per exemple, apareixent i desapareixent, impera, a la vegada que no impera. En altres mots, impera només per donar oportunitats a nacions que no poden existir com a nacions, en teoria, pels seus règims i les seves censure; impera, en teoria, des de l’autonomia que proporciona el francès mitjançant les seves estructures de poder, que són les que són, però que funcionen innòcuament en cas que es tracti de productes amb previ requisit de no poder ser albergats en cap tradició més. “La capitale dénationalisée de la littérature dénationalise à son tour les textes, les déshistoricise pour les conformer à ses propres conceptions de l’art littéraire” (ibíd. 156). L’art literari, de nou, “la seule loi spécifique de la littérature” (hem de passar per alt), és casualment i inevitablement sinònim de francès. Segons els paràmetres de Casanova, per exemple, la desnacionalització de París permet les veus subversives com la de

Zola perquè, en teoria, desnacionalitzant-se, els escriptors poden polititzar-se. París, per tant, és un espai que permet, per exemple, a Zola publicar *J'accuse!* a l'*Aurore* sense, aparentment, cap implicació subversiva. No obstant, encara que tal publicació sigui permesa, a priori, per les pròpies estructures de poder on té lloc, l'acte no deixa d'evidenciar la rigidesa del sistema. *J'accuse!* es una resistència a l'antisemitisme a un París enormement antisemita: és, per tant, una veu absolutament política i perseguida que evidencia l'andami colonial, i s'entronca amb les literatures “menors” perseguides. En qualsevol cas, el plantejament de despolitització no deixa, sinó, d'evidenciar el problemàtic marc al voltant de la categoria “nació”. La retòrica de Casanova amb la llengua és potser encara més difícil de camuflar ja que legitima el francès com a llengua literària on les hagi, de nou, per condicions inherents a les de la pròpia llengua, en termes de carisma ontològic, que “établit et garantit l'évidence du caractère éminemment littéraire de ce qui est écrit dans cette langue, devenant, par elle-même, un « certificat » littéraire” (ibíd. 24).

2.2.2 Els Altres Nobels

La tensió entre ambdues capitals, l'anglesa i la francesa, i les seves llengües dominants es veu reflectida també en la llista de guanyadors del Premi Nobel de Literatura al llarg dels temps. L'anàlisi dels dos models d'ambdues “nacions” més guardonades amb el Premi Nobel de Literatura (França i el món anglòfon) planteja certes preguntes. En primer lloc, manté el debat sobre si el concepte de nació és aplicable en l'àmbit de la literatura i si és aplicable referir-nos a literatures pertanyents o representatives d'un país. Casanova defineix el Nobel com “une instace de consécration qui va conquérir peu à peu une reconnaissance mondiale : les écrivains du monde entier l'acceptent comme un certificat d'universalité” (casanova, 2008: 150). Amb 17 vegades, França és el país que més ha estat guardonat amb el premi, incloent a Jean-Paul Sartre que

va rebutjar-lo el 1947. L'últim abans d' Annie Ernaux fou Patrick Modiano, que va ser guardonat el 2014. Des del 1901 en què es va entregar per primera vegada el Nobel de Literatura, França l'ha rebut en més ocasions que cap altra nació, seguida d'Estats Units amb dotze, en el marc de quaranta països que han rebut el guardó en total. Beecroft opina que, enlloc de tractar-se d'un premi que defineix el cànon mundial (o de la *world literature*), és més aviat “a means of establishing a European canon, to which occasional non-European works can be admitted, with the specific task of augmenting the role of the European periphery within the European literary system” (Beecroft, 2015: 258). Els termes són clars, en teoria, donar més veu a la perifèria d'Europa a través d'un sistema centralitzat.

Casanova admet que l'Acadèmia sueca està recolzada per la deliberació, ja no francesa, sinó, directament parisenca, revelant la “capital de la literatura” i les seves institucions literàries com al veritable motor del reconeixement. Si la segona meitat del segle XX, París es troba amb una creixent competència de Londres i el món anglòfon (el Booker, nascut com a competència al Premi Goncourt, comença a entregar-se el 1969, 66 anys més tard del primer Goncourt⁶⁹), el Nobel estaria també emmirallant la rivalitat parisenca amb les autoritats londinenques, sent el Regne Unit més guardonat al Nobel només a partir de la dècada dels 70, envers una clara predominància francesa i nord-americana durant la primera meitat de segle XX. Això també indicaria el requisit que els candidats al Nobel siguin preeminents en una de les dues ciutats abans de ser candidats.

El premi promou, i més després de la Gran Guerra, una espècie de cosmopolitisme o universalitat, precisament per evitar tendències tant nacionals com nacionalistes. Casanova exemplifica, amb la candidatura de Galdós el 1915, la voluntat del comitè d'anar cap a un patriotisme comú, amb les crítiques cap

⁶⁹ Curiosament, en la comparació del neoliberalisme en afers literaris, val a dir que els honoraris del Goncourt continuen sent 10€, mentre que el Booker comporta una remuneració de £50,000.

a Arno Hoz el 1929 per ser massa alemany, o amb el guardó a Anatole France precisament en contra de l'antisemitisme i d'anar contra el *chauvinisme* relacionat amb l'afer Dreyfuss. Paul Valéry fou descartat també el 1930 per la dificultat i excentricitat de la seva obra que limitava el ventall de lectors. Si el Nobel premia l'accessibilitat d'un major lectorat, el seu criteri passa a ser inevitablement econòmic i, per tant, posa en dubte la identificació d'un sentiment nacional concret com a criteri literari.

Of the 110 men and women awarded a Nobel Prize in Literature between 1900 and 2013, **eight** (Rabindranath Tagore in Bengali; Shmuel Yoseph Agnon in Hebrew; Kawabata Yasunari and Oe Kenzabuo in Japanese; Naguib Mahfouz in Arabic; Gao Xingjian and Mo Yan in Chinese; Orhan Pamuk in Turkish) **wrote in non-European languages**, of whom all except Mo Yan and the two Japanese writers wrote in Europe itself, on Europe's periphery, or while under European rule. By contrast, six Nobel Prize winners wrote in Swedish, three each in Danish and Norwegian, and one each in Icelandic and Finnish, for a total of fourteen in the languages of Nordic Europe. Other peripheral European languages likewise fared comparatively well (Polish: four laureates; Hungarian and Greek, two each; Czech, Occitan, Portuguese, Serbo-Croat, and Yiddish, one each; note again the perhaps surprisingly peripheral status of Portuguese), for a total of thirteen. **Despite the sometimes paranoid concerns of Anglophone writers, English is in fact by far the most common language of Nobel laureate's work, with twenty-eight writers working in English, followed by French**, German, and Spanish (fourteen, thirteen, and eleven), then Italian and Russian (six and five).

Beecroft, 2015: 257

El següent debat seria fins a quin punt podem dir que allò que opera com a criteri és la llengua més que no pas la nació. Beecroft apunta que el fet que hi hagi nou nacions anglòfones representades confirma les desigualtats en la concessió del premi. Les diferències venen més donades per la llengua que no pas per la nació o l'origen ètnic (ibíd. 258). De la mateixa manera, de la llista de guanyadors també podem inferir el privilegi del francès per sobre d'altres idiomes ja que, de banda d'escriptors pròpiament de França, trobem escriptors provinents de Bèlgica, Guadalupe o Maurici que han guanyat el premi escrivint en francès. En aquest sentit, apunta també Beecroft, premis com el Goncourt a França segueixen la mateixa norma de premiar una multiplicitat de nacions

que en definitiva totes escriuen en la mateixa llengua (“the Prix Goncourt has been awarded to writers from Reunion, French Guyana, Belgium, Algeria, Switzerland, Canada, Martinique, Morocco, Lebanon, the United States, and Afghanistan, as well as to French writers of ethnic origins ranging from Armenian to Senegalese” [ibíd.]). De la mateixa manera, el Man Booker Prize al Regne Unit, ha estat entregat a “citizens of nine Spanish-speaking nations; the Man Booker Prize, to writers representing ten Anglophone nations (with several winners with dual allegiances)” [ibíd.]. En discriminació positiva, apunta Casanova, però evidenciant la mateixa problemàtica d’arrel, el Nobel a Rabindranath Tagore el 1913 va premiar també el món anglòfon per sobre de la pluralitat de nacions, ja que, tot i escriure en bengalí, Tagore va guanyar en representació del Raj britànic i no per la Índia colonitzada.

La controvèrsia al voltant del Nobel va esclatar també en els mateixos termes amb el guardó a Gao Xinjian l’any 2000, vist com una tria euro-cèntrica. El novel·lista pequinès Chen Fang autor de *La Ira del Cel* va declarar, com a membre de l’associació d’escriptors xinesos, que Xinjian havia guanyat per escriure en francès. Tot i haver residit a França només els dos anys previs al guardó, després d’haver-ne viscut 58 a la seva Xina natal, Xingjian va guanyar en representació compartida de França i Xina “por una obra de validez universal, con puntos de vista penetrantes e ingenio lingüístico, ha abierto nuevos caminos para la novela y el teatro chinos”. La controvèrsia posa en dubte el veritable impacte de l’autor a la seva Xina natal (els mitjans xinesos obviant el guardó, probablement per la censura comunista), així com la veritable voluntat de l’acadèmia de reivindicar la situació de censura a la Xina. D’una banda, la plataforma del Nobel i les institucions franceses permeten a un escriptor xinès que reivindicui mitjançant la seva obra la situació opressiva del seu país natal, dotant immediatament a Pekin d’una visibilitat i una certa autonomia. D’altra, hagués guanyat si no s’hagués instal·lat a França i no escrivís en la llengua central? O hem de dir en la llengua de més “litterarité”? Si

a Xina, a Xingjian només se'l coneix (i poc) per una obra de teatre d'avantguarda anomenada *La señal absoluta*, perquè és ell i no un altre xinès com Ba Jin, per exemple, de gran impacte a la Xina tot el darrer segle, qui representa el país?

El cas del Nobel sembla ser reiteradament reductiu a l'hora d'escollir representants de diferents nacions, aixecant la polèmica entre altres candidats de les mateixes nacions que els guanyadors sobre si són o no representatius del camp literari en qüestió. El cas de Pamuk a Turquia es pot llegir en els mateixos termes. Tot i combinar tradicions literàries diferents en el mosaic d'Istanbul però també turc, podríem dir que Pamuk recull una pluralitat de veus de la seva tradició. No obstant, tot i la seva insistència en rescatar el folklore del passat otomà i no proclamar-se necessàriament nacionalista turc, la seva posició acomodada s'emmarca dins d'una tendència occidentalista, d'influències literàries afrancesades, entroncant-se amb figures com Tanpinar, així com amb la seva literatura. Els seus estudis a l'estranger l'emmarquen com a figura d'intel·lectual cosmopolita, no per això deixant de denunciar en les seves obres alguns dels tabús més controvertits de la història turca contemporània. El conflicte kurd, per exemple, que es remunta al moviment nacionalista turc d'Atatürk de 1923 amb la caiguda de l'Imperi Otomà, s'intensifica després de la constitució del cop d'Estat de 1982 que prohibeix la publicació, l'educació i les emissions en kurd. Fins el 2004, dos anys abans que Pamuk guanyi el Nobel, no es tornen a permetre les emissions en kurd per televisió⁷⁰. L'escriptor Yasar Kemal, per exemple, vociferant sobre els drets kurds i molt crític políticament amb els líders turcs va ser considerat durant els 80 i els 90 com a candidat pel Nobel, però els sectors nacionalistes turcs van pressionar a l'Acadèmia amb al·legacions d'anti-turc. Un dels altres tabús és el reconeixement del genocidi armeni, aspecte clau perquè Turquia sigui admesa a la Unió Europea (que, d'altra banda, obligaria a Turquia a abonar grans sumes a les Nacions Unides

⁷⁰ BULAMUR, Ayse Naz (2011). *How Istanbul's Cultural Complexities Have Shaped Eight Contemporary Novelists (Byatt, Glazebrook, Atasü, Safak, Tillman, Livaneli, Kristeva, and Pamuk): tales of Istanbul in contemporary fiction*. Edwin Mellen Pr.

per crims del seu passat imperial). Acadèmics i intel·lectuals turcs denuncien que el genocidi es camuflés com a conflicte civil, mentre que escriptors com Emre Kongar neguen una neteja ètnica argumentant que calia prendre mesures dràstiques davant l'aliança entre armenis i russos durant la Primera Guerra. La feminista armènia Zabel Yesayan, perseguida pel govern otomà, per exemple, mai va ser considerada al Nobel durant el darrer segle.

El 2007, després de l'assassinat de l'editor turc-armeni Hrant Dink, Pamuk va abandonar el país per una gira de conferències als EUA⁷¹. Pamuk havia estat jutjat el 2005 precisament per referir-se al genocidi, sota el controvertit Article 301 del codi penal turc que prohibeix insultar allò “turc”⁷². Tot i que el Nobel molt probablement responia, en part, a aquest incident, una escriptora com Eli Shafak, l'autora més llegida a Turquia, doctorada a la universitat d'Ankara (acusada i jutjada en els mateixos termes d'insult al poble turc amb *La Bastarda d'Istanbul* per tractar també el genocidi armeni), passa desapercebuda per l'Acadèmia sueca. En contrast, Shafak, per exemple, retrata Istanbul com a espai on al nacionalisme secular d'Atatürk conviu amb la seva nèmesi, com són l'Islam i el vel⁷³ (Bulamur, 2011: 320). És crucial, segons Pierre Bourdieu, analitzar l'entrada d'un autor en un camp de recepció concret per arribar a millorar les relacions entre nacions, donat que un intel·lectual que “s'apropia d'un autor i l'introdueix” en un camp concret “té fins totalment sublimats i sublims”⁷⁴: un interès específic de reforçar la seva posició al seu propi camp mitjançant l'apropiació d'aquest capital simbòlic d'una altra nació. Per aquest motiu, cal preguntar-se qui selecciona i els seus interessos d'introduir a un escriptor, com podria ser, per exemple “enfortir una posició dominada,

⁷¹ PAULI, Michelle (2007, 14 Feb). “Pamuk believed to be in exile in US”. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2007/feb/14/nobelprize.awardsandprizes>

⁷² L'article va ser corregit el 2008, des d'aleshores prohibint insultar a la “nació turca”, però no ha estat retirat.

⁷³ BULAMUR, Ayse Naz (2011). *How Istanbul's Cultural Complexities Have Shaped Eight Contemporary Novelists (Byatt, Glazebrook, Atasü, Safak, Tillman, Livaneli, Kristeva, and Pamuk): tales of Istanbul in contemporary fiction*. Edwin Mellen Pr.

⁷⁴ BOURDIEU, Pierre (2002). «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées: La circulation internationale des idées.” *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 145, pp. 3–8.

amenaçada” al seu propi camp (ibíd.). És el cas de Joyce a París, per exemple, com veurem en futures seccions, que permet a l’intel·lectual Valery Larbaud posicionar-se a França com a traductor indiscutible de les lletres angleses al francès amb la introducció d’*Ulysses* al seu propi camp literari. Al seu article *The Making of World Literature: Turkish Fiction as a Case Study*⁷⁵, Hülya Yıldız de la Universitat de Budapest, desvela el secret de l’èxit global de Orhan Pamuk com a “representant” actual de la literatura turca. Un equip format per l’agent literari nord-americà Andrew Wylie, conegut pel seu estil agressiu, i els traductors/acadèmics Victoria Hollbrook, Güneli Gün i Maureen Freely, van ser crucials per posicionar Pamuk a nivell internacional. El procés acostuma a anar més o menys així, descriu Yıldız: “Wylie només escull un autor per país, que tingui el potencial per a rebre el Nobel, i no treballa amb cap més autor d’aquell país”⁷⁶. A partir d’aleshores, tothom (agents, editors, i el món editorial en general) comença a fer-li més cas. La transacció realment compleix la seva funció com a autopista de dues direccions: els dos cantons reforcen el seu reconeixement al mercat editorial i, en definitiva, el seu capital simbòlic. L’agent i els traductors guanyen en prestigi per representar a un autor que ja està en la carrera cap al Nobel, i l’autor es beneficia de signar amb un agent que també representa noms de la talla internacional de Salman Rushdie, Martin Amis o Jorge Luis Borges. Aquesta és probablement l’explicació darrera de perquè va ser Pamuk i no Shafak, però també de perquè Shafak té més impacte global que, per exemple, Latife Tekin. Shafak s’ha convertit després del Nobel de Pamuk en una escriptora instal·lada als EUA i arropada per la universitat de Virginia, que escriu en anglès i fa producte de novel·la global. De la mateixa manera, Burhan Sönmez pot parlar de la qüestió kurda des de la distància d’occident. La “globalitat” de Pamuk, que, aparentment, segueix escrivint en

⁷⁵ YILDIZ, Hülya (2019). “The Making of World Literature: Turkish Fiction as a Case Study.” *Neohelicon* (Budapest) 46.2: 411–433.

⁷⁶ La meua traducció.

turc, tot i que els seus llibres surten en anglès en paral·lel, va en detriment de la seva autenticitat com a veu turca? La reivindicació de Shafak només és possible si assumeix el perfil d'autora global?

2.2.3 Bilingüismes

Tandis que la création littéraire, du moins depuis l'époque romantique, semble exiger « la fidélité de l'expression de soi » et donc l'emploi de la langue première, « la possibilité de communiquer avec le plus grand nombre » et d'être lu par un plus large public « compromet l'usage d'une langue maternelle dont l'audience et la compétence sont trop restreintes » .

Rainier Grutman, 2007: 32

L'edició de la Fira del Llibre de Frankfurt de la tardor de 2007 va tenir com a convidada la cultura catalana i va fer el tret de sortida amb un discurs de l'escriptor “català” Quim Monzó, segons Grutman en el moment “le plus populaire parmi les auteurs catalans contemporains”⁷⁷ (Grutman, 2007: 45). Així com en l'àmbit de la música compartiren cartell, per exemple, Maria del Mar Bonet i Miguel Poveda -ambdós nascuts als Països Catalans però que s'expressen en llengües diferents-, i en l'àmbit cinematogràfic es veien representades el català i el castellà com a llengües amb títols com *Amic Amat* i *En la Ciudad*, alguns escriptors com Eduardo Mendoza, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Núria Amat o Javier Cercas van sentir-se exclòs per escriure en castellà, tot i haver estat convidats en edicions anteriors com a representants de la cultura espanyola.

Xavier Pla, comissari de l'exposició de la cultura catalana a Frankfurt 2007 va defensar que la literatura catalana s'escriu en català. La polèmica va obligar a la organització a canviar el nom de l'exposició com de “literatura” a “cultura”. Les polítiques per protegir el català com a llengua amenaçada parlen

per sí soles. Com apunta Rainier Grutman a l'*Écrivan bilingüe*, el 1930, nou de cada deu persones parlaven català a les Balears, així com el 75% dels habitants de Catalunya i el País Valencià. Al final de la dictadura franquista, l'índex havia baixat al 60 % a Catalunya, 55 % a València i el 75% a Balears, amb l'agreujant que havien desaparegut els catalanòfons unilingües (Grutman, 2007: 43). En llengua escrita el resultat és encara més devastador per l'escolarització obligatòria en castellà durant el franquisme (ibíd. 44). La dècada dels 80, de les nou persones de cada deu que entenen el català, només dos terços “des habitants de la Généralité de Catalogne (...) sont capables de le lire et un tiers à peine sait l'écrire” (ibíd. 40). Un gènere com la novel·la, òbviament, n'havia patit fortament les conseqüències. Per justificar la decisió de la fira de Frankfurt, Pujol afirma que “Rainer Maria Rilke y Franz Kafka vivían en Praga y escribían en alemán y pertenecen a la Literatura alemana y no a la checa a pesar de que vivieron, trabajaron y publicaron en Praga en un momento en el que el alemán era mayoritario porque el elemento de definición es la lengua”⁷⁸. Pujol emfatitza la llengua com a criteri, insistint que “el catalanismo, la recuperación de la personalidad de Cataluña como país que se produce a partir de los siglos XIX y XX, no se ha basado nunca en cuestiones étnicas ni de otro tipo, sino fundamentalmente en culturales y lingüísticas” (ibíd.).

A l'article *Situarse en el Mundo*, Enrique Vila-Matas, escriptor nascut a Barcelona, expressa que va ser encasellat com escriptor “espanyol” sense motiu explicable (“por arte de birlibirloque”), o bé per escriure en castellà, en el context de la Fira de Frankfurt de 2007. Vila-Matas no fa el gest per reivindicar-se com a autor català en castellà (ja havia participat a Frankfurt en representació de la cultura espanyola a la dècada dels 80, justament amb molts dels “exclosos” de 2007), sinó per desvincular-se precisament d'aquesta generació d'escriptors que, segons ell, constitueixen un cànon espanyol conservador del quals ni feia dues

⁷⁸ <https://www.lavanguardia.com/cultura/20071006/53400424623/pujol-defiende-que-unicamente-esten-frankfurt-escriitores-que-escriben-en-catalan.html>

dècades ni aleshores se'n sentia part en absolut. La posició de Vila-Matas al seu article revifa el debat entre les nocions de llengua i territori, posant en dubte les asimetries de les llengües com a representants d'una tradició, però també per reivindicar la identitat no-nacional com a escriptor, en un context en què ni la procedència ni la nació puguin ser criteris aplicables en afers de literatura. Vila-Matas no pot de cap manera subscriure's a l'etiqueta d'escriptor "espanyol", ja que, explica, va construir la seva visibilitat internacional "trabajando contra el superficial canon nacional que algunos críticos crearon en los años ochenta. En vista de que no encajaba en esa narrativa nueva española (donde se jaleaba el casticismo y el rechazo de todo experimentalismo), opté por escribir una literatura no nacional española" (Vila-Matas, 2007). Vila-Matas s'estaria referint aquí a la literatura nacionalista forjada en la qüestionable transició democràtica espanyola, que tant en l'àmbit literari com en l'acadèmic brillava per la seva manca de progressisme, i que fou precisament representativa de la Fira de Frankfurt d'ençà dedicada a la cultura espanyola, potser no massa desentroncada -tot i les dècades de diferència- amb l'esperit de Guillermo de Torre que veurem a continuació al punt 2.3.2. Vila-Matas es desmarca del "tradicional realismo hispánico y de la prosa barroca que huele a tortilla de cebolla pasada por Frankfurt" (ibíd.). Vila-Matas es des-patria, en certa manera, sense desapropiar-se del component de la llengua i es subscriu a allò que anomena una "tradición literaria híbrida", intentant subvertir una tendència hegemònica nacionalista que pugui bloquejar qualsevol tipus d'experimentació com és el cas de l'espanyola.

Amb l'article, evidencia les tensions entre llengua i nació, especialment en un context en què escriptors, editors i agents trien accedir a un lectorat més gran. Vila-Matas pretén conscienciar sobre la importància de la visibilitat internacional i s'adreça als escriptors catalans escollits per la Fira amb una reflexió que, esmenta, també pot ser important per a ells: si no aconseguim ser llegits a la resta del món sigui en castellà o català, de què serveix? Tant catalans

com espanyols, al cap i a la fi, explica Vila-Matas, se sotmeten a la mateixa problemàtica: la visibilitat internacional, fer-se un nínxol al mercat. Certes personalitats del camp literari espanyols es queixen que a Espanya es llegeixi als escriptors llatinoamericans, però a l'Amèrica Llatina no es llegeixi als espanyols. Vila-Matas a “América en el ojo” cita la pregunta que es fa Linda Meruane (escriptora xilena resident a Nova York que escriu en castellà).

¿No será que en esa acusación sigue en pie una distorsión de perfiles virreinales donde existen solo dos polos? España, los escritores españoles resintiendo el desinterés de ‘América Latina’ como si ésta todavía (o alguna vez) fuera una argamasa homogénea, un continente-colonia, en vez de 20 naciones contradictorias y dialogantes que contienen incluso dentro de sus fronteras, una diversidad asombrosa.
Vila-Matas, 2015

Veurem també al punt 2.3.2 com el cànon de la modernitat argentina dels anys 1920 es constitueix precisament donant l'esquena a l'imperialisme del nacionalisme espanyol, donant preferència a allò francès: creant una tradició que, encara avui en dia, ignora la literatura espanyola peninsular. D'altra banda, “[os hispanoamericanos más visibles” afirma Vila-Matas “son los que publican en editoriales españolas” (ibíd.). El debat, en qualsevol cas, sembla ser recurrent al voltant de la qüestió de si la millor resistència a la globalització és assimilar-se a la centralitat per així guanyar prestigi a la cultura dominant (i així des de la visibilitat poder reivindicar una cultura “menor” tot i haver de pagar algunes taxes) o persistir en allò que altres anomenen provincianisme. En ambdós casos, el concepte “nació” es presenta com a problemàtic, i la llengua segueix sent un element destinat a la incomunicació. Destaca també Grutman unes declaracions de Quim Monzó posteriors a la Fira en què destacava la poca visibilitat internacional dels autors catalans. “Il a dénoncé ‘l'irlandisation ou l'occitanisation’ de la Catalogne et a même lancé un pavé dans la mare en

déclarant (par provocation?) que s'il avait à choisir de nouveau, il donnerait lui aussi la préférence au castillan" (Grutman, 2007: 45).

Les afirmacions de Pujol incloent a Kafka en el cànon alemany només per escriure en alemany sense ressaltar cap asimetria (o sense distingir, per exemple, que l'Alemanya de l'imperi austro-hongarès ja no és la mateixa) també resulten problemàtiques. Amb aquesta afirmació, Pujol aixeca el debat de l'extra-territorialitat de Rilke o Kafka i entre l'alemany i el txec. Kundera exposa les tensions també entre reivindicar els nacionalismes i el preu que pot suposar a la llarga per a la mateixa cultura reivindicada, analitzant la qüestió txeca. Els intel·lectuals procedents del moviment de ressorgiment nacional txec, exposa Kundera, eren conscients que

una germanización habría simplificado la vida de los checos, ofreciendo más oportunidades para sus hijos. Sabían también que la pertenencia a una nación más grande (...) amplía su alcance. (...) Eran conscientes de las preocupaciones que deben afrontar los pueblos pequeños, que, como decía Ján Kollár, "solo piensan y sienten a medias" y cuyo nivel de educación (...) "es a menudo mediocre y exiguo; no viven, solo sobreviven".

Kundera, 2023: 18

Tot i que sembla lloar l'objectiu nacionalista en tant que subversiu i progressista, no pot sinó ressaltar que aquest es converteix en criteri per sobre del literari mateix. El moviment nacionalista txec o "provincianismo checo", afirma Kundera, va cancel·lar figures com la de Hubert Gordon Schauer a finals del segle XIX per preguntar-se si els esforços valien la pena o si hagués estat més productiu assimilar-se amb la cultura d'una nació més gran. L'error, per Kundera, fou que "[l]os líderes del resurgimiento checo vincularon la supervivencia de la nación a los valores culturales que esta última debería producir" (Kundera, 2023: 19). En contrast, pot observar-se una tendència actual a nivell mundial de tornar a nacionalitzar figures que havien estat, fent servir els termes de Casanova, desnacionalitzades, amb l'objectiu de fer-les precisament més universals, com és el cas precisament de Kafka. A la

contraportada de *La Metamorfosi* de Penguin Clàssics en anglès, Kafka es ressalta com a “German”, però cada vegada més i més es destaca la seva identitat com el “jueu de Praga”. Tal i com diu Damrosch:

A particularly far-reaching transformation has been occurring with the works of Franz Kafka, who is being revised both in translation and even in German. These revisions are noteworthy because they reflect the broad movement in literary studies toward cultural context, a shift that is especially significant for many works of world literature. (...) If archetypal modernist masters like Kafka and Joyce were usually seen as metaphoric or literal exiles from a decayed or paralyzed home society, now they are more and more often being invited home again, reconnected to roots they may not have severed so fully as had been thought.

Damrosch, 2003: 186

Aquesta tendència en transició, en què grans figures universals com Proust, Joyce o Mann s'estarien re-concebut com a figures “menors” ressonaria amb la tesi de Gilles Deleuze and Félix Guattaris *Kafka: Pour une littérature mineure*. Aquesta transició del Kafka que transcendeix les cultures al “localíssim” jueu de Praga, però, no estaria sinó il·lustrant un canvi en el model de màrqueting del món literari disfressant d'una concretíssima localitat inclusiva la globalitat més expansiva -en el cas de Kafka, desbancant avui a Thomas Mann. La manera de justificar a Kafka com a figura universal de Casanova, per exemple, és afirmar que “ne gardant plus aucune trace de ses origines, plus rien d'une quelconque appartenance terrestre, on en vint tout naturellement à lui reconnaître une sorte de droit d'exterritorialité” (Casanova, 2008: 90). Aquesta exterritorialitat inefable no fa sinó evidenciar la voluntat de Casanova de justificar els crítics francesos que, curiosament, afirma, són “les moins enclins à prendre le ciel pour mesure” (ibíd. 157).

2.3 Alta Traïció

2.3.1 Traduttore, Traditore

La traducció sempre ha estat sinònim d'intercanvi i és un fenomen clau tant en la *Weltliteratur* de Goethe com en la *World Literature* de la dominació anglòfona. Està lligat estretament també al concepte dels *gate-keepers* de Bourdieu, en tant que un gran nombre d'escriptors acaben fent-se un nom en el seu propi camp literari, o posicionant-se millor, mitjançant introduir autors de prestigi d'altres nacionalitats traduïnt i important les seves obres. Una possible definició de *World Literature*, de fet, segons Damrosch, és aquell tipus d'escriptura que guanya en la traducció. Això està subjecte a interpretacions ja que implica, per una part, la re-valorització de les obres que aconsegueixen transcendir el seu camp d'origen en la seva distribució en altres llengües, però també pot referir-se a aquells materials de més alta "traductibilitat", és a dir, que són digeribles, en tant que entenedors, per un lectorat mundial més ampli sense necessàriament implicar un canvi de llengua. El reconeixement d'un escriptor en una capital literària mundial actual com poden ser París, Londres o Nova York, sigui mitjançant ser traduït a una altra llengua, o mitjançant ser més "traductible" en la mateixa, pot canviar, aparentment, l'impacte d'un escriptor en diferents camps literaris. En el fenomen de la "traductibilitat" podem trobar-nos també casos en paral·lel que transcendeixin els models anglòfon i francòfon. Un fenomen literari internacional com el de Houellebecq al món francòfon, podria comparar-se, per exemple, com a una traducció d'un altre producte internacional com Martin Amis, que ocuparia el mateix nínxol (el de l'auto-ficció i la polèmica) al món anglòfon.

La traducció a una altra llengua, des dels annals de la literatura comparada, s'ha considerat com a una necessitat imperiosa per sobreviure com a literatura en un marc nacional. Joan Fuster se'n fa ressò:

Si un repassa el catàleg habitual de les seves lectures, comprova amb sorpresa que un percentatge elevat dels llibres llegits li arriba a través d'un traductor. El fenomen, segons puc col·legir, no és exclusiu dels països de literatura esquifida. Fins i tot en els idiomes que compten amb una demografia literària ben nodrida, (...) [é]s la traducció el que dona el to en el mercat bibliogràfic.

Fuster, 1968: 212⁷⁹

La supervivència de les literatures nacionals recau, per tant, en ser llegides més enllà dels seus límits. En la mateixa línia filosòfica que el dins no *és* si no hi ha un fora, Martí Monterde destaca que “Goethe reclama com a irrenunciable i essencial allò que només podrà dir-se a través de l'altre, en l'altre, alhora que el reconeix plenament, en el mateix gest, com a un altre que no sóc jo però que és igual a mi” (Martí Monterde, 2012: 53). En termes de la *Weltliteratur* de Goethe, reconèixer a l'altre implica a la vegada l'acte de consciència de reconèixer-se a un mateix. És en la diferència observada gràcies al reconeixement de l'altre, i no precisament en l'assimilació, que hi tindria lloc la subversió a l'hegemonia. Quan es reconeix la diferència, els límits no impliquen la desaparició, sinó que hi ha espai per a la convivència.

Cada literatura nacional, si lo es, es original. No se trata de decir las mismas cosas con idiomas diferentes (por ejemplo, de repetir los mismos dogmas religiosos o políticos), sino de proteger y estimular concepciones dispares.

Guillén, 1985: 45

En aquest context, traduir no implica assimilació ni restricció, sinó delimitació. Els límits prevalen. Ets perquè jo pugui ser, en un espai de coexistència. La traducció, per tant, es presenta aquí com a resistència, com a generadora de dinàmiques d'horitzontalitat.

⁷⁹ FUSTER, Joan (1968). *Examen de consciència*. Edicions 62.

La traducció, en un context de circulació, també permet posicionar a intel·lectuals en el seu propi camp gràcies a introduir-hi figures emblemàtiques d'altres camps literaris. En aquest exercici estratègic, un traductor pot arribar a pujar graons en un camp editorial mitjançant ser l'ambaixador d'altres escriptors de prestigi en altres camps, com en el cas de Baudelaire traduïnt a Poe, de Chateaubriand a Milton, al francès, o de Borges traduïnt a Woolf a l'espanyol. Aquests casos esdevenen també casos de pillatge literari, ja que, amb la traducció, el traductor estaria també introduint al seu camp un llegat estilístic, una manera de fer d'altres escriptors que, inevitablement, influenciaran la literatura del seu propi camp d'aleshores en endavant. Lytton Strachey apunta com Baudelaire va aportar “a quality not common in French poetry -a passionate imagination with clothes the thought with splendour, and lifts the strange words of this unhappy mortal into the deathless regions of the sublime” (Strachey, 2016: 100). Aquesta imaginació poc comú en el camp francès no pot ser sinó la influència de la poesia de Poe en la seva pròpia poesia, a qui Baudelaire ja havia traduït abans de publicar *Les Fleurs du Mal* o els *Petis Poemes en Prosa*.

La traducció, com hem vist de la mateixa manera amb el paratext i la circulació internacional, és també una manera de re-rubricar un text a l'hora de dirigir-lo a un nou lectorat amb nous propòsits. Noves traduccions acostumen a implicar nous paratexts. Afirmar Damrosch sobre els clàssics universals al llarg dels temps que “translations change along with their interpretations” (Damrosch, 2003 186), en una era de re-traducció cap a reinterpretacions dels mateixos, com és el cas de noves traduccions de Dante apareixent amb regularitat com a símptomes d'una literatura mundial.

Casanova -que també opina que el traductor enriqueix una literatura nacional però no pot defugir l'aspecte econòmic- destaca el rol de la traducció com a literalització, en tant que permet que escriptors perifèrics a les “grans” literatures puguin ser reconeguts, segons ella, en un “pur échange horizontal”

(Casanova, 2008: 138). La traducció també segueix servint a Casanova per perpetuar el model de centralització ja que, en els seus termes, els traductors han de ser figures centrals i conèixer bé el centre per a poder incorporar noves figures estrangeres al seu capital (ibíd. 29), així com per a exportar la pròpia literatura amb ambicions d'universalitat per així augmentar el seu crèdit (ibíd. 30). Aquest procés de literalització, per Casanova, implica una re-semantització del concepte de traducció de cara als seus interessos centralitzadors, ja que no sembla distingir (o sembla voler assimilar) entre el ser pròpiament traduït a una altra llengua i el ser introduït a un país diferent al d'origen en una llengua hegemònica. Basant-se en l'etimologia de “traduir” en llatí, “mener au-delà”, “col·locar allà”, Casanova justifica l'assimilació de Strindberg a París escrivint directament en francès com a traducció o literalització, en tant que com a visibilitat dins del centre. De la mateixa manera, atribueix la raó de l'èxit internacional de Nabokov gràcies a signar una auto-traducció de la seva *La Méprise* al francès editada per Gallimard, que en el rus original, o fins i tot en anglès, no li estava proporcionant cap repercussió. Aquest procés també li permet apropiat-se en nom de la cultura francesa de l'acte de Ruben Darío de “franciser” la *langue espagnole* amb la seva poesia. L'exercici modernista de Darío en espanyol d'experimentar amb les formes de la nova poesia francesa, és també per a Casanova una traducció, una posada de llarg d'un escriptor que no hagués pogut arribar al mateix lectorat si no fos per entrar en contacte amb el prestigi literari francès⁸⁰.

La construcció del mite parisenc de Casanova va de la mà de l'exalçament del francès com a la llengua de la “littérarité”. Casanova associa el concepte de “forte littérarité” de manera intrínseca amb les llengües de més circulació

⁸⁰El cas de Darío evidencia, podríem dir, el contrari a la “literalització” de Casanova, ja que, en paraules de Martí Monterde precisament parlant de Ruben Darío, el local i l'universal són dues dimensions que es troben alhora (Martí Monterde, 2023: 169) i Darío, probablement ja es reconeix desplaçat en el viatge amb el seu gest. El gest de Darío d'afrancesar la poesia espanyola és un gest modernista de la *latinité* en resposta al meridià del nacionalisme espanyol peninsular i, precisament una resistència a claudicar amb la llengua dominant.

literària, sense oferir possibilitat d'ennobliment a les llengües perifèriques, que han de ser abandonades en l'exercici d'esdevenir universal segons l'*establishment* francès. Aquesta característica de literaritat i bon gust intrínsec i objectiva que ofereix el francès, Casanova la fa palesa amb l'exemple de la tria de Frédéric II, rei de Prússia, el 1780 de publicar a Berlin i en francès l'assaig *De la littérature allemande*, per legitimar l'ús del francès en afers literaris, de "latinitzar" l'alemany, donat els seus defectes inherents en qüestions de poca sonoritat i de manca de verbs per a aquests propòsits.

En una era global, la "traductibilitat" no es limita exclusivament al fenomen que la mateixa obra pugui ser compresa i digerible per diferents contextos nacionals en llengües diferents. També existeix el perill que una fórmula sigui "traduïble" a diferents obres d'autors diferents, en llengües diferents, que omplen cadascuna el mateix nínxol en els seus respectius mercats nacionals (com l'exemple d'Houellebecq/Amis). O, fins i tot, una en anglès o francès que ja s'escrigu traduïda ("born translated"), en el sentit que té la pretensió ser una veu "local" però explicada en termes globals. Si ho mirem així, les llengües nacionals funcionarien com a resistència a la llengua o *parole* global (que en realitat no és anglès, si no *un* anglès). La llengua que, a nivell nacional, s'imposa de la mateixa manera que els altres artefactes de poder de l'Estat, en aquest context té/manté un estatus subversiu.

Des del camp de la teoria, els defensors del concepte de *world literature*, que en realitat disfressa una iniciativa colonial anglòfona, s'emmirallen amb el discurs de Casanova en el món francòfon, justificant la "traductibilitat" de la novel·la global en anglès com a democratitzadora. Els exemples de com la novel·la global en anglès és més inclusiva del que sembla a primera vista també s'acompanyen de l'argument que canviar a l'anglès amb finalitats literàries podria ser un alleujament per aquells autors la primera llengua dels quals és una llengua diferent de l'anglès, en la seva recerca d'una veritable veu literària, així com de l'experimentació amb un discurs. Aquest sentiment connectaria Rebecca

Walkowitz amb Casanova i Damrosch. Didier Coste, per contra, oferiria una resistència. Rebecca Walkovitz a *Born translated*, afirma, per exemple, que l'autora canadenca Nancy Houston, com Kundera, “uses her own translations to revise the originals, and, like Samuel Beckett, who produced many of his own works in English and French, she regards both versions as original texts” (Walkowitz, 2015: 14). El premi de ficció en francès que se li va concedir a Houston el 1993 per un text que havia escrit abans en anglès, desperta el debat sobre llengua i circulació. Per Houston, afirma Rebecca Walkowitz., traduir és també produir ja que, de fet, amb un angle metaficcional, molts dels seus textos parlen de la traducció.

De manera similar, un dels arguments de Walkowitz per justificar el canvi a una altra llengua -en la major part dels casos, més dominant- d'alguns escriptors globals en novel·les anomenades “born-translated” (per ser textos altament exportables per tot el món anglòfon en el marc d'un cosmopolitisme global), és aquell component artístic que el canvi atorga a l'escriptor en la cerca d'una veu literària. En altres mots, les cuirasses que la pròpia *langue* paternal, i paternalista, hagi pogut imposar en un mateix podrien estar reprimint l'artista. La manera com trobar la pròpia *parole* seria fer-ho en un altra llengua, en aquest cas, en una més dominant que la nativa pròpia. Un altre testimoni com el del poeta xilè Vicente Huidobro sembla fer-se ressò d'aquest fenomen. “Se debe escribir en una lengua que no sea materna” (Martí Monterde, 2024: 113).

Valery Larbaud - escriptor francès del cercle de Gide i Leon-Paul Fargue, traductor de Joyce, Shakespeare o Whitman, i crític centrat en els intercanvis culturals internacionals de la primera meitat del segle XX- parla del bilingüisme i la segona llengua en termes de dominació. A *Domaine français* parla del mestissatge de dues llengües: “mon français se nourrit de mon anglais; il s'en sert comme d'un moyen de contrôle” (Larbaud, 1941: 11). D'una llengua estrangera, Larbaud agafa les “simetries”, i aquesta “préférence amoureuse pour les sons et la structure d'un langage étranger” és un plaer que consisteix a

“dominar” (ibíd.). Posant d’exemple a Montaigne, que va escriure parts dels seus diaris en italià, posseir suficient coneixement per escriure en una altra llengua és un plaer que eleva l’estatus dels escriptors. Aquest punt de vista d’un cert esnobisme lingüístic, s’entronca amb l’argument al voltant de la *parole* com a “literalització”⁸¹. Aquest fenomen és molt comú en escriptors bilingües que, com assenyala Rainier Grutman “célèbrent la découverte de la langue étrangère, tantôt ils dénoncent la douleur de son impossible apprivoisement” (Grutman, 2007: 36). Per Silvia Baron Supervielle⁸², una escriptora argentina instal·lada a França des de la dècada els 60, “el pasaje de una lengua a otra se vuelve un movimiento mágico, ciego y apasionado que forma parte del acto creativo” (ibíd.) El síndrome de la pàgina en blanc, comparteixen molts escriptors bilingües, s’evapora davant de la possibilitat d’expressar-se creativament en una llengua que no arrossega les motxilles de la infància o de les primeres etapes de formació, però que se sent nova, lliure, com a manera de, en mots de Cioran⁸³, “se libérer de son propre passé” (Grutman, 2007: 24). L’emancipació en una nova llengua va en paral·lel amb l’emancipació com a artista, que es fa ressò de l’escriptura automàtica, més a prop del subconscient. Edwards, que també dissemina el corpus de Beckett al voltant del bilingüisme o mestissatge esmenta a Wordsworth com un exemple de l’estrangeria d’una pròpia llengua a l’hora de trobar un llenguatge literari, que va forçar-lo a “re-invent an English for himself, and to refuse, according to the interesting metaphor of the preface to *Lyrical Ballads*, his ‘inheritance’” (Edwards, 1992: 73).

D’una manera similar, per exemple, segons Walkowitz, Murakami podria estar abandonant el japonès i experimentant amb l’anglès sense motiu econòmic aparent, sinó només per a crear “a new kind of first language” (Walkowitz, 2015: 14). “[H]e has claimed that he found his style in Japanese by writing pages

⁸¹ Val a dir que Larbaud és un gran defensor de la traducció amb el seu *Saint Jerome* i no sucumbeix tan fàcilment al concepte de literalització, sinó a conservar, amb més delimitació, la diferència.

⁸² BARON SUPERVIELLE, Silvia (1998). *El cambio de lengua para un escritor*. Buenos Aires, Corregidor. p11.

⁸³ CIORAN (1995). *Entretiens*, Paris, Gallimard, p143

first in English and then translating them into Japanese” (ibíd.). No obstant, pot realment Murakami ignorar el fet de voler satisfer als seus editors anglesos en termes de contingut encara que publicui primer en japonès? En paraules de Coetzee a *Elizabeth Costello*, “[h]ow easy do you think it is (...) for this fellow to be true to his essence as writer when there are all these strangers to please, month after month - publishers, readers, critics, students, all of them armed not only with their own ideas about what writing is or should be, what the novel is or should be, what Africa is or should be, but also about what being pleased is or should be?” (Coetzee, 2003: 26). Casanova aprofita l’avinentesa per sumar-se a aquesta emancipació creativa que dona la segona llengua per polititzar des de la seva demagògica aparent despolitització. És amb aquesta *parole* que l’escriptor “entretient (...) des relations infiniment singulières et intimes” (Casanova, 2008: 52). Però d’aquest fet, afirma Casanova, se’n fa un ús i lectura totalment política de l’ús de la llengua, quan, segons ella, els escriptors estarien exclusivament creant les seves pròpies condicions per a una literatura autònoma i lliure en què no estarien abocant cap decisió ni orientació política més enllà de la capacitat de nous models d’expressió que els lliurin dels seus llasts familiars i, per extensió, nacionals. No obstant, per més idiosincràsies que els autors puguin descobrir en les seves *paroles*, la llengua amb què experimenten en qüestió seguirà sent reconeixible i pertanyent a una comunitat. El grau d’experimentació literària amb una llengua no anul·la la quantitat de lectors a què potencialment pot dirigir-se un text per estar escrit en una llengua determinada, vegeu, dominant.

El Nobel de Literatura Samuel Beckett⁸⁴ és una altra figura als marges, però potser d’una manera molt particular, perquè encapsula tots els aspectes tractats prèviament referents a nació, llengua i pols entre identitats. Irlandès de naixement, la seva producció literària l’escriu en anglès i francès, exemple bastant curiós com Kafka o Rilke d’escriptor bilingüe. El motiu pel qual va ser

84 “precisely for his innovations in writing”, en la descripció del guardó.

guardonat el 1969 recalcava “per la seva escriptura, que -en formes noves per novel·la i teatre – adquireix la seva elevació en la destitució de l’home modern”. Casanova cataloga a Beckett com a un dels autors “les plus éloignés apparemment de toute historicité” (Casanova, 2008: 44) destacant la seva capacitat de reinventar-se precisament fora de la seva tradició nacional com a irlandès per tal de, com també afirma va fer Joyce, “fonder une littérature irlandaise libérée du fonctionnalisme national” (ibíd. 45). En una altra forma d’exili, un que potser podríem definir com a residència lingüística internacional, Beckett escriu gran part de la seva producció a França. No sense perills, Walkowitz a *Born Translated*, també fa servir l’exemple de Beckett com a justificació del fenomen de “traductibilitat” característic de la novel·la global en l’actualitat, un exemple d’altra banda absoluta i demagògicament manipulat en aquest context, ja que és necessari situar la seva experimentació amb el mestissatge lingüístic en les ferides de la Segona Guerra Mundial. En el context de la traductibilitat de la novel·la global, alguns autors contemporanis canvien la seva llengua materna minoritària per l’anglès o el francès amb la intenció d’un lectorat més ampli. Amb aquest gest, ignoren una llengua en perill. No obstant, en la seva transició de l’anglès al francès com a *parole*, Beckett no només estaria fent el gest a la inversa (abandonant una llengua precisament per les implicacions colonials en el conflicte irlandès), sinó que estaria adquirint com a *parole* una altra que, com a mínim, competeix pel mateixos nivells d’etnocentrisme que la seva. Dit d’una altra manera, el francès de Beckett, donada la seva residència voluntària en el marc d’una discriminació positiva, no estaria responent a una justificació post-colonial (tot i el conflicte irlandès). A banda d’això, si bé el gest també pogués tractar-se d’una exploració en les possibilitats creatives d’una nova llengua en l’escriptura, el cas de Beckett coincideix amb la revolució de la lingüística moderna i les experimentacions i aplicacions del concepte d’arbitrarietat del signe lingüístic de Saussure en la literatura, en un moment polític que demana la revisió general de totes les

estructures (Gruttmann, 2007: 37). Les seves obres, i especialment *Tot Esperant Godot*, posen precisament la llengua com a mecanisme coherent i totalitari al punt de mira, amb interaccions (o intervencions) de personatges que no semblen poder-se acabar d'entendre verbalment, precisament per la vaguetat o ambigüitat del propi signe lingüístic, de la pragmàtica del propi llenguatge i, per extensió, de la literatura en general. “Writing in French enables Beckett, first, to undergo the arbitrary nature of the sign, the contingency of language” (Edwards, 1992: 69). “Comment ne pas voir en effet que leurs œuvres ne remettent pas vraiment en question la logique foncièrement unilingue de la littérature comme institution?” es pregunta Grutman (2007: 38).

Per Beckett, apunta Edwards, és crucial també el trop de la memòria en relació al llenguatge (Edwards, 1992: 72). La familiaritat d'una llengua materna és perillosa perquè fa abaixar la guàrdia al respecte d'ella mateixa. L'exili, la guerra, evidencien la vaguetat dels mots fins al punt de fer aflorar una estranyesa, ja no d'una segona llengua, sinó de la seva pròpia. “He speaks pidgin French here as if to indicate, in a way very much his own, that French written by a foreigner, were it even impeccably correct, is not the same thing as French written by a Frenchman” (ibid. 68).

Si el francès de Beckett no és “francès”, la lectura de la llengua literària de Walkowitz -o la literalització de Casanova- també podrien ser, per tant, aplicables. Al cap i a la fi, apunta Edwards, a la pregunta de perquè escrivia en francès, Beckett responia: “[p]our faire remarquer moi” (ibíd.). No obstant, podríem afirmar que aquest “remarquer” és en realitat una crítica per tal d'arribar al nucli d'una llengua com a signe, per exemplificar l'arbitrarietat del llenguatge des d'una perspectiva estructuralista o, fins i tot, podríem dir, pre-post-estructuralista: precisament com a manera de subvertir l'etnocentrisme i el colonialisme, entroncant-se amb Derrida, des del punt de mira irlandès (Nealon: 1988). Beckett escull un idioma estranger precisament per constatar l'estrangeria d'una llengua, per desmantellar les seves “inherents” implicacions colonials

(“What is essential in his choice of French is, after all, the election of a foreign language, of the foreignness of a language” [ibíd.]). L’ús del francès de Beckett és estrany per a un francès mateix, subvertint la idea d’una llengua normativa -i no només perquè experimenta amb la pragmàtica i l’arbitrarietat del signe-, sinó perquè escrivint en francès evidencia per extensió també l’arbitrarietat de la seva pròpia llengua natal. Des d’un altre angle, hauríem de considerar també el veritable destinatari de l’experiment de Beckett., ja que la *parole* francesa de Beckett està feta realment, afirma Edwards, perquè s’entengui en traducció i en relació amb l’anglès. “Or, in other words, does anyone understand Beckett's French beyond the English?⁸⁵” com proposa Edwards, “the only readers who enter fully into the linguistic adventure of these works (...) are the English readers of the French texts” (ibíd.). El canvi de llengua de Beckett no seria tant una projecció cap a una segona llengua més dominant que li obrís més portes que la primera: més aviat un mecanisme per subvertir els rastres hegemònics de la seva pròpia primera llengua, així com per proposar dues versions d’un mateix text que puguin llegir-se l’un gràcies a l’altre en una retribució horitzontal constant.

En un moment històric en què no existia un mercat global, i escriure en una llengua en concret no implicava encara immediatament una ampliació del lectorat, la major preocupació de Beckett no era vendre ni ampliar mercat com insinua Walkowitz, perquè de fet les seves peces estan traduïdes a l’anglès per ser consumides en anglès, i no fetes en francès (encara que estrenés a França, en francès) per fer-lo arribar a més racons del planeta. L’ús de Beckett no és a costa de la supressió o la visibilitat d’una llengua minoritària. En utilitzar el francès, adopta una altra llengua hegemònica per parlar de les hegemonies del

⁸⁵ Aquest debat també obre la porta a un argument més: com el francès de Beckett “no és francès”, corre el risc de despertar una idea de francesitat en el lector anglès que s’estaria movent en el terreny del clixé i de la normativitat precisament per ser un exercici no normatiu. Aquesta alteritat projectada en el llenguatge, no seria sinó una concepció anglesa d’allò que és francès, basada en un esquema de representació identitària tan absolutament arbitrari com el de la llengua.

llenguatge, en relació a una altra llengua hegemònica. Per contra, els escriptors globals del món anglòfon, en escriure en anglès, deixen enrere una llengua minoritària que la majoria de les vegades és la seva pròpia llengua materna, més representativa del lloc sobre el qual escriuen. Intercanvien llengües precisament per ampliar el seu mercat. Walkowitz, no obstant, es permet fins i tot anar més lluny que Casanova que, com a mínim, és transparent advocant sobre el procés d'assimilació lingüística com a literalització. Walkowitz intenta de fet dissimular-lo afirmant que en realitat es tracta de fomentar un “heterogeneous group of readers: those who are proficient in several languages, those who may be less-than-proficient in English, and those who may be proficient in one version of English but not proficient in another” (Walkowitz, 2015: 209), que respon al seu lema que les “born-translated novels place English in the world” (ibíd.), com si l'anglès encara no hagués trobat el seu lloc. Precisament, apunta Beecroft, aquesta pluralitat de *pidgins* està produint l'efecte contrari i reforçant encara més una versió dominant de l'anglès, en la qual els parlants de la “mare pàtria” estarien constantment reforçant els seus diccionaris urbans i l'*slang* per combatre precisament una tendència que veuen com a desintegradora de la seva pròpia identitat lingüística.

Més enllà de la llengua, estan els continguts. Walkowitz també tracta la figura de Pamuk en el marc de la novel·la global.

Readers of Pamuk's novels in Turkish have argued that his later works (marked by the Nobel but **also** after the French translation of *The Silent House* received the Prix de la Découverte Européenne) solicit translation by emphasizing international lineage, postmodern devices, and “Istanbul cosmopolitanism”, whereas the earlier works engaged more substantially with the Turkish literary tradition and social realism.

Walkowitz, 2015: 15

Amb aquesta afirmació, Walkowitz estaria corroborant que, en la cerca d'un major lectorat, no només canvien les llengües sinó que, amb la traductibilitat, les *born-translated* novels també canvien els continguts. Les

novel·les de Pamuk, afirma, també tracten de la circulació global i afavoreixen la traducció identificant-la com una font de producció local (ibíd.). *Neu*, per exemple, té personatges estrangers que descobreixen i aprenen sobre les històries regionals turques (ibíd.). La justificació de Walkowitz que la veu narrativa del text no és un narració omniscient no cancel·la que el personatge principal, encara que turc, porti anys exiliat a Alemanya i funcioni dins d'un *aparatus* colonial. Si bé la literatura turca veu d'altres literatures i tradicions, el prisma cosmopolita està responent a una prerrogativa de lector occidental o occidentalitzat. Que la traducció entre llengües sigui un aspecte integrat en la ficció precisament com a un dels mecanismes que justifica la seva traductibilitat, no cancel·la que la novel·la parli per com més gent millor havent no estat escrita ben bé enlloc.

De la mateixa manera, Damrosch destaca que Ishiguro va afirmar crear una Anglaterra que ell mateix no creu que mai existís: “I've not attempted to reproduce, in an historically accurate way, some past period. What I'm trying to do there... is to actually rework a particular myth about a certain kind of mythical England (...) the further I get from Britain the happier I am with the readings, because people are less obsessed with the idea of it just being about Britain” (Damrosch, 2003: 230). En la seva lectura cosmopolita d'un text com *The Remains of the Day*, original que no rebutja precisament una lectura marxista constant, Walkowitz penalitza al majordom Stevens -la quinta essència de l'anglès britànic de classe baixa d'entreguerres-, per no saber veure més enllà de la seva ètica professional incondicional (i per extensió, de la seva condició de classe), que comporta, per sobre de tot, obeir als seus superiors sense qüestionar. Stevens, que com a personatge “fails to translate enough” en el seu relat (com a sinònim de donar una visió més cosmopolita), és penalitzat per ser parcial en la recol·lecció de les seves anècdotes sobre els seus superiors i convidats, i en conseqüència contribuir a formes de colonialisme (enlloc de ressaltar la seva posició de víctima dins del sistema) que precisament la

traductibilitat, segons Walkowitz, de la novel·la *sí* que es proposa desmantellar (Walkowitz, 2015: 118).

Amb altres textos de Ishiguro i de Coetzee, per exemple, Walkowitz justifica, segons ella, l'esperit democratitzador de la novel·la *born-translated* per l'artefacte metaficcional.

By focusing on consumption, Coetzee's novel, resists the logic of unique origin that governs most accounts of worlds literally history.

Walkowitz, 2015: 60-61

Elizabeth Costello, escriptora australiana *sènior* que en diferents conferències fa palès el descens de la seva popularitat i un de-calaix entre els seus primers triomfs literaris i les noves generacions, veritablement explora l'aspecte metaficcional amb una multiplicitat de focalitzadors⁸⁶: amb extractes de conferències i debats íntegres, i amb els paral·lelismes Coetzee/Costello, que contribueixen al desenvolupament de l'auto-ficció. No obstant, l'argument de Walkowitz sobre aquests aspectes com a democratitzadors ignoren el to subversiu al respecte que Coetzee assumeix al llarg de tota la novel·la. Els discursos de Costello són només comprensibles per una elit acadèmica i filosòfica, que es reflecteix inevitablement en un lectorat que, perquè pugui comprendre'ls, ha de pertànyer precisament a una elit intel·lectual exclusivament, podríem afirmar, del món literari (o fins i tot acadèmic) i anglòfon. El gest de Coetzee i les seves declaracions a través d'alguns dels personatges africans de la novel·la sobre les tensions entre llengua, nació i literatura, així com entre publicació i oralitat, funcionen precisament com a crítica a aquells textos nascuts per ser traduïts, és a dir, per poder ser digerits per una comunitat anglòfona esnob. En altres mots, l'auto-referencialitat -com a "gènere" o mecanisme literari- no implica necessàriament la subversió del colonialisme en general ni d'una hegemonia en particular. El fet que la major

⁸⁶ En el sentit narratològic de Genette.

part dels textos de l'anomenada “born-translated novel” produeixin sovint narratives “col·laboratives” (o que la recepció de l'artefacte literari real -que s'inclou metaficcionalment a la novel·la- des de diferents parts del món serveixi d'argument de multiplicitat) demostra en realitat el contrari: les diferents nacions retratades que col·laboren estan representades per simulacres d'aquesta nació, per aportacions que provenen totes d'una versió cosmopolitzada dels diferents països, per veus blanquejades que no són representatives dels antecedents reals de les seves nacions. La inclusivitat de la nació com a argument donada per una multiplicitat d'opinions demostra precisament com de fútil i buit és en aquest cas el concepte de nació.

2.3.2 El Cosmopolitisme al Descobert

He has become, as he puts it, “an habitual exile, like an habitual criminal”. He has acquired American papers; he makes his living on the lecture circuit, a circuit that would appear to have expanded to encompass the cruise ships. This will be his third trip on the Northern Lights. Very restful, he finds it; very relaxing. Who would have guessed, he says, that a country boy from Africa would end up like this, in the lap of luxury? And he treats her again to his big smile, the special one.

Coetzee, *Elizabeth Costello*

La centralització i la “traductibilitat”, hem vist, mitjançant l'assimilació de llengües dominants, així com les relacions intel·lectuals internacionals proporcionen una xarxa d'intercanvis que (aparentment sota l'escut de la interrelacionalitat i la des-politització, horitzontals, en clau de cosmopolitisme) estarien, ben al contrari, reproduint sistemes meridionals de desigualtat.

El cas de la revista *Sur* i els intel·lectuals argentins de la modernitat del segle XX es presenta com a un exemple paradigmàtic per analitzar aquest

fenomen. Un cas curiós perquè, intentant precisament fugir d'un model meridional en què el grup d'intel·lectuals s'hagués vist arrossegat a acatar l'imperialisme espanyol (o madrileny, de Guillermo de Torre, encara que fos casat amb Norah Borges), van potser contribuir en certa manera a perpetuar el model hegemònic francès i al seu relat de la “desnacionalització” derivant en un cosmopolitisme fals. D'altra banda, també podria tractar-se d'una “educació”, en la línia del Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, en un intent d'assimilar una tradició hegemònica per després retornar-la com a gest subversiu amb un segell propi transformat.

Com indica Martí Monterde a *El Falso Cosmopolitismo*, Guillermo de Torre, en representació del nacionalisme cultural espanyol, volia a tota costa aprofitar-se i apropiar-se del capital simbòlic americà en llengua hispana com a capital simbòlic nacionalista espanyol (Martí Monterde, 2024: 13)⁸⁷. En resposta, tal i com indica Casanova, “[l]es écrivains du « boom » latino-américain se sont mis à exister dans l'espace littéraire international à partir de leur traduction et de leur reconnaissance critique en français. Dans le même sens, Jorge Luis Borges disait qu'il était une invention de la France” (Casanova, 2008: 140). Com diu John King al seu llibre sobre *Sur: A Study of the Argentinian Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, revista de la qual Borges fou col·laborador,

Sur's universalist standpoint implied that “ethically” it would have to be against any form of dictatorship: this was conceived as a natural view of the world, which had nothing to do with political commitment. Another member of the *Sur* group, Ernesto Sábato, repeated Borges' argument: “Jamás hubo allí ningún filtro ideológico o social, sólo había un filtro literario, que en ocasiones pudo ser equivocado, lo que es humano”. Yet the magazine's claim to be apolitical cannot be seen as an objective reality. It aspired to be the expression of a clerisy uninterested in everyday affairs and yet it was deeply rooted in a liberal aristocratic tradition.

King, 1986: 198

⁸⁷ En un marc post-colonial invisible per part d'Espanya, com indica Monterde (ibíd. 14).

Sur fou mecenes de la revista *Lettres Françaises* a la dècada dels 40. “[T]he magazine bore the *Sur* arrow logo” (King, 1986: 102). Victoria Ocampo -que presentarem a continuació- va convidar l'escriptor exiliat Denis de Rougemont a fer conferències a Buenos Aires (ibíd. 103). André Gide -que representava totes les aspiracions dels primers escriptors de *Sur*- li va fer un homenatge a Ocampo al viatge d'aquesta a París el 1946, referent-s'hi com a “‘mythe argentin’ who incorporated everything Argentina could offer that was kind, generous and charming” (ibíd. 32). Segons King, Anglaterra tenia, aparentment, menys a oferir al cercle de la revista, en part perquè Ocampo venerava la figura de l'intel·lectual guerrer, poc popular a Anglaterra. Per això ella es va interessar per T. E. Lawrence, sobre el qual va publicar un article, “Misión de Lawrence de Arabia”, D'arrel, Borges es presenta com a figura més anglesa que francesa, precisament per la seva reacció en contra del realisme i estar més a favor de la fantasia, i d'allò fantasmagòric i detectivesc.

La figura de Victoria Ocampo al capdavant de la revista va posar en manifest la seva missió a *Palabras Francesas* on relata que, per ella, l'espanyol era la llengua del barbarisme. “The Ocampos were taught French as a first language and Victoria did not feel confident writing in Spanish without the help of a translator until the 1930s, by which time she was forty years old. (...) ‘El idioma de mi infancia y adolescencia - el francés - era mi idioma; no podía librarme de él al intentar escribir’” (King, 1986: 30). Ocampo sentia una fascinació total pel vell continent. L'elit Argentina encapçalada per ella pretén connectar-se amb les elits anglesa i francesa creant un pont cultural interromput amb la guerra (ibíd. 133). Ambdues semblen interessades en difondre el seu capital en països de parla hispana, ja que subvencionen els viatges de Victoria Ocampo a París i a Londres. Ocampo publicarà a Sartre, Simone de Beauvoir, Merleau Ponty i a Albert Camus. Aquest últim publica a *Sur* constantment i és amic de Ocampo (ibíd. 136), sobretot les seves publicacions relacionades amb la llibertat de l'intel·lectual. La fascinació de Ocampo per Mussolini contrasta amb la seva

línia com a editora en contra del totalitarisme. La mirada cap a Europa va donar-li la reputació d'“extranjerizante”, en tant que cosmopolita i elitista envers la situació a Argentina. De la mateixa manera que els avantpassats de Ocampo liderats per Sarmiento havien creat un projecte intel·lectual semblant amb *Facundo: civilización y barbarie* (1845) en protesta contra el dictador federalista De Rosas amb l'ajuda de l'Imperi Britànic (ibíd.7), *Sur* no podia anar contra l'autarquia de Perón si no era mitjançant un poder colonial europeu, des de l'oligarquia. Buenos Aires es converteix així, en mots de Ramon Gómez de la Serna, en “la primera consumidora de conferencias del mundo” (ibíd. 29). “*Sur* would always see itself as one of the great literary magazines of the period, the *Nouvelle Revue Française* of Latin America⁸⁸, with an editor who knew all the *Nouvelle Revue Française* contributors personally” (ibíd. 45).

Sota un escut literari (“*Sur* se esforzará en revelar valores jóvenes, formados en disciplinas nuevas, auténticamente despiertos ante la miseria actual del espíritu” [ibíd. 56]), *Sur* inevitablement també exclouïa certes mirades polítiques i en potenciava d'altres (potser més flagrants per les seves absències: els únics argentins contribuint a la secció principal de la revista excepte Victoria Ocampo foren només Borges i Güiraldes), de manera que no es quedava en el plànol despolititzat que advocava ocupar. Encara que, aparentment, centrada en valors exclusivament literaris i mirades majoritàriament europees, va publicar però, per exemple, excepcionalment, a Carlos Alberto Erro, algú que el 1929 havia fet un manifest -*Medida del criollismo* (1929)- sobre com Argentina podia ser universal només per ser criolla i no europea (ibíd. 86). Durant la dècada dels 30, *Sur* inclou articles com el de Aldous Huxley sobre la responsabilitat dels intel·lectuals en contra del totalitarisme, o el de la mateixa Ocampo “La mujer y su expresión” de caire feminista. Seguidament, la revista va defensar la causa republicana a la guerra espanyola i, més tard, la causa aliada durant la segona

⁸⁸ Així s'hi va referir Octavio Paz: “Lo que fue para los europeos la *Nouvelle Revue Française* es, para mí, *Sur*: las letras concebidas como un mundo propio (King, 1986: 79)”.

guerra. Des de la “literalització”, Ocampo i Borges van ser anti-peronistes des del cosmopolitisme (ja que el nacionalisme argentí traspuava provincianisme i les lectures polítiques o socials en la literatura només podien ser propaganda marxista) per ser aparentment apolítics i mirar cap a França i Anglaterra en una “república internacional”. Ocampo també va ser-ho en la seva causa feminista, que va ignorar la lluita d’Evita per trobar-la exclusivament una manera populista de guanyar terreny amb un règim que, per més dictatorial, amenaçava els privilegis aristocràtics (ibíd. 147). King afirma que *Sur* tenia “profound fear and loathing of mass culture” (ibíd. 62).

Ocampo s’havia decantat pel feminisme de Virginia Woolf a principi de la dècada dels 30, tot i que Evita va aconseguir el vot femení sota el seu mandat. Virginia Woolf descriu a Victoria Ocampo a Vita Sackville-West com a una dona “who is the Sybil (Colefax)⁸⁹ of Buenos Aires, writes to say she wants to publish something by you in her Quarterly “*Sur*”. She is in Paris. She's immensely rich, amorous; has been the mistress of Cocteau, Mussolini -Hitler for anything I know: came my way through Aldous” (Woolf, 2021: 7363). Ocampo es posicionaria a Argentina com a dona editora i escriptora traduint i escrivint sobre Woolf, apropiant-se del seu discurs feminista, com veurem més endavant a la secció 4.

Després de la Segona Guerra, el pan-americanisme es propaga per tot Sud-Amèrica, i *Sur* n’és portaveu a Argentina. Quelcom similar passa a França, forta aliada dels americans, per exemple, amb la Nouvelle Vague i el Festival de Cannes.

Sur's ideas coincided with North American perceptions of, and policies towards, Argentina. It supported in lukewarm fashion Roosevelt's Good Neighbour policy and North American attempts to combat economic and political nationalism in Latin America by offering to “Give Them a Share of the expanding North American economy”, a policy which would be reformulated as the Alliance for

⁸⁹ La Sybil Colefax, decoradora d’interiors, a qui, en una altra ocasió, s’hi refereix com a “[t]hat old silly Sybil Colefax” (V.W., 2011: 5251).

Progress in the 1960s. Throughout the war it benefited directly from the United States' desire to stimulate the development of modern intellectual elites in various countries.

King, 1986: 96

Sur, entroncada amb les ideologies nord-americanes per combatre els nacionalismes sud-americans, estaria sucumbint a una altra forma de subjugació. França -i concretament París- experimenta un procés similar. En mots de Martí Monterde, “[e]n este sentido, alrededor de Francia y su literatura se organiza de forma nítida una comunidad interliteraria con capital en París (...) la capital literaria de un conjunto de literaturas europeas y americanas (...). Al menos durante el modernismo, sin duda lo fue” (Martí Monterde, 2024: 28). Aquesta font d’inspiració és la que Casanova tergiversa en un discurs de dominació cultural allunyant-se dels termes de la *Weltliteratur* de Goethe, sense que per això haguem de negar l’impacte de la capital cultural sempre i quan pugui reconèixer la seva inter-literarietat.

Des d’aquest angle, *Sur* contribueix de manera valuosa no només a nivell americà això en l’impacte que genera també en la península ibèrica per les seves traduccions a l’espanyol de textos europeus. Els beneficis del seu cercle cultural són inqüestionables, té un impacte en el món de la circulació en espanyol del capital literari europeu precisament en un moment que el feixisme espanyol impedeix la circulació mitjançant les estructures de la censura. També ho és perquè proposa una alternativa a la manipulació a través del discurs nacionalista disfressat de cosmopolitisme que fa Madrid en temps de la modernitat. En mots de Martí Monterde, “no hay casi ninguna diferencia entre el postulado «Paris, ciudad literatura» de Casanova y el Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica» de Guillermo de Torre” (Martí Monterde, 2024: 43). En ambdós casos, afirma Monterde, sota una literalització, s’amaga un lluita per l’hegemonia de l’espai literari internacional, més interessada en la dominació emmascarada de discurs de despolitització que en l’intercanvi.

El terme cosmopolitisme ja porta certa controvèrsia en sí, ja que en moments de la modernitat literària del segle XX pateix una re-semantització que l'intenta allunyar del significat “sinònim de civilització francesa” (Martí Monterde a Texte, 2017: 27). De fet, és Joseph Texte que intenta buidar-lo del significat que impliqui o generi polèmica nacionalista, i en destaca la “superioritat” i la “feblesa” de cosmopolita com a concepte. En aquest sentit, apunta les connotacions diferents del terme en les concepcions francesa i alemanya respectivament, ja que l'alemanya manté els ideals vuitcentistes de Goethe en resposta a l'aristocràcia francesa. La creació del sentiment nacional alemany del Romanticisme en la consciència col·lectiva té en compte - precisament allunyant-se de la tendència hegemònica francesa-

una baixada de les fronteres, una comunicació més lliure entre els pobles veïns, una comprensió més completa i més oberta de les obres estrangeres. Va ser, en un cert sentit, un agent de concentració i, en un altre sentit, un ferment de dissolució. Alhora que constituïa les literatures nacionals, en primer lloc per reacció i després per imitació, preparava, per sobre d'aquests grups estrets i tancats, la vinguda d'una literatura internacional, o almenys europea.

Texte, 2017: 33

El terme comença a agafar connotacions despectives a França amb l'arribada del segle XX i l'afer Dreyfus com a representatiu. Martí Monterde a *El Falso Cosmopolitismo* afirma com el “director de la Revue des Deux Mondes -uno de los principales referentes de ese espíritu cosmopolita europeo en Francia-, Ferdinand Brunetière, consideraba en 1899 a los «politiciens, intellectuels, libres penseurs —individualistes», y los «internationalistes» como «ennemis de l'âme française»” (Martí Monterde, 2024: 64). No obstant, mitjantçant *Cosmopolis*, la revista creada el 1896, que inclou literatura francesa però també autors estrangers traduïts o no, se li fa un rentat d'imatge al terme.

El to internacional i la col·laboració estrangera aposenta una “«xénophobie courtoise», (...) que (...) induce a «valorar en el otro la expresión de su nacionalidad (...) para una literatura olvidadiza de sus raíces, o a facilitar las relaciones de las élites francesas con las élites aliadas».(...) Es casi el racismo soft de los especialistas de los intercambios Internacionales” (ibíd. 32-33). Es una actitud que Martí Monterde apunta que adopten, segons suggereix Bourdieu, “los especialistas en civilizaciones extranjeras, «japónólogos» u «orientalistas»” (ibíd. 67).

Cosmopolis -que “no era sino un elemento más en la continuidad simbólica de la preminencia de la literatura francesa sobre el resto de las literaturas europeas⁹⁰” (ibíd. 70)-, de la qual Guillermo de Torre n’havia estat col·laborador, es convertirà en un referent per la línia de *La Gaceta Literaria* creada el 1927 a Espanya, que també pretenia ser cosmopolita i es presentava “como ‘ibérica, americana, internacional’, en la línea també de Revista de Occidente” (ibíd.), intentant fugir d’ un aparent provincianisme. En el mateix cas vist anteriorment, sota el cosmopolitisme es dissimula un nacionalisme espanyol de dretes. La revista pretenia “vertebrar” i redefinir la identitat nacional espanyola mitjançant les lletres “en términos de cosmopolitización desde la perspectiva hispánica, siguiendo el modelo de Apollinaire-Maurras⁹¹, pero adaptado, a partir de una refutación parcial, a un hispanismo vagamente maurrasiano que en realidad tenía poco margen de movimiento” (ibíd. 71). En aquest context, Paul Valéry, també col·laborador, sembla desmarcar-se de De Torre, Apollinaire i Maurras quan traça un pont amb Argentina i “ve en el modernismo argentino una oportunidad” (ibíd.) de fugir del provincianisme. Ortega y Gasset, que col·labora a *La Gaceta*, també sembla entroncar-se amb Valéry (Martí Monterde, 2024: 78). No obstant, amb el text per la seva Revista

⁹⁰ En diferents edicions, primer amb textos de Apollinaire i després de Charles Maurras, la línia clara de la revista, re-semantitzant el terme *cosmopolita* i apropiant-se’l, serà de caire nacionalista conservador francès (ibíd. 70).

⁹¹ Ambdós darrera de la ideología de Cosmopolis.

de Occidente de setembre del 27 (ibíd. 80-81), que fa servir termes com “minorías selectas”, reforça el paper de les elits com a responsables que la cultura no caigui en mans de les masses, amb una retòrica excessivament conservadora amagat sota d’una retòrica aparentment cosmopolita.

Segons Casanova, que sembla oblidar la figura de Goethe, és precisament Valery Larbaud el primer en desitjar una “internationale intellectuelle”⁹² amb la seva contribució com a crític literari internacional. Segons Casanova, “[i]l s’agissait pour lui de rompre avec les habitudes nationales qui créent l’illusion de l’unicité, de la spécificité et de l’insularité, et surtout de mettre fin aux limites assignées par les nationalismes littéraires” (Casanova, 2008: 14). Així es presentava a si mateix Valery Larbaud: com a pioner, que trobava que fins aleshores els intents de definir una literatura mundial no eren sinó manuals de literatures nacionals solapats, que ignoraven les lleis politico-econòmiques regents darrera del mercat literari internacional. Casanova, en aquest argument d’airejar les desigualtats en termes econòmics, es legitima com a continuadora de Larbaud, però també de Henry James o Paul Valéry. L’argument que el mercat literari respongui exclusivament a un diàleg intel·lectual i no polític o econòmic és directament una trampa de l’aristocràcia, que precisament, com Casanova, acaba forjant un model inseparable del model econòmic.

Larbaud, que Casanova no defineix només com “grand traducteur” sinó també com a “grand cosmopolite”, és un exemple del que Bourdieu analitzarà temps després i anomenarà un *gate-keeper*: algú que mou els fils entre països no pas de manera anecdòtica ni inofensiva, sinó organitzada i estratègica, responent a uns interessos personals en el camp cultural propi, una elit internacional que mou les fitxes de la literatura⁹³. Aquest mapa intel·lectual de Larbaud que, assegura, no és superposable al polític, Bourdieu especificarà que és el lloc de “nacionalismes i imperialismes” i de “prejudicis, estereotips, idees

⁹² però que quan ho fa associa al seu concepte de *Weltliteratur* el de mercat, amb les connotacions econòmiques liberalistes del segle XX.

⁹³ Com hem vist prèviament a 2.2.2 amb els casos de literatura turca.

preconcebudes , representacions molt someres, elementals” i “ferides” que poden venir del narcisisme de ser desconegut a un país estranger (Bourdieu, 2002). Curiosament, a aquest mapa intel·lectual, Larbaud s’hi refereix repetidament a *Domaine Anglais* (1925) com a una aristocràcia invisible i dispersada, on la cultura no és una cultura de molts sinó elitista. En aquest diàleg entre allò nacional (“national, puisqu'elle incarne la culture qui a rassemblé et formé la nation”) i internacional (“puisque'elle ne peut trouver ses pareilles, son niveau, son milieu, que parmi les élites des autres nations”) Larbaud segueix referint-se amb una retòrica classista. En un moment mundial en què precisament La Internacional alçava les veus de les masses, per Larbaud, el diàleg entre nacions perpetuava una cultura dels pocs.

A la seva tesi *Valery Larbaud, “cosmopolite” des lettres?*, Amélie Auzoux també afirma que el cosmopolitisme de Larbaud és centralitzat, francès i europeu, clarament elitista, com una “international des riches”. La diferència, comparat amb universalismes anteriors és que Larbaud “n’ignore pas l’Autre comme ont pu le faire ses aînés, ne l’exclut pas comme ont pu le faire certains de ses contemporains, mais le hiérarchise inconsciemment” (Auzoux, 2021: 746). En aquest cas, Larbaud prioritza l’altre i no l’ignora, assentant un precedent entre cercles francesos més conservadors. D’altra banda, condemna la mobilitat de masses que permet a l’assalariat moure’s de manera semblant a allò que fins ara havia estat el Grand Tour (ibíd. 748). L’alteritat, per Larbaud, no la representa l’elit d’una altra nació, sinó les classes populars de la seva pròpia. Per Larbaud (apunta Auzoux, i coincideix amb Gide), un lectorat massa ampli és senyal de vulgaritat, subratllant així la seva animadversió a la cultura de masses, amb declaracions com “l’art, et surtout la littérature, est bien la chose d’une aristocratie” (ibíd. 752). Larbaud preferia els estrangers a la plebs, aclareix Auzoux. Per això, excepte amb casos puntuals com Racine i Shakespeare, creu que la poesia és un art més elevat que el teatre, i s’entronca en Saint-Beuve en contra d’un francès industrial apropiat a totes les classes socials, així com en

contra dels invents de la modernitat com el cinematògraf, el telèfon o els best-sellers provinents del món anglosaxó. El tema interessant aquí és que l'angle del cosmopolitisme fa aflorar les diferències entre el propi terme a principis del segle XX i les del XXI. L'eurocentrisme de Larbaud no es manifesta precisament com a fruit de la globalització, en tant que digerible per al lector de masses, mentre que el cosmopolitisme global del XXI ha aconseguit fer gairebé indiscernible a través del màrqueting, com a mínim a ulls del consumidor però fins i tot de la crítica, la diferència entre el producte global i el producte de qualitat.

En qüestions de gènere, curiosament, apunta Auzoux, és només en un context de competència internacional, a través del cosmopolitisme, que Larbaud “invoque positivement les femmes de lettres françaises dans une défense du patrimoine littéraire national” (ibíd. 763). Defensa les poetes franceses a revistes com *New Weekly* o a *Nación*, però en el seu propi camp de les lletres franceses les segueix titllant de “literatura femenina”, aspecte que es revela interessant de cara a la secció 4, veurem, en què Larbaud tindrà un impacte en el desenvolupament de la circulació de capital a la Rue de l'Odéon en l'àmbit de la modernitat parisenca i europea. Segons Marcel Arland (Auzoux: 2021, 763) les heroïnes de la seva pròpia ficció són “captives consentantes”, com “hôtesse du harem”, totalment al servir de l'ús masculí. A la correspondència amb diferents crítics com John Lackey Brown, Henri Buriot-Darsiles o Marcelle Auclair, desgrana Auzoux, el tractament de la dona de Larbaud va des de ser un ésser intel·lectualment inferior, a criticar les sufragistes londinenques. Tot i ser algú de suport de Sylvia Beach (vegeu secció 4) sent el traductor de Joyce i tenir amistat amb ella i amb Adrienne Monnier, la seva relació anirà en detriment. A una carta de Larbaud. a Marcel Ray, tracta a Monnier de “la Mucca-Sporca (dirty cow)” i, en altres ocasions s'hi referirà com “la Beach et l'autre” (ibíd. 759). Auzoux apunta que (a diferència de la primera dedicatòria de la primera edició del seu *Domaine Anglaise*, que va fer a Beach i a

Monnier com a regents d'unes "boutiques divines"), la de 1936 la dedica al seu contacte Arnold Bennett, novel·lista i crític literari angles, que portarà a Larbaud a fer conferències a Londres: "à la mémoire d'Arnold Bennett amateur et connaisseur des lettres françaises, ami fidèle et bienfaiteur constant" (ibíd. 760).

En resum, aquesta forma de cosmopolitisme (o el cosmopolitisme en aquests termes semàntics), el llinatge de Larbaud, de De Torre i de Casanova, seria, en mots de Martí Monterde, un cosmopolitisme "a ultranza" que "da por sobreentendido lo que no son sino tópicos repetidos hasta la saciedad que, si bien en los años veinte podían resultar una aportación sugerente, a finales del siglo XX ya no permiten más que confirmar (...) la capacidad normativa de los malentendidos históricamente consolidados (...) a fuerza de olvidar su contexto" (Martí Monterde, 2024: 43). De la mateixa manera, el cosmopolitisme de Victoria Ocampo y *Sur* -tot i que l'impacte i els beneficis del cercle cultural són inqüestionables- tampoc pot declarar-se apolític en la línia de Casanova de cap manera, ni totalment dispar amb el meridià de Madrid pel que fa a les absències que genera en el camp argentí, perquè hagués calgut incloure, en la mida del possible, per ser justos, altres veus del mosaic general de l'Argentina, però també de Sud-Amèrica en general. Un cosmopolitisme de diferent connotació, de veritable diàleg, seria aleshores, afirma Martí Monterde "una estructura intel·lectual oberta des d'allò local a allò universal que no oblidí que les dues dimensions es troben alhora en els mateixos indrets i detalls" (Charle, 2023: 169). París seria també aleshores la necessitat de negociar amb el seu propi local dels autors tant universals com no. En l'idioma que sigui, inclús si és en la llengua dominant, les dues dimensions, en mots de Martí Monterde, parlen del *d'aquí*, no del *d'allà*. El cosmopolitisme es presenta, si més no, amb una alerta implícita: la de comprovar que en nom de la circulació, l'intercanvi i la diversitat no s'estigui amagant el privilegi i l'exclusió.

3. Pride and Prejudices. A Banda i Banda del Canal

How I envy you your English - How do you manage to make it as limpid as French, and yet preserve all the depth of its own peculiar genius?

Carta de Vita Sackville-West a Virginia Woolf, 26 de maig de 1925

Woolf & Sackville-West, 2021: 18

Putting out of account such an immeasurable magnitude, the number of writers of the first rank produced by France can be paralleled in only one other modern literature – that of England.

Lytton Strachey, *Landmarks of French Literature*
Strachey, 2016: 101

Quand nous devînmes enthousiastes de nos voisins, quand tout fut anglaise en France, habits, chiens, chevaux, jardins et livres, les anglaises, par leur instinct de haine pour nous, devinrent anti-Français; plus nous nous rapprochions d'eux, plus ils s'éloignaient de nous.

Chateaubriand, *Essai sur la Littérature Anglaise*
Chateaubriand, 2019: 298

A chap on the radio was saying the French want our bread. They can't get it sliced in France. They come over here and they buy it all up. The chap said there might be a shortage by summer.

Rachel Joyce, *The Unlikely Pilgrimage of Harold Fry*
Joyce, 2020: 6

You like Phèdre, I like Phaedra, let's call the whole thing off.

Catherine Belsey, *A Future for Criticism*
Belsey, 2011: 11

Is my view of France partial? Certainly. Knowing a second country means choosing what you want from it, finding antitheses to your normal, English, urban life; discarding the sense of responsibility you feel about your own country.

Julian Barnes, *Something to Declare: Essays on France and French Culture*
Barnes, 2003: xviii

A continuació, abordant francament l'estudi de les literatures rivals, o simplement, per parlar en un llenguatge més científic, diferents. Tota definició és una comparació. No hi ha ciència d'un individu, d'un tipus, d'una espècie. (...) Si hi ha un esperit francès, un pensament francès, un art francès, no es definiran més que en relació amb els seus contraris

Les Origines Antiques et Italiennes de la Renaissance française, Joseph Texte
Texte, 2017: 14

3.1 Franglofilies/Angcofòbies

Què hi ha de més obscur que el geni d'una nació, si aquest no és sinó el resultat del contacte de dues nacions?

Joseph Texte, 2017: 195

Ce prisme est celui que construit l'image, la suite d'images qui sédimentent une idée de l'Autre jusqu'à la rendre à la fois nette et insaisissable, au fond, irréaliste. Voici donc l'objet d'étude de l'imagologie: les mirages.

Martí Monterde, 2021b: 305

En la secció anterior, hem pogut observar com París i Londres, com a capitals en afers literaris, són construïdes tradicionalment com a rivals. Per extensió, els conceptes de nació anglesa i francesa també semblen poder presentar-se fàcilment en oposició directa. Segles d'anglofília/franco-fília i franco-fòbia/anglofòbia, respectivament, també semblen legitimar certes diferències nacionals clarament delimitades i irreconciliables. Aquesta secció pretén investigar -en el marc de la imagologia i la història comparada dels intel·lectuals- els orígens de construcció de cadascun dels sentiments de nació respectius al llarg de la història, dels seus orgulls i prejudicis, en relació a l'altre respectivament, per esbrinar fins a quin punt podem parlar veritablement d'una entitat distintiva de nació anglesa o francesa, així com fer conscients els miratges que comporta mirar una “suposada” nació des del prisma d'una altra.

En el món editorial, com hem vist a la secció anterior, podem destacar una tendència neoliberal més ferotge al Regne Unit i els EUA que a França, relacionada amb la idea de la intel·lectualitat⁹⁴. Des que, les últimes dècades del segle XX, el món anglòfon inaugura la tendència d'absorbir editorials petites en

⁹⁴ Julian Barnes, a *Flaubert's Parrot*, resumeix la diferència en el grau de liberalisme en l'àmbit de les farmàcies. “They always seem more singleminded in France. They don't stock beachballs or colour film or snorkelling equipment or burglar alarms. The assistants know what they are doing, and never try to sell you barley sugar on the way out”. (Barnes, 1984: 84).

grans corporacions, es distancia aparentment de França, on les editorials encara eren representatives d'un moviment intel·lectual i, aparentment, d'esquerres (Schiffrin, 2000b: 13). Si bé el Regne Unit havia gaudit durant dècades de l'impacte de Penguin Books com a editorial políticament compromesa, “que trataba de proporcionar al público simultáneamente saber y entretenimiento” (ibíd.), són Gallimard, Seuil o Flammarion a França les que sobreviuen fins a finals de segle com a emblemes de prestigi i independència. No obstant, actualment, França també tendeix cap a la corporació editorial, amb els grups Hachette i Vivendi/Havas, encara que conserva una prioritat per la qualitat per sobre de la comercialització, en segells que oposen una resistència més gran al *mainstream* que al món anglòfon. A l'episodi 5 de la temporada 4 de la sèrie *Succession* de HBO, que narra la visita dels magnats d'una ferotge corporació mediàtica americana a un país europeu per negociar fusions amb un competidor suec, el *board* de l'empresa debat sobre França com a rival.

-Is France going to make it? As in like, well, France (...) birth rate, youth unemployment, sclerotic state, fucking angry Arabs. (...) will they make it, or will they pull up a Greece?

-From here. from a US news perspective, is that we really don't give a fuck; US is late imperial, and we don't know. We don't know because we don't really want to know. We have our own Paris and when it burns, we'll build another.

-Well, just in terms of education and quality of life... Old lady France, fucking don't fucking bet against the old fucking... The baguette might be mightier than the bagel.

Succession, season 4, episode 5, 29:51

La tensió entre la *baguette* i el *bagel*, aquesta diferència en el grau de regulacions del neoliberalisme, encara que fent-se poc a poc més petita, encara distingeix França, i per extensió la comunitat europea, del Regne Unit i els EUA, que sembla oferir una resistència de gran potència amb segles de crèdit al darrer. Tanmateix, un article del 2013 a La Tribune, *Pourquoi les Anglo-saxons snobent-ils les livres français?*, assenyala que els francesos compren més llibres

anglesos que francesos, i que, a Anglaterra, els autors francesos són desconeguts. De banda de Houellebecq o Binet, cap autor francès contemporani (ni el Nobel de 2008 Jean-Marie Gustave Le Clezio) ha seduït el mercat anglosaxó. Els llibres francesos més venuts al món anglòfon són clàssics: *Madame Bovary* de Flaubert, *Candide* de Voltaire o *À la recherche du temps perdu* de Proust. Observacions de la BBC a la línia 1 del metro parisenc més enllà de La Defense mostren que quatre de cada cinc persones llegeixen llibres americans o britànics exclusivament⁹⁵.

Les diferències editorials entre les dues capitals van lligades a les polítiques econòmiques neoliberals però també al concepte de la intel·lectualitat. Al seu estudi sobre la vida intel·lectual a Anglaterra, *Absent Minds: Intellectuals in Britain*, Stefan Collini afirma que els valors i suposicions nacionals britànics s'han forjat inevitablement amb França com a enemic o, en altres paraules, abocant a la noció d'alteritat tot allò representatiu de França, amb la suma inevitable de clixés o estereotips que això pugui comportar. Els “llocs comuns de caràcter nacional” forjats a través del desenvolupament polític del segle XIX, afirma Stefan Collini, “van ser modelats per una sèrie de contrastos amb França” (Collini, 2006: 5). Christophe Charle es fa ressò d'aquesta perspectiva quan afirma que

British and French historiographies nourished themselves until very recently on self-referential stereotypes, something that reinforced the privileged study of certain periods that backed up these stereotypes, and the silence they maintained on various questions that were deemed incongruous.

(Charle, 2007: 303)

Un dels èmfasis d'aquestes construccions, continua Charle, recauria en l'exalçament i la denigració de la figura de l'intel·lectual en perspectives i comparatives falses i manipulades. “In England, attention was focused on the

⁹⁵GAMBERINI, Giulietta (2013, Dec 12). “Pourquoi les Anglo-saxons snobent-ils les livres français?”. La Tribune.

great scholarly figures of Oxford and Cambridge, on non-conformist intellectuals with an aristocratic detachment (...). In France, a privileged status was given to generalist men of letters, to activist intellectuals, those linked with extremist parties” (Charle, 2007: 303). A Anglaterra, la intel·lectualitat prové, per tant, de l’aristocràcia, mentre que a França és sinònim de consciència de classe. “One of the reasons ‘men of letters’ was pejorative in Britain” exposa Collini, “was that it was precisely the French Men of Letters who had led to the Revolution, which was something regarded with more than reluctance in Britain” (Collini, 2006: 80). La revolució, veurem més endavant, es veu amb reticència des d’Anglaterra. Els valors republicans lloats a França, que, especialment durant el segle XIX, sembla tenir una “underdeveloped economy” (en contrast a la capital comercial i marítima que esdevé Londres) i uns valors profundament tradicionals centralitzats a París (ibíd. 250), són vistos amb pur escepticisme per part dels britànics.

Sense abandonar l’estereotip, però, l’intel·lectual francès es forja sobre la idea d’un revolucionari d’esquerrres i, més tard, d’un comunista⁹⁶, mentre que els anglesos rebutgen qualsevol tret que pugui ser atribuïble a *leftist* o a socialisme. Potser el seu propi sentit de l’humor no permet als segons posicionar-se amb massa vehemència políticament, precisament per no haver de prendre’s mai massa seriosament a ells mateixos. Claude, el protagonista de *Deux Anglaises et le Continent* de Henri-Pierre Roché, es refereix així al *mit* anglès en un visita a una societat londinenca on coincideix amb l’escriptor Bernard Shaw. “Je suis débordé par la rapidité d’élocution des orateurs, par leurs ironies réciproques. Je ne peux parler qu’avec un Anglais à la fois. À partir de deux, ils s’adossent et je ne suis pas pris au sérieux” (Roché, 1956: 69). Curiosament, els

⁹⁶ D’altra banda, el novel·lista Julian Barnes, Cavaller de la Legió d’Honor Francesa, dona el seu punt de vista a aquest estereotip. “The French, for all their reputation as anarchic individualists and committed regionalists, have also been ruthless centralizers and dogged followers of fashion. One minute it’s the amuse-gueule, next it’ll be plates the size of birdbaths (...) and the chef trying to sell you raspberry vinegar and his book of gastro-wisdom on the way out” (Barnes, 2003: 55).

anglesos no semblen poder prendre's seriosament algú que no té sentit de l'humor.

El *highbrow*, com a terme anglès per anomenar a l'intel·lectual (*intelligentsia* també és un terme freqüentment utilitzat), i amb no massa bones connotacions, es reserva a Anglaterra als *scholars* d'Oxbridge. L'home que cultiva la ment per sobre dels demés, el bohemí, o aquell que fa servir la seva veu de denúncia per aspectes polítics, l'"intel·lectual", no arrossega connotacions positives des del prejudici tradicional anglès, sinó que n'adquireix de negatives precisament per a intentar allunyar-se del *French Man of Letters*. "Highbrow", apunta Collini, no és un terme inclòs al Oxford English Dictionary fins al 1933, per designar "[a] person of superior intellectual attainments or interests; always with derisive implication of conscious superiority to ordinary human standards" (Collini, 2006: 24). Algú amb aspiracions intel·lectuals, per tant, no pot separar-se de l'estigma de la pretensió, ni d'un to de mofa que intenta posar-se sempre per sobre de la resta dels humans, que, en mots de Collini, sempre fa servir vocabulari afectat o elaborat ("who habitually affects what is felt to be an inappropriately abstract or complex vocabulary" [ibíd.]). En aquesta definició, no hi ha lloc per un interès i una implicació amb l'actualitat política de la nació. Seguint aquesta línia, la literatura com a protesta, com a veu subversiva, és un aspecte tradicionalment francès, que a Anglaterra provoca aversió. "[I]n the literature of national character", afirma Collini, "Britain's peculiarity was not in absence of public debate or lack of engagement in it on the part of scholars, thinkers, and writers, but rather an aversion to conducting such debate" (Collini, 2006: 70-71).

A man is described as "intellectual" generally because he is occupied with theory and principles rather than with practice, often with the further implication that his theories are concerned mainly with abstract matters; he is aloof from the world.

Collini, 2006: 27

Aquesta concepció anglesa de la intel·lectualitat es fa palesa, per exemple, en la diferència en les manifestacions de l'opinió pública entre les ferotges protestes franceses de 2023, o les del maig del 68, i la relativa passivitat de la comunitat anglesa que anava en contra del Brexit. En diferents articles a *The Guardian* comparant les protestes sobre el cost de vida a França de 2022 amb les del moviment anti-Brexit el 2018⁹⁷, l'opinió dels anglesos respecte dels altercats de París sembla clara: “[i]f you’re wondering why governments in other countries have offered more to tackle looming social calamities, there’s a straightforward answer. They still expect mass protest if they fail” (Jones, 2022). Els anglesos no estan acostumats a protestes ni a manifestacions massives, mentre que els francesos aprofiten qualsevol ocasió per recordar que, en un moment determinat de la història, com a nació, van decapitar al cap d'Estat. Quan el mateix *The Guardian* va publicar durant el mandat de Tony Blair que aquest feia servir l'ajuda d'intel·lectuals pel govern laborista fent pública una llista de noms, el diari va dir que eren “prominent social and political commentators (Collini, 2006: 38)”, però mai va fer servir el mot “*intellectual*”. Des d'aquesta perspectiva, seguint amb la línia editorial, el Regne Unit sembla oferir menys resistència al capitalisme que França, ja que pressuposa que posicionar-se políticament sense considerar el lucre o l'interès personal com a últim criteri és pràcticament impossible. La idea d'un pensador independent, un cercador de la veritat (en paraules de Collini), algú que denuncia amb un discurs

⁹⁷ JENKIN, Simons (2018, 10 Dec). “France’s political crises are always played out in riots –unlike Britain’s”. The Guardian. <https://amp.theguardian.com/commentisfree/2018/dec/10/brexit-riots-france>

JONES, Owen (2022, 23 Aug). “The French protest at soaring costs and get results - what’s wrong with the UK?” The Guardian. <https://amp.theguardian.com/commentisfree/2022/aug/23/cost-of-living-french-popular-resistance-living-standards-uk>

una situació amb el propòsit de conscienciar o lluitar contra una injustícia és inseparable a Gran Bretanya d'una agenda política, d'un partit polític concret. Un simple observador imparcial, amb la societat com a únic benefactor, és tradicionalment vist per una ment anglesa com a portador del mal del socialisme. Per aquesta raó, històricament, Gran Bretanya no distingeix entre un intel·lectual i un publicista (o en uns altres casos, entre un intel·lectual i un *leftist*). Com apunta Collini, el diccionari d'Oxford al segle XX defineix publicista com a un escriptor que s'especialitza en temes polítics, “a writer on current public topics; a journalist who makes political matters his speciality”, i que afirma que no són cars de trobar a Anglaterra (Collini, 2006: 74-75).

Des d'aquest punt de vista, qualsevol obra d'art, sigui literatura o pintura, envoltada d'algun tipus d'aura de superioritat és vista com a sospitosa per part dels anglesos. Com esmenta Larbaud a *Domaine Anglais*, “[i]l n'y a pas en Angleterre, comme chez nous, de division bien nette entre le grand public et « the happy few », cet « hereux petit nombre » qui a rendu possible des romans sans intrigue (...) et des romans tout en conscience comme l'*Immoraliste* de Gide” (Larbaud, 1925). Per Larbaud, “francès”, hem vist, equival a cosmopolita, que equival a membre d'una elit, mentre que l'estereotip anglès ha de comportar precisament “l'absència de”, el *mainstream*. En aquesta línia, en què, d'altra banda, el concepte d'intel·lectualitat francès s'allunya del de neoliberalisme, veiem una clara diferència entre França i Anglaterra, podent afirmar que França conserva encara certes barreres al respecte del capitalisme ferotge tal i com podem palpar en la indústria editorial, com hem vist, per exemple, amb els dissenys de les cobertes. Les angleses són vistoses, comparades amb la sobrietat i serietat de les franceses com les Gallimard, el disseny gràfic en la indústria literària és pioner i innovador, les cobertes capten. Els anglesos veuen els exemplars més com a bens mercantils que com a un capital simbòlic, amb un llegat, que pertany a un poble, a una civilització. Pels anglesos és la popularitat que ven i no el rigor, mentre que els francesos, més

enllà de l'entreteniment, sempre veuen alguna cosa política en l'art. L'homogeneïtat del disseny literari francès podria respondre a un filtre moral o de sublimació de l'artefacte literari.

Aquest aspecte podria entroncar-se amb allò que apunta Lytton Strachey⁹⁸, membre del cercle de Bloomsbury, a *Landmarks of French Literature* (1912), que el que distingiria a allò francès seria la seva devoció per la veritat, el principi de deliberació, d'intenció, de bellesa ordenada. “Maupassant completely disengaged prose from every alien element of poetry and imagination, pushing it as far as it could go in the direction of incisive realism” (Strachey, 2016: 100). Així com Maupassant ja apuntava el realisme com a màxim interès per sobre de la evocació imaginativa, aquest petit intercanvi entre Gide i Wilde a *Oscar Wilde* de Gide mostra com escriure, pel francès, és “reflichir”, s’ “éssayer”, amb les implicacions filosòfiques ancorades al món real que això comporta, mentre que per l'anglès suposa generalment un accés a la fantasia, a l'entreteniment, a l'exploració de la realitat mitjançant l'al·legoria. Si per Gide sembla ser imperatiu escriure com parla, Wilde apunta la necessitat de passar-ho pel filtre de la ficció, acceptant l'elogi de Gide a propòsit de la seva eloqüència però devaluant-la a favor del punt de distància que aporta el joc literari.

-[V]ous me parlez ce soir comme si j'étais le public. Vous devriez plutôt parler au public comme vous savez parler à vos amis. Pourquoi vos pièces ne sont-elles pas meilleures? Le meilleur de vous, vous le parlez ; pourquoi ne l'écrivez-vous pas ? »

- Oh ! mais, s'écria-t-il aussitôt, - mes pièces ne sont pas du tout bonnes; et je n'y tiens pas du tout... Mais si vous saviez comme elles amusent !... Elles sont presque toutes le résultat d'un pari. *Dorian Gray* aussi; je l'ai écrit en quelques

⁹⁸ Lytton Strachey, intel·lectual del Grup de Bloomsbury (manté àmplia correspondència amb Virginia Woolf), famós pel seu retrat de la societat anglesa del moment *Eminent Victorians*, escriu extensament sobre literatura francesa amb dos títols com *Landmarks in French Literature* (1912) i *Books and Characters, French & English* (1922). Crític literari a *The Spectator* i traductor a l'anglès de Freud, és algú també als marges, homosexual, un intel·lectual a l'estil més convencional anglès, educat a Cambridge, però activista polític que s'entronca amb les prerrogatives de Woolf, declarant-se com a objector de consciència a la guerra. Si Staël escriu als inicis del segle XIX, Strachey ho fa des de la modernitat, un segle després, però sembla compartir els mateixos punts de vista.

jours, parce qu'un de mes amis prétendait que je ne pourrais pas écrire un roman. Cela m'ennuie tellement, d'écrire!» -

Gide, 2022: 27

Mme de Staël⁹⁹ al seu tractat *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (c. 1800) coincideix amb què l' "*esprit national*" dels anglesos recau precisament en la imaginació, la natura, la melangia. "Les peuples du nord", exposa Staël, "sont moins occupés des plaisirs que de la douleur; et leur imagination n'en est que plus féconde. Le spectacle de la nature agit fortement sur eux; (...) comme elle se montre dans leurs climats, toujours sombre et nébuleuse" (Staël, 2014: 180). La natura, fins i tot en una espècie de geodeterminisme, sembla ser una de les causes de la inventiva imaginativa dels pobles del nord d'Europa. Staël, encarregada d'introduir el romanticisme alemany i l'anglès a França, situa els alemanys en una tradició anglesa, precisament, en oposició a la tradició grecoromana que caracteritza el classicisme i racionalisme francesos. "Les grands effets dramatiques des Anglais, et après eux des Allemands, ne sont point tirés des sujets grecs, ni de leurs dogmes mythologiques. Les Anglais et les Allemands excitent la terreur par d'autres superstitions" (ibíd. 184). Staël reconeix el valor de la tradició grecoromana a la poesia francesa, i situa a Homer en un esclavó diferent a Ossian, per començar, per un criteri de volum de corpus, reduint el llegat del segon a "un recueil des chansons populaires qui se répétoient dans les montagnes d'Écosse" que no pot considerar-se com a *opus*¹⁰⁰. En comparació, els francesos tenen "un talent prodigieux pour introduire, sans affectation, la mythologie grecque dans la poésie française", resultant en una veritable *ars*

⁹⁹ Mme de Staël (1776-1817), baronessa, *salonnière*, escriptora, que des del saló de la seva mare va esdevenir una *femme de lettres*, i que no fou precisament discreta amb les seves intervencions polítiques, fins a costar-li l'exili al govern de Napoleó per manifestar obertament les seves idees amb fermesa i constància en la lluita política i feminista.

¹⁰⁰ Val recordar l'enemistat de Napoleó amb Staël i la fascinació d'aquest per Ossian, així com tota una tendència que va col·locar el cicle escocès en un lloc prominent dins de la cultura francesa en relació a aquell que ha ocupat a la tradició anglesa.

poetica (ibíd. 182-83). D'altra banda, François-René de Chateaubriand¹⁰¹ al seu *Essai sur la Littérature Anglaise* (1836) afirma que

Les ballades et chansons populaires, tant écossaises qu'anglaises et irlandaises, du XIV^e et du XV^e siècle, sont simples sans être naïves: la naïveté est un fruit de la Gaule. La simplicité vient du coeur, la naïveté, de l'esprit: un home simple est presque toujours un bon home; un home naïf peut n'être pas toujours bon: et pourtant la naïveté ne cesse jamais d'être naturelle, tandis que la simplicité est souvent l'effet de l'art.

Chateaubriand, 2019: 65

En aquesta distinció entre allò senzill i allò naïf, Chateaubriand estaria precisament lloant la qualitat anglesa de ser econòmic i concís sense deixar de ser pràctic i resolutiu, en contrast a una retòrica francesa que, tot i més elaborada i pomposa, estaria en realitat amagant una tendència més ingènua, fins i tot.

A la poesia anglesa antiga, explica Staël a *De la Littérature*, per la seva influència celta (en especial Ossian i els bards escosessos), trobem una presència més profunda de la mort i de la brevetat de la vida, el culte dels que ja no hi són, “celle enfin qui porte vers l'avenir, vers un autre monde, l'ame fatiguée de sa destinée” (Staël, 2014: 178). Amb el passatge de la vida a l'eternitat com a trop, característic de la poesia anglesa antiga per la seva influència celta, la lírica anglesa i, per extensió la seva literatura en general, segons Staël, es carrega de passió i de vida, despertant emocions “aussi nobles et aussi pures” (ibíd. 183), amb una connexió directa amb l'ànima. Aquesta passió, aquest entusiasme va lligat a la idea de la força individual. Aquesta individualitat, fins i tot guerrera, bèl·lica, s'entronca amb el Romanticisme, que també comparteixen les poesies

¹⁰¹ Diu Chateaubriand a l'*Avertissement* del seu *Essai* que va estar “huit ans exilé en Angleterre” durant el regne del terror i que “j'ai revu Londres comme ambassadeur après l'avoir vu comme émigré” (Chateaubriand, 2019: 11). Les seves fonts són per exemple *L'idée de la Poésie Anglaise* (1749) de l'abbé Yart, la *Poétique Anglaise* (1806) de M. Hennel i la *Bibliothèque anglo-française* de M. O'Sullivan. Va ser traductor de Milton al francès així com Racine. Chateaubriand va crear la seva pròpia Anglaterra, són els poetes anglesos, diu, que el porten als francesos, “lord Byron me rappelle mon exil en Angleterre” (ibíd. 15).

escandinaves, i es distingeix d'allò francès, que valoraria la llibertat com a esperit col·lectiu i no com a potència individual¹⁰². La religió juga un paper important, segons Staël, en la distinció dels pobles germànics i els pobles “del Sud”. La influència pagana en mites i llegendes¹⁰³ és un estímul per a la inventiva i la imaginació, per la màgia i la fantasia (“un culte plus sombre et plus spiritualisé que celui du midi”), en què els autors no es limiten a les possibilitats mundanes de l'ànima humana deixant de banda la mort, sinó que es caracteritzen per experimentar amb altres realitats, “des apparitions, des spectres, d'une sorte de superstition analogue à leur sombre imagination” (ibíd. 186). El paganisme i el culte a la natura van de la mà, amb els corresponent éssers fantàstics “qui habitoient les forêts et les fleuves”. Per contra, la religió Cristiana, “la plus philosophique de toutes”, esborra aquesta inventiva limitant l'home a ell mateix i als seus propis pensaments, i acotant la realitat en vida, sense traspasar les portes de la mort, resultant en una poesia, com ja hem esmentat anteriorment, molt poc al·legòrica.

F.C. Green a *La Littérature française devant l'opinion anglaise* (1955) sembla entroncar-se amb Staël quan afirma que “[l]es Anglais sont, en général, insensibles au beauté de vos grands auteurs du XVIIe siècle: Corneille, Racine, Madame de Sévigné, Madame de La Fayette” (Green, 1955: 99), precisament perquè els francesos, atrapats en la literalitat, segons Green, no fan ús de “l'image médiatrice” ni de la fantasia, i veuen, en l'absència de la metàfora i l'al·legoria, fredor i inhumanitat. A l'altre extrem, afirma Staël, es retreu la manca de “gust”. “On reproche, en France, à la littérature du nord de manquer de goût. Les écrivains du nord répondent que ce goût est une législation purement arbitraire, qui prive souvent le sentiment et la pensée de leurs beautés les plus originales” (Staël, 2014: 187). No obstant, sosté Staël, “[i]l existe, je crois, un point juste entre ces deux opinions. Les règles du goût ne sont point

¹⁰² Staël escriu des de les primera dècada post-revolució francesa i abans de les Guerres Napoleòniques.

¹⁰³ En part, aquests aspectes els atribueix al clima com amb una espècie de geodeterminisme (178-181).

arbitraires” (ibíd. 222). El “gust francès”, que l’eleva per sobre de qualsevol altra literatura, és atribuïble, segons Staël, a l’esperit francès de comunitat i de prioritat de la societat per sobre de l’individu (lluny de l’esperit Romàntic incipient al moment), i al to cortès necessari per moure’s en els cercles literaris d’èpoques anteriors, com la de la cort de Louis XIV, que s’allunya del to individualista anglès. Le “goût” no deixaria de ser, per tant, un terme problemàtic, ja que, més enllà d’en les diferències retòriques, es trobaria també en el regne de l’inefable, condicionat per aspectes socials i polítics difícils de desgranar d’allò literari, en sintonia amb l’afirmació de Staël que “le goût national est plus près de la vérité” (ibíd. 187).

“There is something inexplicable about the intensity of national tastes and the violence of national differences” afirma Lytton Strachey, que adverteix sobre la inconsistència dels prejudicis nacionals a *Books and Characters, French & English* constatant que “the accident of our having been born on different sides of the Channel is no ground for supposing either that I am a brute or that he is a ninny” (Strachey, 1922: 2). No obstant, la polarització sembla inevitable. “Les Anglais et les Allemands”, afirma Chateaubriand a *Essai sur la Littérature Anglaise*, “ont de nos gens de lettres les notions les plus baroques ; ils adorent ce que nous méprisons ; ils méprisent ce que nous adorons : ils n’entendent ni Racine ni La Fontaine, ni même complètement Molière” (Chateaubriand, 2019: 281). Strachey es pregunta: “how does it happen that while on one side of that ‘span of waters’ Racine is despised and Shakespeare is worshipped, on the other, Shakespeare is tolerated and Racine is adored?” (Strachey, 1922: 2).

L’odi i la fascinació pel continent a parts iguals per part dels anglesos també es fa palès, per exemple, en l’àmbit de l’educació. Una bona educació, tradicionalment (i especialment per les dones, si volen ser bones institutries) ha de comportar l’adquisició del francès com a segona llengua. El personatge de Becky Sharp -que com a noia “astuta” (Sharp, en anglès) sap francès, a l’escola

de noies joves del *Vanity Fair* (1848) de Thackeray- és una subversió de la dona vuitcentista, i contrasta amb la rigidesa de Miss Pinkerton. El carisma de Sharp ve en part per ser filla de francesos i d'artistes. L'extracte fa ressò de les Guerres Napoleòniques que situa de nou en la història a les dues potències com a inevitablement enemistades.

I have been made to tend the little girls in the lower school rooms, and to talk French to the Misses, and I grew sick of my mother tongue. But that talking French to Miss Pinkerton was capital fun, wasn't it? She doesn't know a word in French and was too proud to confess it. I believe it was that which made her part with me; and so thank Heaven for French. *Vive la France! Vive l'Empereur! Vive Bonaparte!*

"Oh, Rebecca, Rebecca, for shame! cried Miss Sedley; for this was the greatest blasphemy Rebecca had as yet uttered; and in those days, in England, to say "Long Live Bonaparte!" was as much as to say, "Long Live Lucifer!" "How can you - how dare you have such wicked, revengeful thoughts?"

Thackeray, 1994: 8

La Jane Eyre de Charlotte Brontë (1847) també és contractada per poder impartir francès (en aquest cas perquè la seva alumna és francesa). A *Napoléon, le monde et les Anglais. Guerre des mots et des images*, Jean-Paul Bertaud, Alan Forrest i Annie Jourdan apunten com durant el segle XIX era molt típic a Anglaterra que professions domèstiques com cuiners, criats, perruquers, o professors de llengües fossin duts a terme per francesos (Bertaud et al., 2004: 24). De banda, l'estereotip físic d'aquestes professions eren el de "maigre" o famèlic, en contrast amb la representació corpulenta del John Bull "bien nourri de bon rosbif" (ibíd.). Seguint amb l'educació, l'escola de *The History Boys* (2004) d'Alan Bennett, peça teatral ambientada en una escola pública de la era Thatcher, la segona llengua també és el francès, i és un símbol de pompa, esnobisme, excentricitat i llibertinatge. Els mètodes didàctics d'Hector, interpretat per Richard Griffiths -com ara debat sobre cultura general i fer-ho en francès enlloc de només fer simulacres d'examen d'Oxbridge que fan guanyar punts a l'escola davant les agències-, són vistos com una amenaça per part de l'escola. El professor que parla francès és "creatiu" i innovador en mètodes pedagògics,

però també porta als alumnes en moto a casa i alguna vegada se li escapa la mà. La Jean Brodie de *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961) de Muriel Spark també és una professora que, de cara a la institució, fa servir mètodes poc convencionals com fer classes a museus, sortides al teatre o idealitzar a alguns líders feixistes. “If only you small girls would listen to me, I could make of you the *crème de la crème*” (Spark, 2012: 14) diu Miss Brodie a les seves alumnes. A Brodie, que com Hector es comunica contínuament en francès, se li critica la promiscuïtat i, en especial, la relació que mantindrà amb un professor de l’escola, que la posarà en tela de judici.

El clixé del llibertinatge i la promiscuïtat franceses en contrast amb el decòrum i l’honor anglès en qüestions de relacions (probablement herència de l’època victoriana) també és un tema recurrentment explotat. La Jane Eyre victoriana de Charlotte Brontë, com a institutriu, sap francès, però Miss Fairfax i Rochester la contracten concretament per fer-se càrrec d’Adèle, la filla d’una amant francesa de Rochester, Céline Varens, extravagant i manipuladora, en una descripció que va de l’actriu a la prostituta, no sense abans advertir a Jane sobre aspectes de respectabilitat. “Mrs. Fairfax found you to train it; but now you know that it is the illegitimate offspring of a French-opera girl, you will perhaps think differently of your post and protégée” (Brontë, 2006: 170). De la mateixa manera, Sarah Woodruff, la “dona” del tinent francès de John Fowles, porta l’estigma del francès a sobre. Per més fascinació que l’etiqueta pugui comportar, allò francès s’equipara a adulteri, a prostitució o, fins i tot, a bruixeria, que no té cabuda en una casa anglesa decent. “I hate the French!” exclama Mrs Pulteney, l’emblema de la solterona victoriana escandalitzada amb les llegendes que corren sobre Sarah. El francès i el continent es construeixen com a heterodoxes en termes de sexualitat, com tot allò que sacseja i posa en perill la moral victoriana. La sífilis es bateja com el mal francès i, encara avui en dia, després d’un insult, un anglès sempre es disculpa dient “Pardon my French!”.

L'intercanvi lingüístic porta també a interaccionar als personatges de *Deux Anglaises et le Continent* (1956) de Henri-Pierre Roché (després un film de Truffaut). Roché, durant èpoques diferents ambaixador francès a Washington i resident a Anglaterra, explora un concepte molt francès, el *ménage-à-trois*, tant a *Deux Anglaises* com a *Jules et Jim*, també adaptada per Truffaut. Després de trobar-se a París, Claude i les germanes Brown iniciaran una relació que té com a excusa un intercanvi per tal que dues noies joves angleses aprenguin francès, però que es convertirà en un triangle amorós. A Claude l'encoratja a anar a Anglaterra precisament el seu professor. “Vous êtes un idéaliste, un curieux. Renoncez aux concours. Voyagez, écrivez, traduisez. Apprenez à vivre partout. La France manque des informateurs qui sont une des forces de l'Angleterre (Roché, 1956: 33)”. El viatge resulta per Claude una educació sentimental on posa en pràctica el seu “jouir tranquillement” francès que, a Anglaterra, no sembla tenir cabuda. “Un meilleur rendement est toujours possible, et jouir tranquillement ce n'est pas anglais”, li diu un membre de la societat que Claude freqüenta a Londres (ibíd. 66). La productivitat i l'Anglaterra, el lucre, semblen anar sempre de la mà. Per Claude, Anglaterra es presenta com un país ple de contradiccions, modèstia personal i orgull nacional, conformisme i Shakespeare, la Bíblia i whisky.

Giusy De Luca, a l'article *D'une genèse à l'autre : traces d'anglais dans un roman et dans un film* que desgrana tant la novel·la de Roché com el film de Truffaut, apunta que Truffaut

a naturellement associé les deux sœurs anglaises à deux autres sœurs « littéraires », les sœurs Bronte, et il a mis l'accent sur le puritanisme qui, dans le film, est accentué par des détails: le choix des costumes et le paysage. On remarque la mode française face à la simplicité anglaise (...) Il filme les moments dans lesquels les trois amis discutent des modes de vie anglais et français. Anne dit : « J'aime les gens de Paris ». Et Claude lui demande si elle aime les gens d'Angleterre. Elle répond: “Ils sont moins vifs qu'ici, moins ouverts, mais ils sont logiques et fantaisistes à leur façon ». Elle dit encore: « Je crois que les Français sont plus menteurs que nous mais une fois le pourcentage connu, ce n'est pas gênant du tout.

De Luca, 2007: 120

El puritanisme i la sexualitat serveixen per contrastar dues societats que, inevitablement, tirant de la repressió sexual de l'època victoriana, aprofiten i perpetuen un estereotip. Tot i l'evolució cap a maneres de relacionar-se més polièdriques al llarg de la novel·la - i, per tant, més franceses -, al principi, Anne s'escandalitza que les dones franceses experimentin la seva sexualitat abans del matrimoni, i li serveix a Claude per generalitzar sobre la llibertat i el llibertinatge francesos. “Les differences entre Muriel et Claude”, sosté De Luca, “mettent en jeu la morale, la religion. Claude dit: ‘il y a encore en France des jeunes gens qui se marient sur le choix de leurs parents. Mais il y a aussi plus de vraie liberté qu'ailleurs’” (ibíd. 122).

La novel·la, escrita el 1956, retrata a la dona anglesa de principis del segle XX com un reducte de la societat repressiva victoriana que contrasta amb el tractament de la dona francesa i de la llibertat sexual que sembla imperar a la França de la Belle Époque. “Claude” afirma De Luca “apparaît aux deux filles anglaises comme un personnage aux idées nouvelles, ‘bourgeoises’ et totalement libre. Cette liberté lui vient de ses lectures de Nietzsche et de l'*Amour Libre* de Charles Albert” (ibíd. 121). En canvi, les germanes Anne et Muriel, no poden desfer-se del prisma de la seva pròpia castedat quan miren a Claude. “Il essaya de leur faire deviner qu'il avait connu des initiatrices. Des Françaises auraient compris. Elles, non” (ibíd). Muriel, amb ecos freudians, pateix de ceguera per un episodi sexual lèsbic d'infància que, entrats en el text descobrirem, s'esforça per reprimir.

Si j'avais su que telle partie de mon corps fabriquerait un jour mes enfants, j'aurais résisté à Clarisse. J'ai cru longtemps que le sexe de la femme est interne et que tout ce qui est extérieur est sans rapport avec lui. Si Mère n'avait pas mis Clarisse dans mon lit, j'aurais ignoré cela toutes ces années. Ma maladie des yeux qui a tant duré et qui n'est pas finie, mes migraines, mes dépressions, mes dérobades au moment d'agir, tout cela peut-il venir de là?

Roché, 1956: 22

Les mateixes diferències entorn de la llibertat sexual són precisament les que li desperten dubtes a la mare victoriana “sur les chances de bonheur d'un mariage international” (ibíd. 79). No obstant, els somnis de Claude són, diametralment oposats. “Claire, la fiancée de ma petite enfance, entre dans ma chambre (...) à demi nue, ornée de bijoux archaïques. Avec des gestes de prêtresse elle s'étend sur moi (...) elle pénètre mon sexe, élargit l'étroit passage comme on élargit un doigt de gant. Cela me fait très mal” (ibíd. 161). El fragment, sense poder obviar que la llibertat de Claude és també la llibertat fantasiosa de Roché com a home novel·lista i *romancier* francès, situa al personatge francès en un terreny de poder parlar de la seva penetrabilitat amb comoditat. Curiosament, en temes de sexualitat, per parlar de coses “prohibides”, és imperant per a Muriel fer servir el francès. “Ils discutent de l'amour physique et Muriel tout à coup passe au français. Evidemment, seule l'utilisation d'une langue qui n'est pas la langue maternelle lui permet de parler de choses ‘interdites’” (De Luca, 2007: 121).

No obstant, en qüestions de llengua, tot i la curiositat esmentada pel seu professor, Claude no fa cap esforç en aprendre ni comunicar-se en anglès. En el seu poc interès es detecta un cert *chauvinisme* que contrasta amb la immersió que fan les germanes Brown, donat que per elles, entrant al segle XX, és un símbol de bona formació educativa i ascens social. El d'elles com a angleses és una actitud que contrasta amb l'actitud colonial dels anglesos arreu del món en qüestions de llengua avui en dia, que no senten la necessitat de tenir fluïdesa en cap llengua com a segona donada la popularitat de l'anglès. A *Deux Anglaises*, fins i tot els diaris de les germanes Brown que componen la novel·la estan escrits en francès, amb la convenció que, de banda d'expressar els seus sentiments, estant fent una pràctica lingüística que serà llegida per Claude, per motius sentimentals però també per avaluar els seus progressos acadèmics.

Aquest esperit llibertí o passional francès envers la rigidesa victoriana anglesa en la representació com a clixé de la moral en relació a la sexualitat

sembla invertir-se, amb un tarannà més fantasiós i passional en l'anglesa i una racionalitat imperant en la francesa. Aquest contrast entre passió i racionalitat, o fins i tot puritanisme, que ja hem vist destacat en la poesia, es fa palès també en la llengua. La llengua anglesa és una llengua mestissa, més “cosmopolita”, podríem dir, que ha anat adherint vestigis de moltes tradicions diferents (celta, escandinava, llatina, normanda), mentre que el francès recull el llinatge més directe del llatí i es caracteritza, per aquest motiu, per les restriccions de la unitat i la claredat. Un dels crítics en puntualitzar la característica mestissa de la llengua és precisament Lytton Strachey. “The complex origin of the English tongue”, apunta Strachey a *Landmarks of French Literature*, “has enabled English writers to obtain those effects of diversity, of contrast, imaginative strangeness, which have played such a dominating part in our literature” (Strachey, 2016: 4). En aquest sentit, veurem més endavant, la rigidesa de la llengua francesa en contrast amb l'anglesa també respon al criteri del *goût* que s'instal·la al Classicisme, que distingeix normativament entre mots nobles i mots baixos i imposa fortes restriccions al llenguatge literari considerat adequat o, fins i tot, decorós fins entrat el Romanticisme. Ambdues són llengües amb dinàmiques diferents d'evolució, sent l'anglès potser més adaptable. Alexander Beecroft, des de la contemporaneïtat, adverteix que l’“increasingly broad range of Englishes, certainly enhancing the diversity of inputs into the literary language” és “upsetting and destabilizing to a native speaker of English (...) where English is both official and the majority language” (Beecroft, 2015: 261). L'anglès sembla ser, respecte el francès, una llengua de més adaptabilitat en termes normatius i literaris, donada la vasta comunitat de parlants de l'anglès com a segona llengua, gràcies al comerç marítim, en contextos multilingües. Aquesta evolució potser respon a allò que Chateaubriand ja exposava dos segles abans quan deia que la llengua anglesa es beneficiava “des avantages réels de cette diffusion de puissance” (referint-se al vast domini imperial) mentre que la llengua de Louis XIV “reste comme un témoin des revers de notre fortune et des fautes

de notre politique” (Chateaubriand, 2019: 276).

L'estereotip de la sexualitat francesa esmentada anteriorment, la carnalitat, el contacte físic, les salutacions amb quatre petons, contrasta amb la suposada fredor anglesa retratada pels francesos com, també, observem per exemple en aquest fragment de *Mme Bovary* de Flaubert en què acomiadar-se només sacsejant la mà resulta distant i, en conseqüència, anglès.

Elle se détournait, le menton baissé et le front en avant. La lumière y glissait comme sur un marbre, jusqu'à la courbe des sourcils, sans que l'on pût savoir ce qu'Emma regardait à l'horizon ni ce qu'elle pensait au fond d'elle-même.

- Allons, adieu ! soupira-t-il.

Elle releva sa tête d'un mouvement brusque :

- Oui, adieu..., partez !

Ils s'avancèrent l'un vers l'autre ; il tendit la main, elle hésita.

-À l'anglaise donc, fit-elle abandonnant la sienne tout en s'efforçant de rire.

Flaubert, 2001: 182

La moda i la gastronomia, com a categories, també se sumen habitualment al clíxé i al prejudici, contribuint a construir una noció d'identitat de nació. L'heterodòxia de la Jean Brodie de Spark també es fa palesa en la moda. Totes les seves alumnes, a diferència de les dels demés professors, porten els barrets Panamá de maneres poc convencionals, fet que s'entronca inevitablement amb l'ús del francès a les seves classes. La *cuisine* és pels anglesos una marca de sofisticació i distinció continental. “The soup was fifty times better than what we had at the Lucases' last week; and even Mr. Darcy acknowledged, that the partridges were remarkably well done; and I suppose he has two or three French cooks at least” relata Jane Austen a *Pride and Prejudice* (Austen, 1994: 263), constatant la creença que, si la sopa i les perdius estan millor cuinades ha de tractar-se forçosament de cuiners francesos. En la descripció de la criada Miss Pross al capítol VI del llibre segon de *A Tale of Two Cities* de Dickens, la seva destresa amb la cuina, que es diu que l'ha obtingut d'uns francesos (encara que pàries) la condemna i la sublima a la categoria de bruixa o de fada madrina, a algú amb coneixement sobrenaturals.

Her dinners, of a very modest quality, were so well cooked and so well served, (...) half English and half French, that nothing could be better. (...) [S]he had ravaged Soho and the adjacent provinces, in search of impoverished French, who, tempted by shillings and half-crowns, would impart culinary mysteries to her. From these decayed sons and daughters of Gaul, she had acquired such wonderful arts, that the woman and girl who formed the staff of domestics regarded her as quite a Sorceress (...) who would send out for a fowl, a rabbit, (...) and change them into anything she pleased.

Dickens, 2012: 115-116

No obstant, l'altra cara de la moneda és que aquesta sofisticació deixa alguns anglesos freds ja que la cuina francesa té fama de racions escasses i garrepes en contrast amb l'abundància dels seus pernills i carns fredes (Bertaud et al., 2004: 26). A l'altre cantó de la sofisticació, ens trobem precisament el contrari, el mal gust o la vulgaritat, com en aquest extracte d' Stendhal en que província i anglès apareixen com a sinònims.

Julien quitta le voisinage du canapé. Peu sensible encore aux charmantes finesses d'une moquerie légère pour rire d'une plaisanterie, il prétendait qu'elle fût fondée en raison. Il ne voyait, dans le propos de ces jeunes gens, que le ton de dénigrement général, et en était choqué. Sa pruderie **provinciale ou anglaise** allait jusqu'à y voir de l'envie, en quoi assurément il se trompait.

Stendhal, 1830: 241

En relació a la gastronomia, una de les franquícies de restauració més lucratives a Londres a l'actualitat és "Pret à Manger", que pertany a McDonald's i ofereix menjar saludable per emportar i per menjar *in situ*, amb prop de 300 botigues a la capital britànica (amb data abril 2024), i que, curiosament, no es diu "Ready to Eat". En l'àmbit de les arts escèniques, el musical de més llarga vida al West End ara mateix en la seva 40 temporada és *Les Misérables*, basat en la novel·la de Victor Hugo, però també escrit pels francesos Boublil i Schönberg, que (pocs recorden) van estrenar prèviament a Paris i en francès a principis dels 80. Els anglesos, des de fa dècades, aplaudeixen cada nit al seu centre neuràlgic (una de les indústries teatrals més importants del món) una revolució (la del 1848) que acaba amb l'abdicació d'un monarca i l'agitació de la

bandera francesa. Probablement, l'èxit es basa en què, d'entrada, *Les Misérables* pugui considerar-se una novel·la no massa francesa precisament, en mots de Lytton Strachey, amb "its rhetorical cast of style, its ceaseless and glaring melodrama, its childish presentments of human character" (Strachey, 2016: 91), catalogant de la mateixa manera a Hugo, com veurem més endavant, com a figura no massa francesa, precisament per pecar de sentimentalisme.

En aquesta tradició d'admiració i rivalitat, de fascinació i odi pel continent per part dels anglesos i la necessitat d'independència per part dels francesos, de mantenir la seva hegemonia, trobem històricament un constant diàleg entre les dues potències, de guerres, col·laboracions i aliances, que es remunten a ancestres comuns. Amb l'Eurostar traçant un pont d'a penes dues hores entre les dues capitals, convé recordar aquesta cita de Dickens de *A Tale of Two Cities* sobre els bancs en temps de la Revolució.

"She may ask for Mr. Jarvis Lorry, or she may only ask for a gentleman from Tellson's Bank. Please to let me know."

"Yes, sir. Tellson's Bank in London, sir?"

"Yes."

"Yes, sir. We have oftentimes the honour to entertain your gentlemen in their travelling backwards and forwards betwixt London and Paris, sir. A vast deal of travelling, sir, in Tellson and Company's House".

"Yes. We are quite a French House, as well as an English one."

Dickens, 2012: 21

3.2 Ancestres Comuns

If, as in the good old days, I could boldly believe a Frenchman to be an inferior creature, while he, as simply, wrote me down a savage, there would be an easy end of the matter. But alas! *nous avons changé tout cela.*

Now we are each of us obliged to recognize that the other has a full share of intelligence, ability, and taste;

Lytton Strachey, 1922: 2

England and France, moreover, were not at the time separate entities: the English elite were French-speaking until the beginning of the fifteenth century at least, and some of the poets we shall go on to mention were personal acquaintances. The English occupation of France, as well as the captivity of eminent Frenchmen (such as Charles, Duke of Orleans, a remarkable poet in his own right), provided the occasion for close intellectual contact.

Jean Philippe Genet a Charle et al., 2007: 31

Abans que anglesos i els francesos construïssin les seves identitats nacionals en base a delimitar-se respectivament com a alteritat, podem rastrejar ancestres comuns. La rivalitat i els lligams entre les dues nacions es fan palès en la contínua successió de guerres i aliances des de la invasió normanda de 1066 fins a la crisi de Fachoda a principis del segle XX. No obstant, al seu tractat *Literatura Medieval Inglesa*, Ana Moya i Gemma Lopez exposen com ambdues nacions comparteixen un origen celta que data de quan els gals de territori francès van haver de refugiar-se a l'actual sud de Gran Bretanya per invasions romanes i germàniques al s. I a.C. (Moya & Lopez, 2006: 20). Chateaubriand a *Essai sur la Littérature Anglaise* apunta que “depuis la conquête des Normands jusqu’ sous le règne du premier Tudor la langue franco-romane” (com a varietat del llatí) domina, i que “dans la langue anglaise moderne une immense quantité de mots latins et français sont demeurés acquis” (Chateaubriand, 2019 : 17). Després de la conquesta de 1066, apunta Chateaubriand, “[u]ne foule de mots latins entrèrent directement dans la langue anglaise par la religion et par ses

ministres, dont la langue était latine, et indirectement par l'intermédiaire de mots normands et français” (ibíd. 20). Chateaubriand exposa en paral·lel els canvis tant en allò que ell anomena l'ordre polític o les elits, i l'ordre social o classes populars, en aquest segon cas centrant-se en la oralitat. En aquest cas, Chateaubriand destaca, així com també fa Madame de Staël, al cercle d'Ossian a l'època anglo-saxona (segles V-X a grans trets) precursora de l'anglo-normanda.

Els himnes de camp de batalla dels bards anglosaxons i els escandinaus, que canten la glòria d'Alfred el Gran, es barrejaran amb els gèl·lics per acabar inspirant la cançó de gesta i, de fet, durant uns segles, conviuran amb les mateixes temàtiques. Segons Chateaubriand, “[l]a parole usitée dans le forêts est (...) complète pour la poésie: sous la rapport des passions et des images (...). Les chants nationaux de barbares étaient accompagnés du son du fifre, du tambour et de la musette. (...) Les rhymes militaires se viennent terminer à la Chanson de Roland, dernier chant de l'Europe barbare” (Chateaubriand, 2019: 40). Amb la invasió normanda del 1066, William the Conqueror, esdevé el primer rei d'Anglaterra d'origen normand. Des de les noces de Aethelred the Unready amb Emma de Normandia el 1002, “todo el territorio de Inglaterra había estado expedito a influencias normandas y, de hecho, el mismo rey Eduardo se había criado en esa región de Francia” (Moya & Lopez, 2006: 85). Però els quatre segles següents a la batalla de Hastings, fins el segle XV, marcats per constants aliances entre dinasties d'ambdós territoris, resultaran en una colonització del territori anglès per part de dinasties i aristocràcies normandes, que imposen en conseqüència una colonització lingüística a la cort (d'aquí que als voltants d'un 80% del vocabulari actual anglès prové del llatí mitjançant el francès), així com la implantació del sistema feudal i eclesiàstic que trenca amb prèvies influències anglosaxones al territori anglès (ibíd. 87). La variant dialectal anglonormanda (per distingir-se del francès de París), “la llengua materna dels colonitzadors” (ibíd. 141), s'imposa en documents oficials i en la literatura didàctica francesa,

que conviu amb el llatí en àmbits religiosos així com entre els historiadors, que al segle XII deixen testimonis en llatí com la *Gesta Regum Anglorum* de William of Malmesbury (1125) o la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth (1136-1138).

Les deux langues rivales étaient comme les drapeaux des deux partis sous lequels on combattait à outrance. Elles luttaient partout. (...) Waddington, historien poète du XIII^e siècle, déclare qu'il écrit ses ouvrages en français, non en anglais, afin d'être mieux entendu des petits et des grands: preuve que l'idiome étranger était prêt à étouffer l'ancien idiome du pays.

Chateaubriand, 2019: 52

A partir de 1066, la poesia provençal i francesa mitjançant trobadors i joglars normands, explica Chateaubriand, “eut l'inconvenient d'enlever aux compositions saxonnes leur originalité native” (ibíd. 51) i es converteixen en imitacions, transformant potser l'al·legoria i el paganisme en quelcom més realista i cristià (d'aquí el contrast entre els romanços anglesos i els francesos). En un procés de colonització lingüística que funciona en paral·lel a la territorial, la llengua del vencedor celebrarà les victòries dels cavallers i l'aristocràcia. “La langue française méprisait et persécutait la langue anglo-saxonne (...) Guillaume le Conquérant”, afirma Chateaubriand, “détestait la langue anglaise. Il ordonna que les lois et les actes judiciaires fussent écrites en français, et que l'on enseignât aux enfants dans les écoles” (Chateaubriand, 2019: 44). En mots de Lytton Strachey a *Landmarks of French Literature*, “[n]othing shows more clearly at what an early date, and with what strength, the most characteristic qualities of French literature were developed, or the way in which the vague imaginations of the Celtic romances were metamorphosed by French writers into the unambiguous elegances of civilized life” (Strachey, 2016: 5).

Strachey destaca precisament la naturalesa mestissa de la llengua anglesa. “The complex origin of the English tongue”, apunta a *Landmarks of French Literature*, “has enabled English writers to obtain those effects of diversity, of

contrast, imaginative strangeness, which have played such a dominating part in our literature” (ibíd. 4). El fill de William the Conqueror, apunta Chateaubriand, Robert de Courte-Heuse duc de Normandia, aprèn la llengua dels bards gal·lesos al seu confinament de 28 anys a Cardiff, Geoffroy Gaimar, autor de *l'Histoire des Rois anglo-saxons*, va prendre prestat dels bards gal·lesos “le *Brut d'Angleterre*”, que “Robert Wace traduisit du latin de Geoffroy de Montmouth. Celui-ci, selon M. l'abbé de la Rue, l'avait traduit de l'original bas-breton apporté en Angleterre par Gautier Galenius, archidiacre d'Oxford” (Chateaubriand, 2019: 43). Amb la conquesta de 1066 “le normand ou le vieux français, relégué l'anglo-saxon chez les vaincus. Sous Guillaume et ses premiers successeurs, on écrivit et l'on chanta en latin, en calédonien, en gallique, en anglo-saxon, en roman des trouvères, et quelquefois en roman des troubadours” (ibíd. 42). Amb la invasió, la cort anirà transicionant cap al normand, però el mestissatge lingüístic també perdurará. Els romanços celtes es transformen, segons Strachey, en els *romans bretons*, “a series of romances in verse, inspired by the Celtic myths and traditions which still lingered in Brittany and England. (...) The legends upon which they were based revolved for the most part round the history of King Arthur and his knights; they told of the strange adventures of Lancelot, of the marvelous quest of the Holy Grail” (Strachey, 2016: 5), que van esdevenir molt populars a França. Als romanços -on coincideixen per una part el vers aliteratiu anglosaxó i l'organització per estrofes francesa com híbrids de vers anglès i estrofa i lèxic francès (Moya & Lopez, 2006: 115)- es fa palès el diàleg entre les dues cultures. Segons la classificació de Jean Bodel (c. 1167-1210) les temàtiques, de banda del cercle arturià, també s'estenen a matèries grecolatines antigues o a gestes franceses com les de Carlemany, així com alguns populars com King Horn i Havelock the Dane de temàtica anglesa (ibíd. 108). La sofisticació de Chrétien de Troyes eleva el gènere de manera que l'aventura no és només el centre de la temàtica, sinó que els textos es converteixen també en una exploració dels valors cavallerescs de l'època “como

la cortesía, la fidelidad y la lealtad” (ibíd. 120). Moya & Lopez també destaquen la sofisticació de *Sir Gawain and the Green Knight* (s. XIV), del cercle arturià en anglès. Amb *Gawain*, amb les seves referències paganes que contrasten les formes de la cort, podem comprobar com la fantasia sembla estar inscrita en l’entreteniment dels anglesos, a diferència del “réflechir” del francès, més realista.

La colonització lingüística no impedeix, però, que les classes populars segueixin emprant l’anglès, així com el vers aliteratiu anglosaxó transmès a través de la literatura oral (Moya & Lopez, 2006: 111). Chateaubriand distingeix clarament entre els cercles nobiliaris i la plebs, com si de dos pobles diferents es tractés (“Ainsi se partageaient les deux muses et les deux peuples”¹⁰⁴). Mentre que a la cort predominava l’assimilació, als cercles més populars l’anglès resistia. “On traduisait quelquefois en anglais les ouvrages écrits en français: c’était (...) par commisération pour les lewed, la classe basse et ignorante”¹⁰⁵. Aquesta distinció, Milton, a la seva Història d’Anglaterra (llibre VI) ja la remunta al regne d’Edward el Confessor, dècades abans de la conquesta normanda, que ja presagiava l’imminent subjugació i que, de fet, podríem dir ja havia establert l’anglo-normand com a dialecte al cercle de la seva cort, que marca i marcarà clares diferències amb el francès de París¹⁰⁶.

El gobierno de los normandos aportó un gran número de palabras de origen francés al vocabulario inglés. En muchas ocasiones, estas palabras convivan con su equivalente sajón (...). Muchas palabras francesas sustituyeron perpetuamente a las inglesas, lo que se refleja, por ejemplo, en la producción literaria del genial Geoffrey Chaucer. Así, el idioma inglés se enriqueció enormemente, transformándose en una lengua mucho más cosmopolita. Londres, la ciudad más rica y poderosa de Inglaterra, se convertiría en el centro cultural y administrativo del país, debido también a su posición aventajada de proximidad con el territorio francés.

Moya & Lopez, 2006: 89

¹⁰⁴ Chateaubriand, 2019: 61

¹⁰⁵ ibíd. 61

¹⁰⁶ <https://www.britannica.com/art/Anglo-Norman-literature>

Els romanços no eren per tant l'únic vehicle d'influència francesa. “También en Chaucer quien, entre otras, parece haber tomado las *fabliaux* como una de las fuentes para *Los Cuentos de Canterbury*” (Moya&López, 106). A més a més d'influència francesa, l'anglès de Chaucer, segons Chateaubriand, “est loin d'avoir ce poli du vieux français” (Chateaubriand, 2019: 65). Chaucer beu més de Boccaccio i Petrarca, que havia conegut a Pàdua, que de fonts purament anglosaxones, en la seva línia contracorrent, “traître a son parti, tantôt banni” (una altra figura desterrada), aglutinant una sèrie de dialectes que s'acabarien convertint en l'anglès que coneixem com a modern. Segons Chateaubriand, al naixement del que avui coneixem pròpiament com a literatura anglesa moderna (Chaucer, Wiclef) “se masqua en littérature italienne” (ibíd. 66). En resum, el període comprès entre la conquesta normanda i la Guerra dels Cent Anys (2 segles aprox.) Normandia esdevé un territori constantment disputat per anglesos i francesos, un espai fluid als marges. El 1100 Henry I, successor de William, uneix interessos normands i saxons amb el casament amb Matilde. El territori tornarà a estar en mans del rei d'Anglaterra el 1105, en què la batalla de Hastings és venjada (Moya & Lopez, 2006: 91), però el ducat seguirà en constant lluita entre monarques anglesos i francesos pel seu domini, amb intrigues familiars i de descendències, provocant que les dues nacions estiguin en continu diàleg a la vegada que en constant enfrontament.

3.3 Era Moderna

En el moment que podríem començar a parlar d'Anglaterra com a nació moderna, en el moment que parlem del germen de nacions europees (tot i la diversitat d'opinions vistes a 2.1 sobre quan podem realment referir-nos a la constitució dels veritables estats europeus tal i com els coneixem avui), aquesta Anglaterra mira més cap a Itàlia, donada l'enemistat i les tensions polítiques i militars amb França. La literatura britànica s'entronca amb la italiana i sembla

allunyar-se de la francesa perquè “il en sort des beautés de contraste avec les mœurs religieuses, aristocratiques et chevaleresques” (Chateaubriand, 2019: 67) en una aureola de llibertat, “un sentiment immortel semble avoir communiqué au langage une immortelle jeunesse; le style et les mots n’ont presque point vieilli” (ibíd.). “Nos poètes, en France,” afirma Chateaubriand “étaient loin alors de la dignité de ce langage, que Dante avait fait connaître à l’Italie” (ibíd.). Aquest sentiment de llibertat de la literatura anglesa fins a l’època moderna pot venir també, segons Chateaubriand per la predominància de la oralitat i “les avantages et les défauts de l’improvisation” (ibíd.).

Aquest sentiment de llibertat, recalca Chateaubriand, caracteritza les diferències entre la literatura anglesa i la francesa en l’època moderna, donades pel lloc ocupat pel poble en les institucions d’ambdues monarquies. Chateaubriand cita la *Vue Générale de la Constitution de l’Angleterre*¹⁰⁷ per justificar aquest sentiment. Fins entrat el segle XIII, ambdós parlaments semblaven tenir la mateixa composició. No obstant, l’anglès reunia les opinions de molts més membres del regne amb un ampli reconeixement arreu, mentre que el francès només es constituïa per uns quants ducs i jutges. Per aquest motiu, aquesta cambra que funcionava com a tribunal de justícia i assemblea política, guanya abans molta més presència popular a Anglaterra, on “les membres du parlement d’Angleterre acquéraient tous les jours plus d’importance politique” i “leur voix consultative se changeait insensiblement en voix délibérative, au point qu’ils finirent par établir légalement qu’ils pouvaient refuser toutes les demandes des rois” (Chateaubriand, 2019: 69). A França trobem precisament el contrari: els membres del parlament de París perdien veu pel creixement progressiu del poder reial. Les diferències en la pròpia constitució del parlament també tenen a veure amb aquest procés. El model francès es caracteritzava també per la peculiaritat de no ser un poder nacional sinó provincial, on les autoritats regionals seguien

¹⁰⁷ Lytton Strachey comenta a *Landmarks of French Literature* que gràcies a, o per culpa de, Montesquieu, a França ha quedat acceptada de manera popular la creença que la constitució anglesa separa els tres poders -judicial, legislatiu i executiu-, mentre que, en realitat, el legislatiu i l’executiu estan barrejats.

mantenint la seva estructura de poder a la seva discreció. A França, per exemple, el clero no es barrejava amb l'aristocràcia. A Anglaterra, amb la llibertat política, el poble ocupa durant segles un lloc important a la constitució i decideix sobre els reis, mentre que a França, durant l'època moderna el poble guanya poder econòmic des del comerç i la manufactura sense discrepar amb la monarquia. En mots de Jean-Paul Bertaud, Alan Forrest i Annie Jourdan a *Napoléon, le monde et les Anglais. Guerre des mots et des images*, els anglesos fins a l'època moderna “vivent ainsi dans un espace politique et juridique qui, uniformisé par la Common Law, protège la propriété privée. (...) [L]es Anglais se rient des sujets des Valois, pliant l'échine devant un monarque absolu qui les juge et les impose à son gré” (Bertaud et al., 2004: 14). No serà fins la Revolució Francesa de 1789 que el poble francès reclamarà aquest poder, que a Anglaterra, sempre posant distància amb l'absolutisme, ja regnava feia segles. D'altra banda, explica Chateaubriand des del segle XIX, el poble d'Anglaterra es troba en la posició d'haver de lluitar contra si mateix: “la liberté populaire britannique dans sa vieille forme”, la que ha ocupat durant segles el parlament, “lutte aujourd'hui contre la liberté populaire dans sa forme nouvelle” (Chateaubriand, 2019: 74).

Bertaud et al. esmenten que “[a]u XIVe siècle, Froissart, dans ses Chroniques, traite les Anglais de ‘pillards éhontés’, si ‘orgueilleux qu'ils ne peuvent se complaire naturellement dans l'amitié ni dans l'alliance des nations étrangères’”. “Bonne terre, mauvaises gens sans loyauté”, dit-on en France. Le terme de ‘perfide’ apparaît alors pour qualifier l'Angleterre? De leur côté, les Anglais regardent les Français comme des ‘vilains’” (ibíd. 14). El teatre, en l'aspecte literari, esdevé un gènere que il·lustra el pols i les enemistats constants entre ambdues corts. *Edward II* de Marlowe (c. 1592), per exemple, relata la crisi política anglesa del regnat del monarca (1307-1327) pel favoritisme cap al seu amant Gaveston, que va aixecar la revolta entre nobles i la seva esposa, la reina de França Isabella (Moya & Lopez, 96-97). És un exemple més dels matrimonis que garantien l'aliança entre les dues corts. El període desemboca en el regnat

de Edward III i l'inici de la Guerra dels Cent Anys amb França, que pretén restablir el prestigi monàrquic i calmar les revoltes socials, però que veurà clarament un augment dels privilegis del parlament degut als costos de les incentives bèl·liques del monarca reclamant la corona francesa. Les tornes cap a l'època moderna comencen a canviar aparentment amb Eduard III i l'Acte de Parlament de 1362, que estipula instaurar l'anglès com idioma dels jutjats, donat el desconeixement del francès normand per la plebs. No obstant, apunta Chateaubriand, l'Acte de Parlament mateix fou escrit en francès, que va seguir sent la llengua de la cort encara que “Edouard tolérait, dans son intérêt, un usage fort borné de l'anglo-saxon” (Chateaubriand, 2019: 63) per aconseguir sobretot a l'exèrcit anglès. Els avenços militars dels anglesos al continent amb la presa de Calais el 1347, com a símbol victoriós i punt àlgid de la Guerra dels Cent Anys per part dels anglesos de conquerir el continent, aviat resultarien en pèrdues dels territoris cap al final de la guerra (Moya & Lopez, 2006: 97-98). Fins el 1425 no trobem la primera llei en anglès de la Cambra dels Comuns, fet que implica, com apunta Chateaubriand que “[l]es nombreux statuts des règnes de Henri IV, Henri V, Henri VI et Edouard IV furent composés, transcrits sur les rôles et promulgués en français” (Chateaubriand, 2019: 64). L'*Henriade* de Shakespeare, veurem a 3.4, ens servirà per indagar més en el concepte de nació anglesa com a constructe en relació amb els francesos. La batalla d'Agincourt el 1415 coronarà el rei anglès Henry V com a sobirà també francès, marcant un punt sense tornada en la relació entre els dos països. Tot i veure-ho des de la perspectiva contemporània com si fossin dues nacions diferents les que es disputaven Agincourt, en realitat, relata Chateaubriand, l'enfrontament no era aleshores sinó el símbol d'una “vaste guerre civile” (ibíd. 54).

La littérature en Europe fut coupée en deux par la réformation: chaque part forma une littérature rivale et souvent ennemie l'une de l'autre.

Chateaubriand, 2019: 121

La reforma anglicana de Henry VIII el segle XVI suposa el trencament definitiu amb l'Església Catòlica Romana i concedeix la supremacia de l'església al cap d'Estat monàrquic, a partir d'aleshores en línia directa amb *Dieu et "son" droit*, mentre França roman majoritàriament un estat catòlic. La fricció ideològica entre els propis ciutadans anglesos per motius religiosos, però també socials i econòmics, manté la nació en constant possibilitat de revolta. França i Anglaterra aparentment negocien una treva amb la cimera diplomàtica "The Field of the Cloth of Gold" a Ardres el 1520 -que evoca la del 1396 al mateix indret, entre Charles VI de França i Richard II d'Anglaterra durant la Guerra dels Cent Anys-, però el distanciament amb Roma crea inevitablement una barrera entre les dues nacions.

Des de la seva perspectiva del segle XIX, Chateaubriand, catòlic fervorós, construeix les dues literatures, l'anglesa i la francesa, en oposició per temes religiosos, fent judicis de valor per concloure que una literatura està per sobre de l'altra, precisament per ser catòlica. "Shakespeare", com Pope o Milton, "selon toutes les probabilités, s'il était quelque chose, était catholique" afirma, no sense ironia, Chateaubriand (2019: 115). Relacionat amb la simplicitat característica de la literatura anglesa, com hem vist abans, Chateaubriand apunta com la Reforma "tendait à faire disparaître la grande éloquence et la grande poésie, à détériorer le goût par la répudiation des modèles, à introduire quelque chose de froid" (ibíd. 114). Donada la diferència en relació al concepte de "goût", podríem extreure'n una definició segons Chateaubriand al capítol "Que j'ai mal jugé Shakespeare autrefois". "La lunette classique", en tant que greco-romana, seria l' "instrument excellent pour apercevoir les ornements de bon ou de mauvais goût, les détails parfaits ou imparfaits" (ibíd. 134). No sense contradir-se, Chateaubriand, parlant des del segle XIX, afirma que els

protestants, no obstant, haurien guanyat “en imagination, en poésie, en éloquence, en raison, en liberté, en vraie piété” precisament per no basar-se tant en trets del classicisme (ibíd. 101). De la mateixa manera, sosté que la reforma tingué tal impacte a nivell estilístic precisament perquè no fou exitosa com el catolicisme. Als seus orígens, la reforma

tendait à faire disparaître la haute éloquence et la grande poésie, et à détériorer le goût dans le répudiation des modèles, à introduire quelque chose de froid, sec, de doctrinaire (...) à substituer une société guindée et toute matérielle à une société aisée et tout intellectuelle, à mettre les machines et le mouvement d'une roue en place des mains et d'une opération mentale.

Chateaubriand, 2019 : 114

La rivalitat entre les dues literatures, segons Chateaubriand, basada en la reforma hauria fet als protestants guanyar en imaginació, poesia, eloqüència i llibertat, respecte dels seus veïns del continent, no sense destacar figures dissidents com Voltaire. “L'éloquence (...) a changé de route depuis la réformation: les pasteurs ont prêché la morale, les prêtres le dogme; ces derniers (...) pressés entre Luther, qui les poursuivait, et Voltaire, qui s'avancait au-devant d'eux. Les protestants allèrent trop loin ; les catholiques restèrent trop en arrière” (Chateaubriand, 2019 : 121).

Chateaubriand insisteix en construir les dues literatures en oposició per temes religiosos. “Qu'auraient été Milton, Addison, Hume, Robertson, catholiques? Que seraient devenus Racine, Bossuet, Massillon, Bourdaloue, protestants?” (ibíd.). D'altra banda, Chateaubriand afirma també de manera contundent que el protestantisme no va canviar veritablement les institucions angleses. “L'Angleterre fut-elle plus libre sous le sceptre d'Elisabeth que sous celui de Marie?” (ibíd. 117). Un dels seus arguments, per exemple, és que la constitució anglesa fou prèvia a la reforma. “[L]e protestantisme”, sosté, “n'a

rien changé aux institutions¹⁰⁸: là où il a trouvé une monarchie représentative ou des républiques aristocratiques, comme en Angleterre (...) il les a adoptées (...) il s'en est accommodé, et les a même rendus plus absolus" (ibíd.). Si el cristianisme va començar per les classes plebees, explica Chateaubriand, el protestantisme va ser-li oposat en el sentit que es va introduir a través del cos polític (nobles, magistrats i sacerdots) i va anar baixant a les altres classes, sent, segons Chateaubriand, menys popular entre la plebs, "sa bonté tient plus de la raison que de la tendresse" (ibíd. 112). És per aquest motiu també, segons ell, que el protestantisme adquireix un caràcter més individualista, amb cada sacerdot més preocupat de la seva pròpia família que d'una comunitat més àmplia com els feligresos romans, i fomenta l'individualisme, si s'escau, a una "indifférence ou à l'absence complète de foi (...) le doute ou l'incrédulité" (ibíd. 113). Al contrari del predicador catòlic que té com a gran família la humanitat, diu Chateaubriand, el protestant, amb més llibertat per part de les institucions, mira més per la seva família particular.

El protestantisme, segons Chateaubriand, "a apporté aux homes la liberté philosophique, non la liberté politique", de la qual ja gosaven abans. Només el cas de França, constata Chateaubriand hauria portat a la llibertat política mitjançant la filosòfica, amb l'exemple de Descartes com a figura tolerada per l'Església Catòlica Romana quan desmunta el dogmatisme escolàstic. Si als inicis la Reforma Anglicana fou republicana, ho fou dins els cercles aristocràtics. No obstant, Chateaubriand, explica Strachey a *Landmarks of French Literature*, "envisioned [religion] as a living creed, arrayed in all the hues of poetry and imagination (....) Yet it may be doubted whether Chateaubriand was essentially more religious than Voltaire" (Strachey, 2016: 102).

¹⁰⁸ Linda Colley, parlant del forjar-se de la nació anglesa des de la contemporaneïtat, també parla de la influència limitada del protestantisme en la cultura britànica un cop deixa de sentir la necessitat de romandre unida contra un enemic continental comú europeu (Colley, 1994: 374).

3.4 The Forging of a Nation

Podríem dir que un dels moments en què es forja la construcció del sentiment de nació anglès es troba en el marc del teatre elisabetià, i ho fa representant a França com a la seva nèmesi. La segona meitat del segle XVI, o època elisabetiana a Anglaterra, és un moment de gran crispació política interior i exterior. El regnat de Elizabeth I (1558-1603) s'havia vist constantment amenaçat per intrigues polítiques com, per exemple, les conspiracions de la reina Mary (1542-1587) -que regnava a Escòcia en aliança i recolzament amb França-, o l'amenaça de l'imperi espanyol coneguda com la "Spanish Armada", la flota que el 1588 pretenia enderrocar el govern anglès i les seves aliances holandeses i re-establir el catolicisme. Tot i la victòria, no per això va minvar el sentiment de vulnerabilitat dins la societat anglesa, que se sentia acorralada per tots cantons. Encara amb el fantasma de les Guerres de Religió esdevingudes entre el 1562 i el 1598 entre catòlics i protestants a França, el 1605 tindrà lloc el famós episodi del Gunpowder Plot, l'intent frustrat d'un grup de catòlics amb suport dels holandesos per demolir el Parlament anglès després de la Reforma. La guerra amb Irlanda entre 1595 i 1603, encara que finalment victoriosa, també suposa el conflicte bèl·lic més gran de l'època elisabetiana.

Elisabeth dinait au son des tambours et des trompettes tandis que son parlement faisait des lois atroces contre les papistes, et que le joug d'une sanglante oppression s'appesantissait sur la malheureuse Irlande.

Chateaubriand, 2019: 169

Curiosament, a cavall entre els segles XVI i XVII Shakespeare escriu la seva tetralogia o *Henriad* (1595-1599) que, podríem afirmar, construeix el sentiment de nació anglesa i monàrquica posicionant clarament a França com a l'enemic. Amb aquest horitzó "nacional", Shakespeare es remunta a dos-cents anys enrere, per a construir un relat de legitimació de la identitat anglesa. La

Henriad de Shakespeare, escrita circa 1595-1599, està ambientada per tant al segle previ al de Shakespeare, el segle XV, moment de transició de l'Edat Mitjana a l'Edat Moderna, i un segle marcat per conflictes amb França. La tetralogia composta de *Richard II*, les dues parts de *Henry IV* i *Henry V* consolida el llinatge dels reis anglesos. Les obres històriques de Shakespeare escrites l'última dècada del segle XVI comprimeixen un dels períodes més tensos de la història en las relacions entre França i Anglaterra, la Guerra dels Cent Anys de la segona meitat del segle XIV i la primera del XV, com hem vist a 3.2, de forta rivalitat entre els monarques d'ambdues "nacions", entre les dinasties Plantagenet i Valois, pel control sobre França, i d'una certa aliança d'ambdues en contra de l'enemic comú, Escòcia, fins que les corones arriben a reunir-se.

La caiguda de Richard II (de la casa de Plantagenet) a la *Henriad* de Shakespeare representa d'alguna manera l'inici d'un canvi cap a les polítiques modernes, ja que Richard representava l'administració feudal per excel·lència. En aquest context, el regnat de Bolingbroke (Henry IV, el primer de la dinastia Lancaster), tot i ser un regnat vacil·lant, obre una escletxa cap a la perspectiva d'un estat modern, amb menys guerres, menys estructures jeràrquiques i més divisió de poders. Aquest canvi cap al progrés és en realitat on l'Anglaterra de finals de l'era elisabetiana com a model de modernitat planta les seves llavors, sent Elisabeth I un Tudor, una dinastia en línia directa amb els Lancaster¹⁰⁹. En qualsevol cas, la caiguda de Richard II (que coincideix amb l'arribada del segle XV, 1399) és el primer pas cap a la decadència dels Plantagenets, descendents del comte francès Anjou (que havien governat Anglaterra en exclusiva durant més de tres segles des de la invasió normanda), fet que conduirà a la victòria de la batalla d'Agincourt (1415). La victòria consagrarà Henry V com a hereu de la corona francesa, establint una nova era de monarquies separades francesa

¹⁰⁹ Algunes interpretacions també llegeixen *Richard II* com una crítica cap els darrers anys del regnat d'Elisabeth I, que es temia perseguida, com Richard, per la seva gestió del conflicte irlandés.

i anglesa¹¹⁰ que fins ara s'havien entrellaçat i estat en pugna per la successió i pel territori francès durant gairebé dos segles¹¹¹, en el període conegut com la Guerra dels Cent Anys¹¹². En aquest sentit, els Plantagenets podrien ser vistos com a més propers a una identitat francesa als ulls de Shakespeare -tal i com la concebem avui- que els Lancaster, dinastia que s'inicia amb els descendents de Henry III (rei d'Anglaterra 1207-1272), que va derrotar i expulsar els barons francesos que governaven el sud d'Anglaterra en aquell moment, amb figures emblemàtiques com John de Gaunt¹¹³, que va servir com a general contra França a la Guerra dels Cent Anys (1337-1453).

L'ascens dels Lancaster amb Henry IV també representa un canvi en l'ús de la llengua. Bolingbroke va ser el primer monarca des de 1066 en prioritzar l'anglès per sobre del francès, i el primer a fer un discurs en anglès per a la seva coronació, el 1399, des de la conquesta normanda. Com es diu a Moya & Lopez (2006: 98), el 1362 s'havia aprovat una llei al Parlament que feia de l'anglès la llengua oficial de la Cort, amb la intenció de desterrar completament el francès com a llengua oficial de la “nació”.

Al primer acte de *Richard II* (circa 1595), la primera obra de la tetralogia de Shakespeare, Richard dissol un típic duel de cavallers (en què un jove Bolingbroke, abans de ser monarca, i un altre noble, Mowbray, s'haguessin enfrontat per no saber resoldre els seus conflictes dialècticament) amb una ordre de desterrament a França. En l'escena tercera, en què Shakespeare posa en boca de Richard una descripció del territori anglès on les ferides entre veïns

¹¹⁰ Una monarquia doble, francesa i anglesa encara existiria després de la batalla d'Agincourt (1415) en un període comprès entre el 1422 i el 1450, quan Charles VII de França i Henry VI d'Anglaterra es disputen la successió al tro de França. Va començar l'octubre de 1422 amb la mort de Charles VI de França, que havia signat el Tractat de Troyes que atorgava la corona al seu gendre Henry V of England i els seus hereus. Excloïa el fill del Rei Charles, el Dofí, que per dret de primogenitura era l'hereu del Regne de França.

¹¹¹ Els monarques francesos van intentar sistemàticament frenar el creixement del poder anglès, despullant-se de terres quan es presentava l'oportunitat, especialment quan Anglaterra estava en guerra amb Escòcia, aliada de França.

¹¹² 1339-1453 La Guerra dels Cent Anys entre França i Anglaterra.

¹¹³ El terme *Gaunt*, una corrupció del nom del seu lloc de naixement que no es va utilitzar mai després dels tres anys; es va convertir en la forma popularment acceptada del seu nom, tal i com consta a *Richard II* de Shakespeare.

<https://www.britannica.com/biography/John-of-Gaunt-duke-of-Lancaster>

no hi poden tenir lloc perquè és un país de pau que jau en la dolçor del son d'un infant i així justificar el desterrament...¹¹⁴

For that our kingdom's earth should not be soil'd
With that dear blood which it hath fostered;
And for our eyes do hate the dire aspect
Of civil wounds plough'd up with neighbours' sword;
And for we think the eagle-winged pride
Of sky-aspiring and ambitious thoughts,
With rival-hating envy, set on you
To wake **our peace, which in our country's cradle**
Draws the sweet infant breath of gentle sleep;
Which so roused up with boisterous untuned drums,
With harsh resounding trumpets' dreadful bray,
And grating shock of wrathful iron arms,
Might from our **quiet confines** fright fair peace
And make us **wade even in our kindred's blood,**
Therefore, we banish you our territories
Richard II; Act I, scene iii (125-139)

...Mowbray respon precisament que la pena més fonda serà abandonar la seva llengua materna.

My native English, now I must forego:
And now my tongues use is to me no more
Than an unstringed viol or a harp,
Or like a cunning instrument cased up,
Or, being open, put into his hands
That knows no touch to tune the harmony:
Within my mouth you have engaold my tongue,
Doubly portcullis'd with my teeth and lips;
And dull unfeeling **barren ignorance**
Is made my gaoler to attend on me.
(...)
What is thy sentence then but speechless death,
Which robs my tongue from breathing native breath?

Richard II; Act I, scene iii (160-173)

D'aquesta manera, Shakespeare identifica nació amb llengua i les entronca inevitablement com a entitats absoluta i totalment inseparables. La

¹¹⁴ El desterrament és per evitar que es destorbi la pau d'una pàtria on, d'altra banda, es respira una calma com la d'un infant dormint plàcidament, sempre i quan no s'aixequi l'espasa contra el mateix veí, i ens faci submergir-nos en la sang de la nostra pròpia família.

construcció del sentiment de nació va intrínsecament lligat amb la realitat d'una llengua comú. L'empresonament que comporta el desterrament és principalment la presó de la pròpia boca humana (llavis i dents) impedit que la llengua materna pugui fluir amb llibertat, com treure-li les cordes a un instrument. Una llengua que, d'altra banda, flueix com el so d'una arpa o una viola. En aquesta equació, Anglaterra, per tant, també és una pàtria on es respira millor sense “civil unrest”, representada com un Jardí de l'Edèn de la pau. És un territori que, posteriorment, a l'escena primera de l'acte segon, Shakespeare representa (també a través de la intervenció de John de Gaunt) en un llinatge descendent del Cristianisme mateix.

This royal throne of kings, this **sceptered isle**,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise.
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war.
This happy breed of men, this little world.
This precious stone set in the silver sea.
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house,
Against the envy of less happier lands.
This blessed plot, this earth, this realm, this England,
This nurse, this teeming womb of royal kings,
Feard by their breed and famous by their birth,
Renowned for their deeds as far from home,
For Christian service and true chivalry,
As is the sepulchre in stubborn Jewry,
Of the worlds ransom, blessed Mary's Son,
Richard II; Act II, scene i (40-56)

En aquest parlament profètic, John de Gaunt augura un futur pròsper per la dinastia del seu fill Bolingbroke, lligat a una genealogia de la pàtria anglesa. Shakespeare estaria creant una narració de gènesi d'Anglaterra i situant a França (o a totes les “less happier lands”, les terres menys felices) com a alteritat. Shakespeare recorre a la retòrica de mites i llegendes per explicar l'origen geogràfic. Anglaterra és una pedra preciosa que es va deixar caure en un mar de plata, i la força dels seus homes que, referint-se a les creuades, defensen, per sobre de tot, els valors de la cristiandat, s'entronca així amb la força del, i la

pertinença al, relat bíblic. Anglaterra és representada literalment com a un nou Edèn, una illa sobirana, mitjançant un relat de gènesi com la Il·líada, o l'Eneida (o fins i tot el *Paradise Lost* de Milton), que, veurem seguidament, Voltaire plagiarà amb la seva pròpia *Henriade*. De la mateixa manera, en aquest marc, França es construeix com a terra d'exili, i el sentiment de ser anglès es manifesta precisament per la voluntat d'anar contra França. Això es fa palès també a la peça *Edward III*¹¹⁵, per justificar el llinatge francès d'Edward III (rei d'Anglaterra 1327-1377), Plantagenet predecessor de Richard II. La fita d'Edward III de clamar el tro francès com a seu també identifica un sentiment de nació amb conquerir els francesos com a premissa. A l'escena primera de l'acte primer, el noble francès Artois, que dona suport a Edward, li argumenta perquè com a fill d'Isabel, filla del rei Felip de França de qui no queden més fills homes vius, té dret a reclamar el to francès com a seu, mentre que els francesos han intentat amagar el seu dret.

ARTOIS (cont.): Three sons of his¹¹⁶, which all successfully
 Did sit upon their father's regal throne,
 Yet died and left no issue of their loins.
 KING EDWARD: But was my mother sister unto those? 10
 ARTOIS: She was, my lord; and only Isabel
 Was all the daughters that this Phillip had,
 Whom afterward your father took to wife;
 And from the fragrant garden of her womb
 Your gracious self, the flower of Europe's hope, 15
 Derived is inheritor to France.
 But note the rancor of rebellious minds:
 When thus the lineage of le Bew was out,
 The French obscured your mother's privilege,
 And, though she were the next of blood, proclaimed 20
 John, of the house of Valois, now their king
Edward III; Act I, scene i (7-21)

Amb l'explicació de la llei sàlica, que afavoria només als homes, Artois no actua des de l'odi ni la venjança sinó per amor a la seva nació, per així denunciar que John de Valois no està en descendència directa pel tro.

¹¹⁵ De 1596, sovint atribuïda a Shakespeare que, podríem dir, és una preqüela de la *Henriad*.

¹¹⁶ Del rei Felip le Bew de França.

It is no hate or any private wrong. 33
 But love unto my country and the right
 Provokes my tongue, thus lavish in report. 35
 You are the lineal watchman of our peace,
 And John of Valois indirectly climbs
 What then should subjects but embrace their king?
Edward III; Act I, scene i (33-38)

Gràcies a l'aclariment, el rei Edward comprèn i reconeix el seu dret al tro francès per sobre de la dinastia Valois i està decidit a conquerir-lo.

This counsel, Artois, like to fruitful showers,
 Hath added growth unto my dignity;
 And, by the fiery vigor of thy words,
 Hot courage is engendered in my breast, 45
 Which heretofore was raked in ignorance,
 But now doth mount with golden wings of fame,
 And will approve fair Isabel's descent,
 Able to yoke their stubborn necks with steel,
 That spurn against my sovereignty in France. 50
Edward III; Act I, scene i (42-50)

Just al següent parlament, Prince Edward es referirà al Rei Francès com a “like a lazy drone laggard; dawdler; a good-for-nothing” (ibíd. 93-94). En certa manera, l'inici de *Henry V* de Shakespeare ressona amb la mateixa idea de reclamar el tron francès per part dels anglesos.

The severals and unhidden passages 90
 Of his true titles to some certain dukedoms,
 And generally to the crown and seat of France,
 Derived from Edward, his great-grandfather 93
Henry V; Act I, scene i (90-93)

En aquest parlament, l'arquebisbe de Canterbury encoratja a Henry a procedir amb la invasió assegurant-li que convencerà al clero per fer alts donatius per patrocinar el conflicte, assegurant-se així indirectament control sobre les terres de la pròpia església.

Greenblatt és de la opinió que la *Henriad* pot completar-se amb quatre peces més d'una altra tetralogia que Shakespeare va escriure entre 1591 i 1593, prèviament a la *Henriad* tradicional. Es tracta de la tetralogia de la Guerra civil anglesa o Guerra de les Roses. La primera *Henriad* de Shakespeare, les tres parts de *Henry VI* més *Richard III*, escrites prèviament tot i parlar d'un moment històric posterior a la primera, mostra el clima de tensió entre les dues cases de Lancaster i York, i de com la feblesa civil debilita i fa Anglaterra vulnerable davant aquell que hauria de ser el seu únic enemic comú, França. Quan Shakespeare l'escriu, la Reforma de Henry VIII ha deixat Anglaterra sumida en conflicte entre catòlics i protestants, i està en tensions, com hem vist, amb Escòcia, França, Espanya i Irlanda. L'esforç de la lluita civil hauria de reservar per la lluita internacional (en un moment en que l'imperi no era fort, si el comparem amb el portuguès o l'espanyol, que tenien control sobre les Índies). La situació de feia poc més d'un segle li serveix a Shakespeare per reflexionar sobre el seu propi moment. L'ascens de Henry VI també va suposar l'inici cap a la Guerra Civil de les Roses (a partir del 1453) entre les cases de Lancaster i York, que, tot i generar descontent social i limitar la influència dels anglesos al continent¹¹⁷ i el poder dels nobles, resultaria finalment en una monarquia estabilitzada com la de Elizabeth I, i en l'època moderna i final de l'Edat Mitjana. Shakespeare estaria mitjançant aquesta construcció reforçant l'estatus d'Anglaterra com a nació, i advertint dels perills de la divisió nacional i advocant-hi en contra, a través de la creació d'un enemic comú: els francesos. A *Henry VI Part One*, França i Anglaterra són enemics absoluts, i el domini d'Anglaterra a França es desploma a causa que els nobles anglesos estant posant esforços en lluitar entre ells mateixos enlloc d'enfocar-se en anar junts contra França. La figura de Jeanne d'Arc -com a santificada pels francesos que els lliurarà de la dominació anglesa, i convertida en dimoni pels anglesos, reforçant així la relació maniquea entre els dos- serà la perdició dels anglesos. En aquesta

¹¹⁷ Es van perdre totes les terres franceses conquerides per Henry V.

tetralogia, França, com a enemic, és representada curiosament sempre per dones.

L'enemic o l'alteritat en aquest període de Shakespeare està gairebé sempre representat per un personatge femení, que acostuma a ser vilipendiat, en el context que les aliances entre França i Anglaterra a través dels enllaços matrimonials eren la manera d'intentar mantenir la pau entre els dos regnes. A l'escena 2 del Acte I de *Henry VI, Part One*, situada a prop d'Orléans, Charles, el dofí francès, adverteix que “the famished English, like pale ghosts/Faintly besiege us one hour in a month” (*Henry VI Part I; Act I, scene ii* [7-8]). Joana d'Arc és representada en boca d'un bastard francès com “a holy maid” que “[o]rdained is to raise this tedious siege/And drive the English forth the bounds of France” (ibíd. v. 53-54). El seu és un esperit de “deep prophecy” comparable a les sibil·les romanes. Quan seguidament prova la seva destresa amb l'espasa amb el rei, aquest l'eleva: “[t]hou art an Amazon/And fightest with the sword of Deborah” (ibíd. v. 106-107). La “pucelle” deixa clar el seu objectiu: “[w]ith Henry's death, the English circle ends/Dispersèd are the glories it included” (ibíd. v. 139-140). Pels missatgers anglesos també és al principi una “holy prophetess” (*Henry VI Part I; Act I, scene iv*, 100), però de seguida es converteix en una figura endimoniada en mots de Talbot a l'escena 5: “Devil or devil's dam, I'll conjure thee/Blood will I draw on thee- thou art a witch” (scene v, 5-6). França és representada per tant com a dona, bruixa i dimoni que “bees with smoke and doves with noisome stench” (ibíd. v. 23-24).

France, thou shalt rue this treason with thy tears,
If Talbot but survive thy treachery.
Pucelle, that witch, that damnèd sorceress,
Hath wrought this hellish mischief unawares,
That hardly we escaped the pride of France.
Henry VI Part One; Act III, scene ii (41-45)

Un cas similar és el de Margaret of Anjou, que va convertir-se en reina d'Anglaterra en casar-se amb Henry VI, sent també reina de França i decantant-

se pel bàndol de Lancaster. Margaret va governar durant els períodes d'inestabilitat del seu marit. Mentre històricament se la considera com a figura conciliadora, a les tragèdies de Shakespeare, en canvi, és representada com a una manipuladora, com una espia venjativa i violenta de la dinastia francesa per a desestabilitzar la monarquia anglesa. A la *Henriad*, Margaret que representa a França, és representada com la causa d'un conflicte llarg i sangonós.

Amb la primera *Henriad*, que l'estableix com a escriptor reconegut, Shakespeare reforça la versió Tudor (i, per tant, elisabetiana) de la història, amb l'ascensió de *Henry VII* com el final definitiu de la Guerra de les Roses. Al parlament final de Richard III, el nou rei proclama "England hath long been mad, and scarred herself" (*Richard III*, Act V, scene V, v. 23), on a partir d'aleshores regnarà la pau "With smiling plenty and fair prosperous days" (ibíd. v. 34). En aquest context, a principis del segle XVII, les masses a Anglaterra tenen més accés a les arts a causa de la popularitat del gènere teatral. La cultura es va convertir en una mena de "consum de masses" en comparació amb França, on la literatura i les arts seguien sent una cosa accessible només en l'esfera de la Cort. Donada la passió d'Elisabeth I pels escenaris (i probablement coneixedora dels seus increïbles poders per transmetre ideologia a les masses), el teatre rep l'ajut necessari, també amb la construcció del Globe Theatre a la vora del riu Thames, com a propaganda de la monarquia (com han afirmat acadèmics com Greenblatt). Per aquest motiu (i per les tasses d'analfabetisme), el teatre elisabetià, des de la oralitat, en el context dels últims anys del regnat de Elisabeth I, es presenta com una manera perfecta per crear una identitat nacional, de construir un relat històric que instrueixi a la població sobre la importància de la unitat envers un enemic comú (construint França com a figura d'alteritat), així com envers un enemic en si mateix, donats els conflictes civils esdevinguts durant el segle anterior però també donada la tensió entre les faccions catòliques i protestants en aquell mateix moment. És aleshores, podríem dir, que apareixeria per primera vegada un sentiment d'identitat

nacional anglès en la literatura, en allò referent al patriotisme i a la legitimació del valor de la monarquia anglesa com a llinatge diví.

A principis del segle XVII, mentre Anglaterra surt de l'època elisabetiana, França està sotmesa a les guerres de religió entre catòlics i protestants, que s'allargaren fins entrat el segle, i la Guerra dels Trenta Anys entre les faccions protestant i catòliques europees, en què James I d' Anglaterra aconseguirà mantenir-se neutral. A França, el segle comença amb el regnat de Louis XIII (1610-1643), el monarca de *Les Trois Mousquetaires* de Dumas pare, sota l'ombra de la seva mare Maria de Medici, que marca l'absolutisme de la primera meitat de segle. Louis XIII va voler posar fi als privilegis polítics dels protestants que el seu predecessor Henri IV els havia atorgat amb l'Edicte de Nantes (1598) i això condueix a les rebel·lions hugonotes iniciades el 1621 i al guerra anglo-francesa de 1627-1629.

Le premier lundi du mois d'avril 1625, le bourg de Meung, où naquit l'auteur du Roman de la Rose, semblait être dans une révolution aussi entière que si les huguenots en fussent venus faire une seconde Rochelle.

Dumas, 1844: 4

Així comença el primer capítol de *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas pare (1802-1870), publicat per capítols, veurem a 3.7, a un fulletó durant la primavera de 1844. Amb la influència de la regència de Maria de Medici (mare de Louis XIII), l'Església Catòlica Romana pren una posició molt més afavorida a la Cort amb la figura del Cardenal Richelieu, que, com a mà dreta de Louis XIII, Dumas retrata com a cervell real de la monarquia de l'època. En comparació amb Anglaterra, l'Església de Roma gosa d'un poder privilegiat al govern francès. Tal i com hem vist amb alguns exemples de Shakespeare a *Henry VI*, la nèmese de D'Artagnan també està encarnada en un personatge femení, la “malvada” Milady de Winter, que, curiosament, en aquest cas, té un vincle amb Anglaterra. El conflicte anglo-francès que va començar el 1627 (que va formar part de la Guerra dels Trenta Anys), en què els hugonots o protestants, que

mantenen La Rochelle - la fortalesa marítima de la costa est de França - com a centre neuràlgic de resistència al catolicisme i al govern central, es podrien estar preparant per un atac recolzat pels anglesos per prendre la ciutat i avançar declarant la guerra a Louis XIII i a la seva mà dreta, el cardinal Richelieu. La Rochelle ja havia estat dominada pels anglesos anteriorment, i la referència a la “première” Rochelle, és a la batalla de 1372 dins de la Guerra dels 100 anys. A la novel·la, el monarca vol evitar un nou conflicte i anticipa la llibertat de credo respectant als protestants. Per contra, Richelieu des de la posició de poder de mà dreta del rei, intentarà usurpar-li el tro i fomentar la guerra amb els protestants per re-establir el catolicisme.

A 3.7, ens remuntarem a les tensions entre França i Anglaterra en l'època de Dumas pare, que probablement van inspirar-lo a cercar moments històrics passats de tensió anglo-franceses (d'aquí possiblement la tria del conflicte 1627-29). No obstant, els inicis del XVII i, concretament durant la guerres religioses dels Trenta Anys (1618-1648), França construeix el seu enemic, en part, en Espanya, mentre que amb Anglaterra es manté neutral o, en ocasions, al mateix bàndol. Les anteriors Guerres de Religió esdevingudes entre el 1562 i el 1598, havien suposat un sèrie de conflictes entre protestants i catòlics a França, que havien culminat amb la conversió al catolicisme del rei protestant Henri IV (1589-1610), més progressista i estimat pel poble¹¹⁸ que el seu successor Louis XIII, per assolir la pau. Henri IV havia fet perquè protestants i catòlics visquessin en més harmonia amb l'edict de Nantes (1598), amb què va reconèixer la llibertat religiosa dels protestants (hugonots) tot i mantenir el catolicisme com a fe de l'Estat, abans de ser assassinat pel fanàtic catòlic Ravillac. L'inici de *La Reine Margot* de Dumas (1845) contextualitza molt bé la tensió entre els dos bàndols amb motiu de la unió de Henri IV amb Margot, que conduirà a l'ascens del Borbó, i de l'episodi de la matança de San Bartomeu.

¹¹⁸ Tot i que l'última dècada del seu regnat ja s'havia radicalitzat reduint la influència parlamentària.

LE LUNDI, DIX-HUITIÈME JOUR du mois d'août 1572, il y avait grande fête au Louvre.

(...)

La cour célébrait les noces de madame Marguerite de Valois, fille du roi Henri II et soeur du roi Charles IX, avec Henri de Bourbon, roi de Navarre. En effet, le matin même, le cardinal de Bourbon avait uni les deux époux avec le cérémonial usité pour les noces des filles de France, sur un théâtre dressé à la porte de Notre-Dame.

Ce mariage avait étonné tout le monde et avait fort donné à songer à quelques-uns qui voyaient plus clair que les autres; **on comprenait peu le rapprochement de deux partis aussi haineux que l'étaient à cette heure le parti protestant et le parti catholique** (...). Il y a plus: Jeanne de Navarre, la courageuse épouse du faible Antoine de Bourbon, qui avait amené son fils Henri aux royales fiançailles qui l'attendaient, était morte il y avait deux mois à peine, et de singuliers bruits s'étaient répandus sur cette mort subite. Partout on disait tout bas, et en quelques lieux tout haut, qu'un secret terrible avait été surpris par elle, et que Catherine de Médicis, craignant la révélation de ce secret, l'avait empoisonnée avec des gants de senteur qui avaient été confectionnés par un nommé René, Florentin fort habile dans ces sortes de matières. Ce bruit s'était d'autant plus répandu et confirmé, qu'après la mort de cette grande reine, sur la demande de son fils, deux médecins, desquels était le fameux Ambroise Paré, avaient été autorisés à ouvrir et à étudier le corps, mais non le cerveau.

Dumas, 1845: 4

Henri IV ocupava una posició intermèdia pel que fa a la religió, perquè havia estat batejat. No obstant, la seva mare, Jeanne d'Albre, la reina de Navarra, el va educar en el protestantisme i donava suport als hugonots a les guerres de religió. L'intent de pal·liar els conflictes religiosos a França durant l'època mitjançant la seva unió amb Marguerite de Valois (la Reina Margot, catòlica, filla de Caterina de Medici) desemboca en la massacre de San Bartomeu 1572 a París, on es van assassinar molts protestants. L'ordre, sembla, fou donada també per Catalina de Medici per por al poder dels hugonots. Durant la nit del 24 d'agost de 1572, els nobles protestants van ser expulsats del Louvre i assassinats als carrers, i la massacre s'estengué per tota França. L'episodi serà, veurem a 3.6, reprès per Voltaire a la seva *Henriade*, centrada en la figura de Henri IV, estimat enormement a França i conegut com “le bon roi”.

3.5 Le Siècle de Louis XIV

What a difference, in this respect, between the literature of Louis XIV and the literature of Elizabeth! The latter is obsessed by the smell of mortality; its imagination, penetrating to the depths and the heights, shows us mankind adrift amid eternities, and the whole universe the doubtful shadow of a dream. In the former, these magnificent obscurities find no place: they have been shut out, as it were, like a night of storm and darkness on the other side of the window.

Strachey, 2016: 36

El de Louis XIV (1643-1715) és un regnat representatiu de l'absolutisme, amb voluntat imperial europea, i amb el poder de l'Església Catòlica. França i Anglaterra s'alien sovint contra Espanya a principis de segle, així com amb els holandesos. Bertaud et al. exposen que

[luttant contre l'Espagne pour exploiter l'Amérique méridionale, l'Angleterre s'allie un temps avec la France. Celle-ci est aux prises avec les Habsbourg de Vienne et de Madrid, qui menacent l'intégrité de son territoire. En 1625, le mariage d'Henriette de France, fille d'Henri IV, avec le roi Charles Ier scelle un accord entre les deux pays. En 1655 et en 1657, le Lord Protector Cromwell s'entend avec Mazarin pour contrecarrer la politique espagnole. Enfin, en 1662, Louis XIV, après s'être allié à la Hollande contre les Espagnols des Flandres, signe un traité avec le roi Charles II restauré et l'Angleterre vend Dunkerque à la France.

Bertaud et al., 2004: 15

No obstant, tot i els indicis d'aliances, ambdues nacions de seguida tornaran a ser rivals. Anglaterra tem l'absolutisme de França i que aquesta guanyi supremacia al continent amb una monarquia universal, així com el poder de l'Església Catòlica, i perdre els privilegis i avenços progressistes dels quals ja gosen com a societat, amb un model parlamentari menys centralitzat, i amb menys poder reial, que a França no s'aconseguirà fins la segona meitat del segle XVIII. El primer parlament anglès, hem vist anteriorment, s'havia constituït a principis del segle XIII amb la firma de la Carta Magna, que ja repartia més poder entre els nobles. En contrast, en mots de Lytton Strachey, “with the

ascendancy of Louis, the political power of the nobles finally came to an end, France remained, in the whole complexion of her social life, completely aristocratic” (Strachey, 2016: 32). “The order of things under Louis XIV” continua Strachey, “was the one order: outside that, all was confusion, heresy, and the work of Satan” (ibíd. 60).

La literatura francesa, segons Strachey, serà també aristocràtica encara que “its writers were, almost without exception, middle-class men brought into prominence by the royal favor” (ibíd. 60). Els escriptors depenen del mecenatge d’un públic selecte, que marca el terreny ideològic pel qual poden navegar, fent de la literatura en tots els gèneres en general molt poc especulativa, amb el transfons d’una societat autocràtica dominada per l’ortodòxia religiosa, massa educada per enfrontar-se a la vida de carn i os. “Vague suggestion”, afirma Strachey, “complexity of thought, strangeness of imagination — to us the familiar ornaments of poetry were qualities eschewed by the masters of the age of Louis XIV”. Strachey també la descriu com una literatura un tant obtusa, degut als patrons tan refinats i encotillats del classicisme. “Omission is the beginning of all art; and the great French classicists, more supremely artistic, perhaps, than any other body of writers in the history of the world, practiced with unsparing devotion the virtue of leaving out” (ibíd. 34).

El classicisme francès, que segons Strachey és refinat, erudit i elitista, però, viatja també a Anglaterra. Dryden, per exemple, segons Chateaubriand, porta la poesia anglesa “à la manière de toutes les langues civilisées” (Chateaubriand, 2019: 321), incorporant l’estil del classicisme francès. Amb la prosa esdevé quelcom similar, i s’abandona la tradició nacional per incorporar quelcom de la regularitat francesa. Amb Boileau, al segle XVII, Strachey apunta com l’escriptor a França acostuma també sempre a ser crític, no tan comú a Anglaterra (“one of the peculiar glories of French letters” [Strachey, 2016: 38]), reforçant el tema de la intel·lectualitat relacionada amb tot allò francès.

No obstant, al teatre, podem contrastar grans diferències. Strachey no és un ardu defensor del teatre elisabetià en tant que considera que està infestat de situacions desmesurades que conclouen de manera desenfocada, amb massa llibertat d'estructura, i una poesia que moltes vegades peca d'indecència i superficialitat. En canvi, destaca la perfecció de Racine (1639-99), amb el seu ús de les unitats aristotèliques als seus drames de crisi, oposades al devessall en escenaris imaginaris i salts temporals de la forma elisabetiana. Strachey destaca, per exemple, les acotades unitats d'espai i temps de *Bérénice* (l'acció passa a una avantcambra entre tres personatges durant les dues hores i escaig que dura la funció) amb l'excés en les múltiples localitzacions i dilatacions temporals a l'*Antoni i Cleopatra* de Shakespeare. A això li suma la barreja de gèneres o tons, destacant a Shakespeare com a algú que contrasta constantment tragèdia i comèdia en una mateixa peça, mentre que Racine seria més contundent en la diferència¹¹⁹. Aquest contrast s'entroncaria amb descripcions comparatives que hem vist prèviament com les de Mme de Staël. En la poesia, explica Strachey, trobem les mateixes característiques. El poeta anglès, segons Strachey, quan vol ser magnànim, “invariably flies to the gigantic, the unexpected, and the out-of-the-way; he searches for strange metaphors and extraordinary constructions; he surprises us with curious mysteries and imaginations we have never dreamed of before” (ibíd. 51) excepte en comptades excepcions “Racinesques” com Wordsworth, que agafa de models francesos. Aquesta tradició en la lírica, podríem dir, ha anat evolucionant amb els segles cap a la novel·la anglesa moderna. Una de les diferències que Chateaubriand apunta entre Shakespeare i Racine és la capacitat evocativa: Racine se li presenta més natural que Shakespeare, aquest últim sent “comme l'Apollon, dans toute sa divinité, a plus les formes humaines qu'un colosse égyptien” que “met en mouvement la société entiere, ainsi qu'il déroule en entier la vie d'un homme” (Chateaubriand, 2019:

¹¹⁹ Apunta Chateaubriand que l'adaptació del classicisme de Racine a Anglaterra la podem trobar en Ben Johnson.

149). Bertaud et al. també destaquen el teatre com a un dels gèneres que subratlla millor “les différences de culture entre les deux peuples” (Bertaud et al., 2004: 24). Tal i com hem vist als estereotips d’ambdues nacions, al teatre, a un francès se’l representa amb “l’air langoureux et quelque peu efféminé, tourné vers le luxe et les plaisirs davantage que vers le travail”, mentre que l’anglès acostuma a aparèixer “fier de son état, n’ayant peur de rien ni de personne, il a cet esprit d’indépendance” (ibíd. 24).

En el gènere de la comèdia, Molière¹²⁰ (1622-73) se situa al capdavant del teatre francès. Segons Strachey, “Molière did for the comic element in French literature what Corneille had done for the tragic: he raised it to the level of serious art” (Strachey, 2016: 41). Curiosament, Molière és també un dels autors dramàtics francesos més traduïts i representats a Anglaterra al llarg dels temps, despertant una veritable franco-fília. Molière, diu Strachey, “[t]o the world outside France he alone, in undisputed eminence, speaks with the authentic voice of France herself” (ibíd. 39), ocupant el lloc de Cervantes a Espanya, Dante a Itàlia o Shakespeare a Anglaterra. Segons Strachey, no obstant, pels francesos és Racine qui assumeix la categoria d’universal per sobre de Molière, sent les seves obres més representades pels actors més reconeguts (Strachey parla des del seu canvi de segle), però també degut a ser considerat més intel·lectual, embolcallat en el gènere del drama. En canvi, Molière, segons Strachey, sempre ha estat molt apreciat pels anglesos pels seus *wit* i sentit de l’humor per sobre de Racine, a qui, no li tenen molta estima (començant pels crítics des de Dryden a Matthew Arnold); “His art” afirma Strachey, “sweeping over the whole range of comic emotions, from the wildest buffoonery to the grimmest satire and the subtlest wit”(ibíd. 40). El terme *wit*, tan representatiu

¹²⁰ Com moltes de les personalitats citades (Mme de Staël, Chateaubriand, Oscar Wilde, i, veurem més endavant, Voltaire), Molière també va ser una figura als marges, contínuament en alerta “against the intrigues of his enemies” (Strachey, 2016: 40); en especial, l’Església i, fins i tot, el rei Louis XIV, que no sempre li fou favorable. “Unlike Shakespeare” afirma Strachey, “(...) he never lived to reap the quiet benefit of his work” (ibíd. 40).

de la cultura anglesa, podria entrar també dins d'una tradició de pillatges mutus entre anglesos i francesos, fins al punt de poder-nos arribar a qüestionar si és un fenomen purament anglès, o si els anglesos també el van prendre prestat i van fer-lo evolucionar. Chateaubriand, per exemple, apunta que Swift (1667-1746) va ser anomenat per Voltaire (1694-1778) com el Rabelais (c.1490-1553) d'Anglaterra, ja que la descripció de les institucions socials a *Gulliver* “n'offrent que des pâles copies de Gargantua” (Chateaubriand, 2019: 288). De la mateixa manera, Molière és algú de gran enginy i sentit de l'humor (d'aquí la predilecció per part dels anglesos). En aquest sentit, el “pessimisme fosc” de La Bruyère (1645-1696), segons Strachey, que pren els mateixos colors que Swift en el seu “sarcastically serious” tractament del detall, també podria haver estat una influència en el *wit* anglès (Strachey, 2016: 53).

El vers de Molière, explica Strachey, era més prosa que vers moltes vegades; i la seva prosa sonava a vers. Strachey diferencia Molière de Shakespeare especialment en la caracterització. Mentre els personatges de Shakespeare són polièdrics (“innumerable facets flash out quality after quality; the subtlest and most elusive shades of temperament are indicated” [Strachey 2016: 35]), Molière -tot i construir personatges emblemàtics- en restringeix la seva visió destacant-ne només un parell o tres qualitats que funcionen com a estereotip. “Shakespeare”, afirma Chateaubriand, “a retrouvé l'art dramatique; Molière l'a porté à sa perfection: semblables à deux philosophes anciens, ils s'étaient partagé l'empire des ris et des larmes, et tous les deux se consolaient peut-être des injustices du sort, l'un en peignant les travers, l'autre les douleurs des hommes” (Chateaubriand, 2019 : 122). El diàleg entre ambdós dramaturgs, segons Chateaubriand, o, més aviat, la influència de Shakespeare en Molière més que no pas la dels seus coetanis francesos, seria més que probable.

[L]es révolutions de 1649 et de 1688 n'auraient pas eu lieu; notre révolution n'aurait pas eu les mêmes conséquences: sans l'antécédent du jugement de Charles Ier, l'idée ne serait venue à personne en France de conduire Louis XVI à l'échafaud.

Chateaubriand, 2019: 163

Mentrestant, la segona meitat del segle XVII a Anglaterra viu un episodi excepcional que marcarà també una influència posterior en el seu veí França: la Mancomunitat o Commonwealth de 1649-1660 liderada per Oliver Cromwell: un govern republicà conseqüència de la revolució anglesa o Guerra civil Anglesa, que decapita el rei Charles I el 1649 instal·lant un sistema parlamentari amb Cromwell com a president amb privilegis semblants a l'autocràcia. Chateaubriand es pregunta si Cromwell, “le vainqueur des Irlandais et des Ecossais” hagués pogut convertir-se en també en el vencedor dels austríacs, els prussians i els russos “sur le théâtre de Napoleon” (Chateaubriand, 2019: 259). Però, al contrari de Bonaparte, Cromwell no va deixar el llegat en forma de codi i d'administració governamentals que encara avui en dia són un model per França i per Europa. Ara bé, això sí, Anglaterra va viure la possibilitat de deixar de ser monàrquica un segle abans que els francesos.

[L]a primera intervenció dràstica desde el poder, la Proclamation for the Suppression of Coffeehouses promulgada en 1675 por el rey Carlos II, supone la percepción nítida de que el Café se estaba convirtiendo en un foco de transformación social imprevisible o como el monarca los llamaba en aquel decreto, “nidos de sedición y rebelión”, hasta el punto de que tuvo que rectificar tras once días de auténtica furia popular desatada como respuesta.

Martí Monterde, 2021: 52

En aquest context polític, la premsa periòdica anglesa del segle XVII, afirma Linda Colley a *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, va sumar també un pas cap a una consciència unificadora de nació. La cultura del cafè com a, podríem dir, resistència política -que freqüentment s'associa amb els revolucionaris francesos del segle XVIII), s'inicia primer a Londres que a París un segle abans, a les *coffee-shops* del s. XVII. La resistència política i la subversió

es troben precisament al cafè i van intrínsicament lligades a la literatura, als escriptors que és en aquest context on faran fortes les seves veus de denúncia. Els cafès van aparèixer un segle abans a Londres que a París, al voltant de tot un moviment social i intel·lectual del qual França se'n va apropiat temps després. Aquest retard de mig segle francès del cafè com a centre literari, junt amb salons i premsa respecte els anglesos -com veurem a 3.6 en les diferents fases d'arribada de l'humanisme social a ambdues capitals-, en paraules de Martí Monterde a *Poética del Café*, té conseqüències per a la literatura. “Aunque el Café sea el otro de los salones”, afirma, “para los principales autores literarios de la Ilustración ese otro se sitúa junto a ellos, y no enfrente, puesto que los propios salones ya participaban del mismo objetivo desjerarquizador y superador del régimen, de la moda de la corte, de las disposiciones de la Academia y de las instituciones eclesiásticas y administrativas” (Martí Monterde, 2021: 85). Gairebé un segle abans, a Anglaterra, en mots de Chateaubriand, una “révolution (...) s'opéra: la presse périodique, à la fois politique et littéraire, fut fondée aux bords de la Tamise. Steele composa dans l'intérêt des wighs le *Tatler*, le *Spectator*, (...); il combattait l'*Examiner*, écrit par Swift dans l'esprit tory. Addison, Congreve, (...) Pope, King, se rangeaient (...) sous les étendards de Swift et de Steele” (Chateaubriand, 2019: 287).

Aquest esperit il·lustrat de les *coffee-shops* del segle XVII a Londres, traspua de les publicacions periòdiques que funcionen com a resistència. El mateix fet de la prohibició dels cafès per part de Charles II (1660-1685) per temor a una altra revolució com la de Cromwell¹²¹ justifica que puguem parlar d'un cercle d'intel·lectuals a Anglaterra, que fan vida social als cafès amb un esperit de canvi social, pioner a la figura de l'intel·lectual d'esquerra que ha sobreviscut com a estereotip francès.

¹²¹ “En el año 1700 la capital inglesa contaba con tres mil locales para sus seiscientos mil habitantes, y este establecimiento se había convertido en una pieza esencial de su funcionamiento” (Martí Monterde, 2021: 52).

Los ensayistas ingleses de comienzos del siglo XVII habían logrado construir la crítica cultural al escribir, desde el Café mismo, sobre “aquellos que pasan su vida completamente sin incidentes; y cómo van cambiando de Café y de chocolatería de hora en hora, para llevar a cabo el insostenible trabajo de no hacer nada”. Un siglo más tarde, en un París que no sabe muy bien qué hacer con lo que queda de la Ilustración, la Revolución y el Imperio napoleónico, resulta evidente que en los Cafés se hace algo, precisamente porque la tensión entre no hacer nada y hacer algo ha estallado definitivamente en el campo de las letras, especialmente cuando se llega al Segundo Imperio.

Martí Monterde, 2021: 131

Les publicacions fomenten debats polítics al voltant de la vida pública quotidiana, amb les tensions entre noblesa i burgesia, i els drets socials segons els privilegis per llinatge (ibíd. 52), iniciats per la creixent burgesia que, tot i no veure's encara amb una força subversiva política pràctica, sí que comença a desenvolupar les eines per poder construir una crítica amb fonaments ideològics sòlids al voltant de la desigualtat (ibíd. 37). A més, el seu lectorat s'estén a la ciutadania en general, ja que el cafè passa a ser un espai de socialització democràtic sense privilegis, obert a tots els públics amb l'única imposició, en paraules de Monterde, d'abonar la beguda, on impera un cert anonimat a diferència del saló o el club anglès posterior on el rang serà indispensable per l'afiliació (ibíd.). En les publicacions, un dels debats és precisament l'opinió sobre França. En mots de Bertaud et al. (2004: 29-30), a França se li retreu “propager une culture marquée au sceau de l'absolutisme et de l'aristocratie (...). Contre cette culture qui ridiculise tout ce qui n'est pas classique et cosmopolite, s'élèvent des voix de plus en plus nombreuses qui lui opposent des créations issues d'un fonds populaire ou bourgeois”.

Candide, apercevant un Milton, lui demanda s'il ne regardait pas cet auteur comme un grand homme. “Qui? dit Pococurante, ce barbare qui fait un long commentaire de *Genèse* en dix livres de vers durs? Ce grossier imitateur des Grecs, qui défigure la création [...]?”

Voltaire, 1759: 87

La revolució anglesa de Cromwell va resultar ser fallida i la monarquia instaurada amb Charles II, però, en qualsevol cas, seria un precedent per França un segle anterior a la guillotina. El fracàs, afirma Chateaubriand, va ser degut en part que el poble anglès no va tenir la força que més tard tindria el francès, “n’avait rien de la force du peuple (...), de ce peuple qui fit magnifiquement son devoir à la frontière, qui rejeta les nations étrangères dans leur propre foyer; elles l’éteignirent de leur sang, au moment où elles se flattaient de s’asseoir à notre feu et d’y boire le vin de nos treilles” (Chateaubriand, 2019: 254). La revolució francesa, un segle més tard, assegura Chateaubriand, va vèncer per les lletres. Els anglesos de Cromwell, segons Chateaubriand (que escriu després de la derrota de Waterloo amb els anglesos) no van tenir el geni necessari per incendiar Europa: “les personnages de cette révolution n’atteignirent point la hauteur des personnages de la révolution française mesurée sur une bien plus grande échelle, et menée par une nation bien plus liée au destin général du monde” (ibíd. 248). Chateaubriand, com a traductor i admirador de Milton, emmarca el relat de la revolució anglesa al seu voltant. Milton, des de la seva posició governamental (a la secretaria llatina del consell d’estat de la República i, més tard, secretari del Protectorat per la llengua llatina) “a créé jusqu’à la langue constitutionnelle moderne : les mots de fonctionnaires, de décrets, de motions, etc.” (ibíd. 206). Milton, fervorós de la república, va escriure “une brochure sur le moyen prompt et facile d’établir une société libre” per assegurar-se que la monarquia romangués abolida.

Si nous nous relâchons, nous justifierons les prédictions de nos ennemis : ils ont condamné nos actions comme téméraires, rebelles, hypocrites, impies (...) Préparés et faits pour un nouvel esclavage, nous serons en mépris à nos voisins ; le nom anglais deviendra un objet de risée. (...) Un roi veut être adoré comme un demi-dieu: il sera entouré d’une cour hautaine et dissolue, il dissipera l’argent de l’État en festins, en bals et en mascarades ; débauchant notre première

noblesse, mâles et femelles, il transformera les lords en chambellans, en écuyers et en grooms de la garde-robe.¹²²

Chateaubriand, 2019: 206

No obstant, amb la mort de Cromwell, el seu successor, el seu fill Richard, escriu una carta a Louis XIV demanant-li, a través d'un ambaixador, que França mantingui les mateixes relacions i interessos amb la república anglesa (Protectorat) que fins al moment. Un segle abans de la revolució francesa, els votants anglesos de classe mitjana i treballadora no gaudien de l'accés a l'educació i la civilització del que gaudirien un segle més tard i, assegura Chateaubriand -no sense un cert *chauvinisme*-, “auraient renversé l'Etat en entrant dans les communes” (Chateaubriand, 2019: 206). En el relat de Chateaubriand el projecte ideològic de Milton, que hagués fet volcar l'Estat degut a la manca de formació de la burgesia anglesa, fou precisament el fonament ideològic de la Revolució Francesa. Les seves idees al voltant que fos legal processar a un rei “malvat”, avançades al seu temps, “ont dormi pendant cent cinquante années, et se sont réveillées en 1789” (ibíd. 194). D'altra banda, amb la Revolució Gloriosa del 1688, els anglesos van aconseguir temporalment consolidar un model de monarquia parlamentària erradicant qualsevol forma d'absolutisme semblant al que a França encara es viuria durant un segle més.

El segle XVII culmina amb aliances entre anglesos i francesos contra els holandesos i un futur nou conflicte entre anglesos i francesos, amb el suport dels holandesos, que marcaria les tensions del proper segle.

¹²² Segons Chateaubriand, *Paradise Lost* podria tractar-se d'una al·legoria de la república anglesa o Protectorat caiguda davant l'absolutisme.

3.6 Luminaries

El segle XVIII comença amb l'*Act of Union* de 1707 per unificar Gran Bretanya (Escòcia i Anglaterra, però també Gal·les¹²³) en contra de la possible amenaça francesa, fet que continua contrastant la força parlamentària anglesa amb l'absolutisme francès. França dona suport a la dinastia dels Jacobins perquè dominin Anglaterra de manera més pro-francesa, però la dinastia Hanover aconsegueix imposar-se. Els anglesos tenien una marina més forta i comptaven amb l'aliança amb Prússia, Holanda i Àustria per terra. Gran Bretanya vol expandir-se imperialment i França és el major contrincant, que seguirà dominant el continent mentre que Gran Bretanya aconseguirà dominar els mars i el comerç. És un període de continus conflictes bèl·lics amb França, una Segona Guerra dels Cent Anys, que culminarà amb les Guerres Napoleòniques del segle XIX. Tot i així, Bertaud et al. exposen que “ayant participé de 1688 à 1711 à deux coalitions pour donner un coup d'arrêt à (...) Louis XIV, l'Angleterre se rapproche de la France par crainte d'une hégémonie autrichienne sur le continent. (,,) Une puissance de tout premier plan, la Grande-Bretagne entretient (...) de bonnes relations avec la France de la Régence et de Louis XV” (Bertaud et al., 2004: 17). Durant aquest període, veurem a continuació, tindrà lloc un període d'anglofilia per part dels francesos. El terme serà encunyat per D'Alembert “alors que les louanges à l'égard des Anglais se multiplient dans les salons parisiens” (ibíd. 18-19). La fascinació ve donada per la flota i l'esperit comerciant, per la seva practicitat, però també pel progrés agrícola i industrial (com veurem, amb un segle d'avantatge a Anglaterra). Tot i que l'energia del vapor es descobreix a França, és a l'altre cantó del Canal que s'utilitza. “[C]'est outre-Manche que les machines l'utilisent. En Grande-Bretagne, les hauts-

¹²³ Linda Colley apunta que Gal·les tenia la distinció de la seva pròpia llengua unificadora i menys voluntat militar i imperial que Escòcia i Anglaterra (Colley, 1994: 372).

fourneaux alimentés en houille sont innombrables; en France, ils sont presque des objets de curiosité” (ibíd.). No obstant, amb la Guerra de Successió d'Àustria les relacions es tornaran a tensar i l'anglofòbia resorgeix. A la Guerra dels Set Anys de meitats de segle, “[l]a Grande-Bretagne, alliée de la Prusse, combat la France et l'Autriche. (...) Le Premier ministre du roi George III est un patriote convaincu et un ardent francophobe. Il mène son pays à la victoire et humilie la France par le traité de Paris de 1763” (ibíd. 17). Aquest serà un moment de forta anglofòbia. Influenciats per la retòrica de Rousseau, els anglesos seran requalificats com a “nouveau barbare” i “peuple parjure” (ibíd. 19). Bertaud et al. exposen que amb la unió dels Parlaments anglès i escocès de 1707 “les Britanniques forgent une identité nouvelle. Leur patriotisme s'exerce d'autant plus contre la France qu'ils sont persuadés que la politique extérieure de ce royaume n'a qu'un but: attaquer l'Angleterre et saper les bases de sa richesse en déstabilisant son empire” (ibíd. 23). No obstant, tot. la paranoia i protecció angleses, Colley apunta que no podem parlar encara de nació britànica en termes d'uniformitat cultural o política ja que -excepte quan per necessitat en contra de l'enemic comú francès (i sobretot pels més pobres i menys literats)-, “Britons, Scotland, Wales and England remained more potent rallying calls than Great Britain” (Colley, 1994: 373). Les diferents regions es mantenen en un clima de fort localisme donat que la comunicació encara no començaria a ser més fluida fins a l'aparició del ferrocarril i amb la sofisticació del correu. El concepte de nació, tal i com l'entendem des de la identificació i el *chauvinisme*, no tenien lloc en un àmbit domèstic excepte quan era per anar exclusivament en contra dels propis governants. Serà *durant* el segle XVIII, segons Colley, que, per les constants guerres amb França, s'anirà forjant lentament un sentiment nacional basat en la construcció de França com a enemic.

Imagining the French as their vile opposites, as Hyde to their Jekyll, became a way for Britons-particularly the poorer and less privileged-to contrive for themselves a converse and flattering identity. The French wallowed in superstition: therefore, the British, by contrast, must enjoy true religion. The French were oppressed by a bloated army and by absolute monarchy:

consequently, the British were manifestly free. The French tramped through life in wooden shoes, whereas the British -as Adam Smith pointed out -were shod in supple leather and, therefore, clearly more prosperous.

Colley, 1994: 368

Aquesta informació contrasta, no obstant, amb la creació d'un sentiment de nació que hem vist en seccions anteriors durant l'època elisabetiana. Si bé Linda Colley insisteix en una identificació per necessitat exclusivament política en relació a un enemic però no massa interioritzada a nivell domèstic, testimonis com el de Shakespeare anticipen que sí podem rastrejar un cert *chauvinisme* anglès ja en segles anteriors. En qualsevol cas, la Declaració de la Independència de les colònies americanes el 1776 va fer que la monarquia anglesa esdevingué “authentically and very effectively British,” fent que “both ordinary working men and unprecedented numbers of women were drawn into national affairs and especially national defence as never before” (Colley, 1994: 7). Bertaud et al. afegeixen que “[l]a décision de la France, en 1778, de prendre sa revanche sur les revers subis durant la guerre de Sept Ans en aidant les Américains dans leur révolte contre la Couronne, témoigne (...) de l'agressivité perpétuelle des Français et du danger (...) qu'ils représentent pour la paix et la prospérité de l'Angleterre” (Bertaud et al., 2004 : 23). Per extensió, França reforçarà també la seva identitat en oposició a Anglaterra (i la seva futura aliança amb els futurs EUA) mitjançant la situació a la Guerra d'Independència Americana, que, d'una banda, els conduirà cap a la seva pròpia revolució, i, d'altra, els troncarà amb els americans i els distanciarà dels anglesos.

Chateaubriand afirma que la invasió del *gout* francès a Anglaterra, que havia començat ja el segle anterior, culmina amb els regnats de William i Anne (a qui precisament Voltaire dedicarà la seva *Henriade*), “[l]a grande aristocratie qui s'élevait prit du caractère noble et imposant de la grande monarchie, sa voisine et sa rivale” (Chateaubriand, 2019: 286). De la mateixa manera, la literatura anglesa, que havia estat desconeguda a França, creua el canal amb les poesies que Addison fa circular mitjançant Boileau i, sobretot, amb Voltaire,

que, com a conseqüència del seu exili a Anglaterra, donarà a conèixer a França a Shakespeare, Milton o Swift, presentant-los “à la France comme des homes d’une nouvelle espèce, découverts par lui dans un nouveau monde” (ibíd.).

Sorprenentment, la Il·lustració, quan va arribar a França, venia d'Anglaterra. Les publicacions angleses en premsa periòdica esmentades a 3.5 arriben en el seu format francès mig segle més tard. *Le spectateur français*, l'adaptació francesa (1722-1723) de Marivaux *del Spectator* anglès, circularà mes tard a Espanya i serà clau per l'evolució del gènere de l'assaig (un gènere aparent i eminentment francès) i, posteriorment, del costumisme francès i la novel·la realista (Martí Monterde, 2021: 77). El ‘*tableau*’ *Parallèle de Paris* de Louis-Sébastien Mercier de voltants de 1780, que li va costar l' exili a Suïssa, destaca la pluralitat de la premsa londinenca comparada amb el totalitarisme de la gaseta francesa, que constata que el pensar la ciutat mitjançant l'assaig costumista com a fenomen francès no és sinó una còpia d'una tendència que data prèviament de Londres, una ciutat, en mots tant de Mercier com de Staël, “rival i lliure” (ibíd. 86-87).

Durant el segle XVIII, explica Ross Hutchinson a la introducció de *Locke in France 1688-1734*, “French enthusiasm for English ideas was considerable; the scientific heritage of Newton or the literary legacy of Pope serve as examples of this” (Hutchinson, 1991: 1). Idees com el concepte de “sensibilité” o la forma de l’“essay”, dels quals Locke va ser-ne pioner, es posarien de moda a França com a paradigma de la Il·lustració en aspectes científics i filosòfics, mentre que, en l'intent francès d'amagar una anglomania, s'hauria passat per alt que la seva provenença fos anglesa i introduïda per Locke en cercles francesos¹²⁴. Locke va viure èpoques llargues a França, va estar en contacte amb exiliats protestants anglesos a Anglaterra, i va interaccionar amb pensadors francesos com Charles Barbeyrac i Pierre Magnol, dialogant amb obres prèvies de Descartes. De la

¹²⁴ Lytton Strachey, probablement per exaltar el seu discurs sobre Voltaire o per manca de fonts, afirma precisament el contrari: que Anglaterra era una gran desconeguda en la França del moment.

mateixa manera, Locke escrivia habitualment a *The Spectator*. Hutchinson apunta com el descobriment de les primeres traduccions franceses de Locke, com la de Pierre Coste del 1700, haurien estat crucials per fer disponible l'impacte de les idees de Locke al continent. La premsa periòdica protestant de la qual Locke n'era col·laborador habitual i les entusiastes mencions a Locke com a un dels filòsofs més famosos i innovadors als *Jesuit Mémoires de Trévoux* i *Journal des Savans* de principis del segle XVIII a les notes de lectura del comte de Boulainvilliers (Hutchinson, 1991: 225) també en són testimoni. Hutchinson relaciona Locke amb les idees del traductor Pufendorf o el jurisprudista protestant francès Barbeyrac, ja que apareix a les notes de peu d'ambdós, que van poder cridar l'atenció, fins i tot, de Montesquieu. Locke també podria haver aportat reflexions sobre un nou mètode d'aprenentatge del llatí mitjançant traduccions paral·leles al treball de César Chesneau Du Marsais. Segons Hutchinson (ibíd. 223-224), Locke va moure's per França durant la dècada de 1670, tant a la comunitat mèdica de Montpel·lier com als cercles intel·lectuals de París, i va conèixer amb la comunitat francesa protestant exiliada als Països Baixos a la dècada del 1680 (amb erudits com Jean Le Clerc o Pierre Bayle, mitjançant els quals va contribuir a la Glorious Revolution protestant de 1688), on va crear una xarxa de contactes que afavoririen la seva circulació al continent, i amb qui compartia sobretot els interessos sobre el funcionament de la ment humana en el pensament filosòfic així com en la medicina.

Locke tocava moltes tecles: ciència, filosofia, lingüística, ciències de l'educació, etc., fet que, segons Hutchinson, va propulsar la circulació dels seus treballs. Hutchinson adverteix sobre la importància de contextualitzar-lo en un moment en què l'única alternativa era el dogma catòlic i era més aviat l'humanisme inter-disciplinar, i no l'especialització, la que obria finestres alternatives a la doctrina escolàstica. Entre els avenços de Locke es destaquen els següents: reforça la teoria que les paraules són símbols de les nostres idees “contributing to the gradual shift from classical languages to modern”

(Hutchinson, 1991: 226); els seus conceptes de “veritat”, de coneixement probable”, d’ “infinatat” en el context del sistema educatiu criden l’atenció del filòsof francès i educador jesuïta Claude Buffier; per últim, resulta ser una figura crucial en criticar l’escolasticisme i el cartesianisme. Locke fa servir el vocabulari de l’escolasticisme “in order to attack the principles on which it was founded” (ibíd. 227), així com va en contra de certs aspectes del racionalisme cartesià, criticant el seu dualisme, la desconexió entre ment i cos, i la seva abstracció i manca d’empiricisme, que entroncava Locke amb la majoria de metges de la Il·lustració més afins a Newton o Pascal.

Voltaire, a les seves *Cartes Anglaises* (1733), ja introdueix a Locke com a precursor dels principis de la Il·lustració, contrastant l’esperit francès predominantment cartesià del moment, amb els avenços de Newton.

[E]n París, os imagináis la tierra como si fuera un melón; en Londres está aplastada por los dos lados. La luz, para un cartesiano, existe en el aire; para un newtoniano, viene del sol en seis minutos y medio. Vuestra química hace todas sus operaciones con ácidos, álcalis y materia sutil; la tracción domina hasta en la química inglesa. La esencia misma de las cosas cambia totalmente. Nos ponéis de acuerdo ni sobre la definición del alma ni sobre la de la materia. (...) Descartes asegura que el alma es lo mismo que el pensamiento, y Locke le demuestra bastante satisfactoriamente lo contrario. Descartes afirma también que solo la extensión hace a la materia; Newton añade a ella la solidez.

Carta Anglesa 14 de Voltaire, 1968: 173

Les preferències de Voltaire envers els físics anglesos que posen en dubte el pensament cartesià l’entronca amb Locke. La tesi que Locke circulés a França en l’època dels textos que assenyala Hutchinson, no obstant, desmunta l’afirmació de Voltaire el 1768 que fou ell mateix qui va descobrir-lo (Hutchinson, 1991: 229)¹²⁵. El que sí va fer, afirma Hutchinson, fou relacionar la influència de Locke de diferents fonts en diferents àrees de coneixement durant la Il·lustració.

¹²⁵ “[A]vant moi [...] à peine avait on même entendu parler de Locke” (Hutchinson, 1991: 229).

Aparentment era una constant de Voltaire atribuir-se el descobriment de figures angleses a França, ja que fa el mateix amb Shakespeare: “[j]e suis le premier qui ait fait connaître Shakespeare aux Français. J’en traduisit des passages il y a 40 ans, ainsi que de Milton, (...) de Dryden et de Pope [et de Samuel Butler]. Je peux vous assurer qu’avant moi personne en France [et par conséquent sur le Continent] ne connaissait la poésie anglaise” (Carta de Voltaire a Horace Walpole, 1768). En canvi, hem vist que també s’atribuïa el descobriment de Locke i no fou el cas. Si que fou, afirma Valery Larbaud, l’encarregat de difondre Shakespeare a altres països europeus. “Voltaire accomplit ce qui ni les armes d’Élisabeth ni celles de Cromwell n’avaient pu faire: donner des lecteurs à Shakespeare hors d’Angleterre” (Larbaud, 1925: 45). De la mateixa manera, Larbaud afirma que Voltaire fou el primer anglicista francès. “C’est Voltaire qui a tout commencé, qui a fondé le vénérable ordre des Interprètes de la Pensée Anglaise, ordre vraiment vénérable [...]. Il a compté [...], des Écrivains de premier rang comme Sainte-Beuve, Prévost, Chateaubriand, Vigny, Hugo, Baudelaire, Laforque et Mallarmé” (ibíd. 42).

En qualsevol cas, segons Hutchinson, Voltaire reconeix a Locke com a precursor de la Il·lustració a Anglaterra. “He identified Locke as both supporter and beneficiary of (...) Enlightenment in England; he highlighted Locke's empirical methodology, his refutation of innate ideas and his ‘thinking matter hypothesis’ (...) which were his legacy to the French Enlightenment” (Hutchinson, 1991: 229). La realitat és que a la carta filosòfica 16, Voltaire també rendeix admiració total a Newton, que “ha demostrado a los ojos que la luz es una masa de rayos coloreados cuyo conjunto da el color blanco” (Voltaire, 1968: 189). No obstant, Descartes resulta ser el predecessor de certs descobriments de Newton sobre l’infinit, que Newton completa (Voltaire, 1968: 190), de manera que, si Locke va ser font d’idees per Voltaire per combatre el model cartesià, el model anglès de Newton també s’hauria nodrit de les idees de Descartes. El diàleg entre les dues nacions, emmirallant-se l’una amb l’altra, ha estat, per tant,

constant per un comú creixement. Això sí, Voltaire va voler recalcar les innovacions de Newton mentre que el govern francès s'esforçava en callar-lo per tal que Descartes seguís sent la figura europea més progressista del moment.

En mots de Larbaud, Voltaire fou “[l]e constructeur de le goût invisible qui a relié la vie intellectuelle de l’Angleterre avec celle du continent” (Larbaud, 1925: 44). Als inicis de la Il·lustració, l’anglofòbia imperant a França esdevé temporalment anglofília, i la rellevància del moment en la consciència francesa al llarg dels temps explicaria el sentiment predominant d’admiració francès envers l’anglès, en contraposició al sentiment francòfob predominant a Anglaterra. A *Napoleon, etc.*, Bertaud et al. exposen que “[j]usqu'en 1734, les Anglais sont pour les Français des gens infréquentables. Schismatiques et régicides, confondant licence et liberté, (...) un peuple acharné à détruire le royaume des descendants de saint Louis” (Bertaud et al., 2004: 18-19). Amb les *Cartes Philosophiques* de Voltaire es produirà un canvi de mirada cap als anglesos, així com amb *L'Esprit des lois* de Montesquieu (1748) “qui présente, entre autres, les institutions britanniques” (ibíd. 19). El model polític i social anglès passa a ser admirat pels francesos en general, i també pels literats com, per exemple, Diderot.

Les *Cartes Anglaises* de Voltaire, que recullen les seves reflexions durant el seu exili a Anglaterra (1726-1729) per un altercat amb un noble influent a París, són censurades a França¹²⁶, on es publiquen el 1733 convertint-se immediatament en un escàndol, després d’haver-se publicat prèviament en anglès en una editorial londinenca, com era habitual en temps de censura. Lytton Strachey a *Landmarks of French Literature* afirma que això va poder fer-ho a Anglaterra, “in a nation which had curbed the power of the monarchy, done

¹²⁶ Durant l’època de Locke i Voltaire, les edicions a França passaven censura i per això trobem moltes d’aquelles edicions del moment publicades a Londres o a Ginebra, tant de Voltaire com d’altres com Mme de Staël. “There were, it is true, occasional police raids on bookshops or on itinerant book-traders; but these sporadic outbursts of efficiency were not enough to prevent the circulation of books reflecting a wide range of intellectual opinions, many of them published in French outside France itself” (Hutchinson, 1991: 224).

away with priestcraft, established the liberty of the Press, set its face against every kind of bigotry and narrow-mindedness, and, through the means of free institutions, taken up the task of governing itself” (Strachey, 2016: 59). Malgrat l'ordre de detenció per part del parlament francès per la publicació - condemnant el llibre a la crema per inspirar el llibertinatge, el caos i l'heretgia-, Voltaire aconsegueix refugiar-se a Lorena. La seva resposta és clara: “[l]a verdad es que, puesto que chillan tanto por estas condenadas cartas (...) no sabéis lo que me arrepiento de no haber dicho aún más cosas” (Voltaire, 1968: 37). La sentència es compleix però les edicions clandestines es multipliquen, algunes d'elles editades a Londres. És un exemple més de l'esperit subversiu de Voltaire -que passarà la seva vida criticant el Règim i a la vegada lloant-lo, contradictòriament segons el moment de necessitat i el mecenatge-; un esperit, no obstant, que l'avança al seu temps: un il·lustrat que, podríem dir s'anticipa a la Revolució Francesa i li serveix d'inspiració. Voltaire és criticat en vida, no per això menys popular, sinó convertit en una figura idolatrada i venerada (excepte per la monarquia en certes ocasions), especialment a partir de la dècada de 1730. O probablement per això. En la seva lluita contra la superstició, la intransigència eclesiàstica i la tirania monàrquica del seu temps, s'entronca amb Newton, que fa la revolució des de la ciència, i que també es considerat herètic com ell i transgressor a escala europea (se li publiquen els llibres als Països Baixos sense el seu propi consentiment)¹²⁷. En l'esperit revolucionari, destaca passes que havien fet els anglesos el segle XVII com executar Charles I, que prediuen la Revolució Francesa, així com també assenyala el poc impacte que tingué en el model polític i social.

“He creído que la doctrina y la historia de un pueblo tan extraordinario merecían la curiosidad de un hombre razonable” diu Voltaire a la primera carta sobre els quàquers a les *Cartes Anglaises* (Voltaire, 1968: 127). Al seu exili, Voltaire

¹²⁷ Montesquieu, com Voltaire, també denuncia amb les seves cartes la corrupció de la cort francesa, els privilegis dels nobles i l'antic règim en general (Strachey, 2016).

s'introdueix en l'ambient d'Anglaterra, residirà en un carrer paral·lel a l' Strand, en una zona d'hugonots, i coneixerà la gent apropiada, inclòs l'apuntador del teatre Drury Lane on assistirà a funcions, per exemple, de Shakespeare. A les cartes, destaca els valors endreçats i jerarquititzats francesos respecte el desordre i l'amateurisme anglès: “no es de extrañar que las memorias de nuestra academia sean superiores a las suyas: a la larga, soldados bien disciplinados y bien pagados tienen que imponerse a simples voluntarios” (ibíd. 221). Cal contrastar que, en qüestions lingüístiques, per exemple, es fa palesa la regulació de l'Académie Française, creada el 1635, hermètica i elitista, que contrasta amb l' *Oxford English Dictionary* com a descriptiu de l'ús de l'anglès, no creat fins el 1857, recollit per una gran quantitat de voluntaris i contribucions provinents de moltes esferes. D'altra banda, com exposa la Carta 20, per exemple, la causa que al seu temps Anglaterra ja sigui una monarquia parlamentària, Voltaire creu que ve pel fet que les lletres siguin en general més apreciades per totes les esferes que no pas a França, i que, en general, es fomenti més el pensament a la vida pública, donat que l'Estat obliga a cultivar la intel·ligència.

En Londres hay alrededor de 800 personas que tienen el derecho de hablar en público y de defender los intereses de la nación; alrededor de cinco o 6000 aspiran al mismo honor; todo el resto se eligen juez de estos, y cada cual puede hacer imprimir lo que piensa acerca de las cuestiones públicas. Así, toda la nación se ve en la necesidad de instruirse. (...) en general, los hombres tienen el talento propio de su estado.

Carta Anglesa 20 de Voltaire, 1968: 207

Si bé l'Estat francès tradicionalment subvenciona les institucions amb sous i diners públics, les organitzacions angleses se sostenen per les contribucions individuals dels propis membres. En resum, l'acadèmia francesa és històricament molt més elitista i subvenciona molt més els seus membres, mentre que l'anglesa -i la comunitat científica en especial- és molt més oberta a qualsevol persona que vulgui compartir el seu projecte i fer-la servir com a

plataforma per subvencionar-se a ell mateix. Voltaire es mostra crític a la carta 23 amb l'academicisme francès lloant la independència anglesa en aquest àmbit. A Anglaterra, afirma que “[e]l respeto que este pueblo tiene por el talento es tal, que allí un hombre de mérito siempre hace fortuna. El señor Addison, en Francia, hubiera pertenecido a alguna academia” (Voltaire, 1968: 217). A la carta 24, Voltaire incideix en el mèrit personal per sobre de les institucions i de com Anglaterra reflecteix aquest mèrit des d'un liberalisme que ho permet, que premia l'erudició amb la comercialització, per contra de les estructures elitistes franceses. De la mateixa manera apunta que potser van massa lluny, permetent que una simple actriu rebí els honors de ser enterrada a Westminster com Newton. “[A]l contrario de los franceses” afirma Voltaire, “los ingleses potencian el vulgo, premian al que tiene talento en la vida mientras que la academia francesa premia con dinero a los grandes hombres”. Voltaire escriu això a l'exili i abans de ser acceptat per l'Académie, mèrit que li arribaria força tard. Els anglesos, com hem vist també amb Larbaud, no s'acomplexen generalment d'allò que agrada al gran públic, mentre que els francesos, amb una total hipocresia, afirma Voltaire, condemnen allò popular (probablement per la pressió de la religió) que d'altra manera també consumeixen. Al respecte del teatre, crida Voltaire, “cuando los italianos y los ingleses se enteran de que condenamos a la mayor infamia un arte en el que tanto sobresalimos, que se condena como impío un espectáculo representado en las casas de religiosos y en los conventos (...) ¿qué queréis que piensen de nuestra nación?” (Voltaire, 1968: 220).

També històricament, el clixé marca la comunitat anglesa com a més forta en les ciències mentre que la francesa ho és en les lletres. El cas pràctic de l'acadèmia francesa desprestigiant els descobriments de Newton a la Il·lustració, i després publicant articles apropiant-se de les seves trobades, és un bon exemple del pols entre els dos camps també en aquest àmbit. Voltaire desgrana un intent fallit de crear una acadèmia de la llengua anglesa sota el regnat d'Anna

Estuard, aparentment protestant (1702-1707), que va ser boicotejat precisament pels *whigs* (protestants, representats de les classes mitjanes i la vida urbana, conservadors però pro-sobirania parlamentària).

En un intent de “traductibilitat”, cercant equivalències entre anglesos i francesos, per Voltaire, Prior jugaria el rol de La Fontaine, Pope el de Boileau, Congreve el de Molière, i Swift el de Rabelais¹²⁸, no sense abans apuntar que, de partida, seria una millor institució de brillants escriptors, no com “Chapelain, Colletet, Cassaigne, Faret, Perrin, Cotin, nuestros primeros académicos”, els noms dels quals “se han convertido hasta tal punto en sinónimo de ridiculez” (ibíd. 222).

Podríem dir que, mitjançant les cartes, Voltaire construeix una noció d’identitat francesa basant-se en una comparativa amb els anglesos durant el seu exili de la cort de Louis XV, en un moment que Anglaterra era una gran desconeguda pels francesos. “A mi entender los ingleses no tienen tan buenos historiadores como nosotros, carecen de verdaderas tragedias, tienen comedias deliciosas, fragmentos de poesía admirables, y filósofos que debieran ser los preceptores del género humano” (ibíd. 217). Per aquests motius, proposa Voltaire, els francesos haurien de considerar prendre prestades coses dels anglesos de la mateixa manera que els francesos s’han beneficiat de l’intercanvi.

¹²⁸ “Esta es la causa de que en Francia nunca pueda llegarse a comprender bien los libros del ingenioso doctor Swift, a quien se llama el Rabelais de Inglaterra. Tiene el honor de ser sacerdote, como Rabelais, y, como él, de burlarse de todo; pero, según mi modesto entender, se le hace una gran injusticia llamándole de este modo. Rabelais, en su extravagante e ininteligible libro, vertió una extremada jocundidad y una mayor impertinencia; prodigó la erudición, la inmundicia y el aburrimiento; un buen cuento de dos páginas, cuesta dos volúmenes de necedades. Sólo unas pocas personas de gusto extravagante se precian de entender y de apreciar toda esta obra; el resto de la nación ríe con las burlas de Rabelais y desprecia el libro. Se le considera como el primero de los bufones; lástima que un hombre que tenía tanto ingenio hubiera hecho de él un uso tan lamentable; es un filósofo ebrio, que sólo escribía mientras duraba su embriaguez” (Voltaire, 1968: 214).

* El señor Swift es Rabelais hallándose en su sano juicio y viviendo entre personas de buena crianza; la verdad es que no tiene la alegría del primero, pero tiene toda la sutileza, la razón, el criterio, el buen gusto que faltaban a nuestro párroco de Meudon². Sus versos son de un gusto singular y casi inimitable; distribuye sus agudas burlas en verso y en prosa; pero, para comprenderle bien, hay que hacer un pequeño viaje por su país. Más fácil es formarse una cierta idea del señor Pope; a mi juicio, éste es el poeta más elegante, más correcto (...).

Aquesta construcció d'identitat nacional ja l'havia iniciat pocs anys abans amb la seva *Henriade* (1723), un Èpica Nacional que, en mots de Strachey, “placed Voltaire, in the eyes of his admiring countrymen, far above Milton and Dante, and, at least, on a level with Virgil and Homer” (Strachey, 2016: 59), i que es tracta d'un veritable exercici històric. Episodis com la Massacre de Sant Bartomeu o l'assassinat d' Henri III estan narrats de manera tan èpica que van convertir l'obra en una de les més estimades de la literatura francesa. Va tenir molt èxit comercial, amb més de cinquanta edicions durant el seu segle, i amb una traducció a l'anglès la dècada del 1730, no per això no sent prèviament censurada i impresa a Rouen en secret abans de poder ser distribuïda a París, tractant-se d'un poema protesta en contra de la intolerància dels poders de l'Església i l'Estat. El poema es tractaria d'una resposta a la recent majoria absoluta de Louis XV, que augurava un regnat de tendència absolutista com la dels seus predecessors. Louis XIV, que regna fins el 1715, havia continuat amb la mateixa política de centralització al voltant de Versailles fins al final del seu mandat, reforçant l'absolutisme i l'imperialisme europeu. També havia imposat de nou la uniformitat religiosa de l'Església catòlica abolint l'edecte de Nantes de Henri IV que proposava una treva entre catòlics i protestants. Louis XV seguirà les passes del seu pare durant la primera meitat del segle XVIII (regnat de 1715-1744), període dels primers empresonaments i d'exilis de Voltaire. El seu mandat es defineix per un contacte pobre amb els seus ministres, desacreditant i devaluant la vida parlamentària, que debilitarà el poder internacional francès. Si bé gosa de popularitat al principi, la seva feblesa prenent decisions acabarà afectant la seva imatge. Voltaire, amb el poema, es remunta al regnat d'Henri IV el Gran, emblema francès de tolerància, com a advertència. Així mateix ho recorda al propi monarca Louis XV, a qui dedica el poema precisament perquè tracta sobre les grans gestes d'Henri, gràcies a qui, per ser un gran home, ell és ara rei. L'obra es converteix, per tant, en una celebració del regne d'Henri IV (1589-1610) que, com hem vist prèviament, va

unir forces per acostar a catòlics i protestants i acabar amb les Guerres de Religió a l'entrada del segle XVII francès, i per tal d'instaurar un model de govern de menys absolutisme que el seu successor. Quan escriu *La Henriade*, Voltaire ja havia visitat diverses vegades la Bastille: anticlerical, anava contra la pena de mort i l'autoritarisme, i a favor de les reformes civils i administratives.

La seva construcció d'Anglaterra com un model progressista modern a seguir no va no poder, per tant, no calar fons en la consciència francesa. Dedicat a la Reina Anne d'Anglaterra, *L'Henriade* comença,

"MADAM: - It was the lot of Henry the Fourth to be protected by an English queen.

He was assisted by the great Elizabeth, who was in her age the glory of her sex. (...)

"The same spirit in which it was written gave me the confidence to offer it to the virtuous consort of a king who, among so many crowned heads, enjoys the almost inestimable honor of ruling a free nation: a king who makes his power consist in being beloved, and his glory in being just.

Voltaire, 2017: 11¹²⁹

A l'epopeia, Voltaire, fa una representació d'Anglaterra com a aliada. Com hem a 3.4 en el context de la introducció de *La Reine Margot*, l'aliança de Henri IV, un hugonot, amb Margot, desencadena la massacre de Sant Bartomeu a París, recolzada per la Lliga Catòlica. A l'intertítol del Cant Primer, Voltaire situa la fabulosa acció.

Henri III, réuni avec Henri de Bourbon, roi de Navarre, contre la Ligue, ayant déjà commencé le blocus de Paris, envoie secrètement Henri de Bourbon demander du secours à Élisabeth, reine d'Angleterre. Le héros essuie une tempête. Il relâche dans une île, où un vieillard catholique lui prédit son changement de religion et son avènement au trône. Description de l'Angleterre et de son gouvernement.

Voltaire, 2015: 2

En aquest context, Henri III rei de França demana al Borbó que vagi a cercar ajuda a Elizabeth I d'Anglaterra. En un viatge fabulat, que es fa ressò de

¹²⁹ La tria de la dedicatòria en la versió anglesa ve donada per no constar en l'edició francesa utilitzada.

Virgili (“The waves, obedient to his dread command/Conveyed the vessel to the neighboring land” [Voltaire, 2017: 17]), el Borbó aterra a l’illa de Jersey del canal de la Mànega, on un vell premonitori li prediu els destins de la seva estirp, que s’entronca amb el passatge de John de Gaunt de la *Henriad* de Shakespeare. Aviat Elizabeth el rebrà i Henri la posarà en antecedents sobre el passat dels últims anys a França.

Vous connaissez le peuple, et savez ce qu’il ose
Quand, du ciel outrage pensant venger la cause,
Les yeux ceints du bandeau de la religion,
Il a rompu le frein de la soumission.
(...)
Vous régnerez; Londres est libre et vos lois florissantes.
Médicis a suivi des routes différentes.

Voltaire, 2015: 11

Aquests versos resumeixen l’aversió de Voltaire a la intolerància religiosa, al dogma i al fanatisme. Londres és representat com a un paradís lliure, pròsper i progressista, on les reformes administratives i el monarca com a cap de l’Església anglicana limiten el poder eclesiàstic romà. Elizabeth I se li mostra propícia i li dona seguretat, mitjançant la qual Voltaire crea un relat d’autoritat al voltant de la figura del Borbó com a successor.

C’était Élisabeth ; elle dont la prudence
De l’Europe à son choix fit pencher la balance,
Et fit aimer son joug à l’Anglais indompté,
Qui ne peut ni servir, ni vivre en liberté.
Ses peuples sous son règne ont oublié leurs pertes;
(...)
Londres, jadis barbare, est le centre des arts,
Le magasin du monde, et le temple de Mars.

Voltaire, 2015: 8

En aquesta versió idealitzada de Londres, Anglaterra es converteix en un model més que no pas en una nèmesis. El poema emfatitza les divisions de poder que proporciona la monarquia anglesa com a més democratitzadora, i fa

servir l'absolutisme del predecessor d'Henri, controlat pels Medici i Roma, com a metàfora del règim que França està vivint de nou amb el regnat de Louis XV.

Aux murs de Westminster on voit paraître ensemble
Trois pouvoirs étonnés du nœud qui les rassemble,
Les députés du peuple, et les grands, et le roi,
Divisés d'intérêt, réunis par la loi;
Tous trois membres sacrés de ce corps invincible,
Dangereux à lui-même, à ses voisins terrible.
Heureux lorsque le peuple, instruit dans son devoir,
Respecte, autant qu'il doit, le souverain pouvoir !
Plus heureux lorsqu'un roi, doux, juste, et politique,
Respecte, autant qu'il doit, la liberté publique
“Ah ! s'écria Bourbon, quand pourront les Français
Réunir, comme vous, la gloire avec la paix?

Voltaire, 2015: 8

En conseqüència, tot i apuntar les rivalitats tradicionalment atribuïdes a Londres i París, Voltaire construeix un sentiment de nació francès basat en abocar l'alteritat en el catolicisme i Espanya, i ressaltant les aliances amb Anglaterra.

Et l'Espagnol avide, enrichi de mes pertes,
Vient en foule inonder mes campagnes désertes.
“Contre tant d'ennemis ardents à m'outrager,
Dans la France à mon tour appelons l'étranger:
Des Anglais en secret gagnez l'illustre reine.
Je sais qu'entre eux et nous une immortelle haine
Nous permet rarement de marcher réunis,
Que Londres est de tout temps l'émule de Paris;
Mais, après les affronts dont ma gloire est flétrie,
Je n'ai plus de sujets, je n'ai plus de patrie.

Voltaire, 2015: 4

És també per petició internacional, que el monarca es veu amb l'obligació de narrar els fets, aspecte retòric que Voltaire, també en posició d'exiliat (també sense pàtria), estaria fent servir per tal de des-atribuir-se la responsabilitat de la denúncia davant del seu propi govern.

Vous pouvez, grande reine, en cette juste guerre,
 Signaler à jamais le nom de l'Angleterre,
 Couronner vos vertus en défendant nos droits,
 Et venger avec moi la querelle des rois.”
 Élisabeth alors avec impatience
 Demande le récit des troubles de la France,
 Veut savoir quels ressorts et quel enchaînement
 Ont produit dans Paris un si grand changement.
 (...)

Hélas ! reprit Bourbon, faut-il que ma mémoire
 Rappelle de ces temps la malheureuse histoire !
 Plût au ciel irrité, témoin de mes douleurs,
 Qu'un éternel oubli nous cachât tant d'horreurs !
 Pourquoi demandez-vous que ma bouche raconte
 Des princes de mon sang les fureurs et la honte ?
 Mon cœur frémit encore à ce seul souvenir;
 Mais vous me l'ordonnez, je vais vous obéir.
 Un autre, en vous parlant, pourrait avec adresse
 Déguiser leurs forfaits, excuser leur faiblesse;
 Mais ce vain artifice est peu fait pour mon cœur,
 Et je parle en soldat plus qu'en ambassadeur.

Voltaire, 2015: 4

Elizabeth i, per extensió Anglaterra, es converteix en una aliada: algú que vol aturar-se i escoltar els planys de París i els canvis que ha patit. La monarca, al capdavant de la nació, representa un ideal democràtic i just, un espai de refugi, comprensió i progrés. D'altra banda, el Borbó està disposat a sotmetre's a la seva voluntat i parlar-li des de la més pura sinceritat. Voltaire auto-ficcionalitza el seu exili a Anglaterra projectant-se en Henri. En un text que esdevindrà molt popular a França al llarg del segle, Anglaterra ve representada en un aura de llibertat i tolerància, lluny dels excessos de l'Antic Règim encara imperant a França. Voltaire, com a figura francesa venerada fins a l'actualitat, sublima, per tant, una imatge idealitzada d'Anglaterra pels francesos pels segles que vindran.

Paulatinament, el final del segle XVIII francès, resumeix Strachey, veurà el pas de l'autocràcia a l'auto-govern i de la imposició Catòlica romana a la tolerància. Tant amb les *Cartes* com amb la *Henriade*, Voltaire haurà assentat un precedent d'anglofília en construir un sentiment de nació francès anant en contra de models antics, que serà difícil de trencar en la consciència dels francesos. En paraules de Julien Vincent, al tombant de segle es consolida “a

kind of intellectual condominium over Europe, based on the prestige of English science and French letters and the advance of the public space, to an increasingly European and even transatlantic intellectual life, in which Germany, Italy, Russia, Central Europe, the Americas and other emerging nations challenge this ancient hegemony” (Charle et al., 2007: 10).

3.7 Quanta, Quanta Guerra

Les Anglais perçoivent d'abord les Français comme des ennemis naturels avec lesquels il faut toujours se battre. Dans le regard qu'ils portent sur leurs voisins d'outre-Manche, le respect et le mépris se mêlent. L'attirance pour les Français domine surtout dans la gentry et dans la classe cultivée de Londres. On y admire la France pour le degré de civilisation atteint. Le français y est aussi familier que la langue nationale et les livres édités à Paris garnissent les bibliothèques. La mode française fait déjà la loi parmi les belles Londoniennes. Par contre, pour les commerçants et les artisans, tout ce qui vient de France est objet de méfiance.

Bertaud et al., 2004: 23

L'affrontement, tout à la fois politique, économique et idéologique, ranime l'anglophobie des uns, la francophobie des autres. Réapparaissent, dans les médias de l'époque, les stéréotypes qui, nés un siècle auparavant, présentent les Français en « French dogs » et les Anglais en « Biftecs ».

Bertaud et al., 2004: 5

“Attirance ou rejet, admiration ou dégoût, haine ou passion”, affirment Bertaud et al. a *Napoléon*, “à la veille de la Révolution française, les rapports franco-anglais sont faits d'ambivalence affective” (Bertaud et al., 2004: 18). Després de la Revolució Francesa, i amb la industrialització i les Guerres Napoleòniques, es reforcen les diferències d'identitat entre ambdues nacions. No obstant, amb la Revolució, els francesos comencen a apropiarse de

tradicions que fins al moment eren angleses en un intent de consolidar la Revolució. “Les Français empruntent la langue politique de l'Angleterre. Les salons français deviennent des ‘clubs’, on y ‘vote’ des ‘motions’ (...). L'aristocratie française copie la gentry et se passionne pour les courses de chevaux. Le duc d'Orléans, imitant son ami le prince de Galles, se fait ‘jockey’, (...) et voyage en ‘wiski’” (ibíd. 21). No obstant, tot i apropiar-se dels seus costums, a França també té lloc la persecució dels anglesos. “Robespierre distingue entre les Anglais, individus opprimés, et le ‘peuple anglais’ tyrannique. Pour d'autres Jacobins, les Anglais (...) forment un couple soudé qui ne peut que susciter la haine. De la confiance dans le peuple anglais, les révolutionnaires passent ainsi à la défiance et à la condamnation” (ibíd. 34). Mentrestant, els britànics mantindran molts prejudicis contra els francesos i els seus valors republicans, especialment durant el segle XIX, amb la seva “underdeveloped economy” i els seus valors profundament tradicionals centralitzats a París (Colley, 1994: 250). En realitat, per Anglaterra la Revolució presenta una forta amenaça perquè també en veu una rèplica a Londres tot i acabar reprimint-se.

1792 : la guerre est déclarée par la France à l'Autriche et à la Prusse le 20 avril. Les rues des principales cités anglaises s'emplissent des cortèges formés par les “radicaux”. Le drapeau tricolore en tête et La Marseillaise aux lèvres, ils collectent des fonds pour acheter des armes à leurs « frères sans-culottes et jacobins de Paris ». S'il ne convient pas de surestimer le mouvement radical qui se développe en Angleterre, en Écosse et en Irlande, l'agitation qu'il produit a de quoi inquiéter le gouvernement anglais.

Bertaud et al., 2004: 22

Edmund Burke denunciarà la Revolució Francesa des d'Anglaterra el 1790 amb el seu text *Réflexions sur la Révolution en France*, així com les activitats subversives propulsades des de certes societats londinenques, entre les quals la ideologia de Thomas Paine¹³⁰ s'erigeix com a far amb el seu *Rights of Man*, manifest revolucionari publicat entre març de 1791 i el febrer de 1792, abans

¹³⁰ Thomas Paine va residir a París precisament a la Rue de l'Odéon, al mateix edifici que Shakespeare & Co.

d'exiliar-se a França. Tot i les rèpliques revolucionàries a Londres, Anglaterra aconseguirà construir-se al segle XIX com un "establishment" victorià sòlid i gens subversiu en contrast amb la situació política tan volàtil a França (la revolució de 1860, la Comuna de París, etc.).

La victòria d'Anglaterra a Waterloo el 1815, que derrota a l'exèrcit de Napoleó, culmina dues dècades de conflicte bèl·lic amb França. És precisament durant l'abans i el després de les Guerres Napoleòniques que, Linda Colley afirma, un gran nombre d'anglesos pren consciència d'un sentiment britànic de nació, que des d'allò militar i polític s'estendrà a allò cultural i social, i s'acabarà enfortint al llarg de l'època victoriana. Durant les Guerres Napoleòniques, "Bonaparte exerce une surveillance étroite sur l'imprimé, livres ou journaux. Les écrivains stipendiés et les journalistes fonctionnarisés participent, avec les artistes, au 'ministère de la Gloire', on predomine une rhétorique anglophobe (Bertaud et al., 2004: 9). Anglaterra, en canvi, potencia la lluita contra França des de les estructures governamentals encara que també des de la premsa, subvencionant periodistes i gabinets a discreció. (ibíd. 7).

Men and women became British patriots in order to advertise their prominence in the community, or out of ambition for state or imperial employment, or because they believed that a wider British empire would benefit them commercially, or out of fear that a French victory would damage their security and livelihoods, or from a desire for excitement and an escape from the humdrum, or because they felt that their religious identity was at stake, or - in some cases - because being an active patriot seemed an important step towards winning admission to full citizenship, a means of coming closer to the vote and to a say in the running of the state.

Colley, 1994: 371

Segons Colley, els britànics, identificats en el seu tarannà protestant distintiu, es reconeixen com a col·lectiu en el context de les Guerres Napoleòniques, que els enforteix en un sentiment de missió gairebé providencial, sentiment que perdura després de Waterloo, "and long after the passing of the Catholic Emancipation Act in 1829 as well. For most Victorians, the massive overseas empire which was the fruit of so much successful warfare

represented final and conclusive proof of Great Britain's providential destiny” (ibíd. 368). No obstant, l’estudi de Christophe Charle sobre els llibres que s’importaven a França al moment constata que, tot i presentar-se com a dues nacions rivals durant aquest període, en molts aspectes compartien les mateixes inquietuds. Ambdues nacions exporten la mateixa quantitat de llibres, i justament entre elles mateixes. “[T]he French and English literary markets” afirma Charle, “were each reciprocally the leading customer and supplier of the other, a situation already long established, but (...) reinforced (...) by the parallel development of the realist novel and, from 1860 onwards, by (...) artistic groups (...) with a provocative and dissident tendency” (Charle, 2007: 174). La constant interacció, continua Charle, resumeix una “history of transfers”, una comparació sistemàtica, fins al punt de no saber si referir-s’hi com a “Englance” o com a “Frangland”. Ambdues són també, afirma Charle, “two ‘imperial literary societies’ with a prestigious past, a growing production, a metropolis with a strong radiation, a developed system of publishing and distribution and, not least, a world export of literary works” (ibíd.). Els paral·lelismes són inevitables.

En la mateixa tradició de transvasaments o, fins i tot, pillatges, en l’àmbit del Dret, el sistema processal penal francès resulta ser un model anglès. A partir del 1808, a França, es va humanitzant el procés penal allunyant-se del model inquisitiu, amb el *Code d'instruction criminelle* francès que, segons Jordi Nieva estava inspirat en la Doctrina jurídica anglesa del segle XVIII, que a la vegada era un model que es remunta als 12 *lawful men* del segle XII, en què dotze ciutadans acusaven mentre altres dotze jutjaven (Nieva, 2022).

És des del segle XIX que Chateaubriand escriu el seu *Essai sur la Littérature Anglaise* el 1836, un moment en què, a França, el debat entre republicans i monàrquics encara és controvertit, mentre que Anglaterra portava ja dècades sumida en plena revolució industrial. Quan, al final del tractat, Chateaubriand escriu “cette Angleterre, entourée de ses navires, couverte de ses

troupeaux (...), était charmante. Aujourd'hui ses vallées sont obscurcies par les fumées des forges et des manufactures, ses chemins changés en ornières de fer, et (...) des chaudières errantes” (Chateaubriand, 2019: 344), França encara no havia desenvolupat una xarxa ferroviària de les mateixes dimensions i ni els seus beneficis colonials, ni les seves reserves de ferro i carbó, no eren tan altes. Els pagesos havien sortit guanyant en terres després de la revolució del 1786 i els latifundis havien estat abolits. No serà pròpiament fins la segona meitat de segle (gairebé un segle més tard que a Gran Bretanya), que podríem parlar d'un desenvolupament real del ferrocarril a França¹³¹. Mentrestant, a Gran Bretanya, l'Acte de Reforma de 1832 (tractat per George Eliot a *Middlemarch* publicada el 1871) per igualar la distribució de seients al parlament pretenia, entre altres coses, deixar enrere el record de la violenta revolució francesa. L'assaig de Chateaubriand cobreix totes les etapes de la història amb detall però es presenta clarament com una oda a Milton, absoluta inspiració per a Chateaubriand, no només literària sinó també política. “Milton servit Cromwell, j'ai combattu Napoléon: il attaque les rois, je les ai défendus” diu a l'últim paràgraf de la peça (Chateaubriand, 2019: 348). Chateaubriand havia estat exiliat a Londres l'última dècada del XVIII sota el mandat de Napoleó. “Bonaparte, que j'avais violemment attaqué dans le Mercure, eut envie de me tuer: il leva l'épée, et ne frappa pas” (ibíd. 262). És al seu asil a Anglaterra a partir del 1792 que assegura començar a canviar les seves pròpies concepcions al voltant de reflexions com les de Voltaire, ja que per Chateaubriand, fins aleshores, un anglès “était toujours un mylord ou un capitaine, héros de sentiment et de générosité” (ibíd. 298), mentre que a Londres es troba amb un constant atac a l'escola francesa.

Lorsqu'au commencement de ma vie l'Angleterre m'offrit un refuge
je traduisis quelques vers de Milton pour subvenir aux besoins de

¹³¹ Julian Barnes, a *Flaubert's Parrot*, apunta que la línia de ferrocarril Paris-Rouen inaugurada el 9 de maig de 1843 va ser construïda pels anglesos, sense poder deixar d'evidenciar una picada d'ullet, ja que William The Conqueror va morir precisament a Rouen (Barnes, 1984: 109).

l'exil: aujourd'hui, rentré dans ma patrie, approchant de la fin de ma carrière, j'ai encore recours au poète d'Eden. Le chantre du Paradis perdu ne fut cependant pas plus riche que moi.

ibíd. 248

La modèstia no li impedeix tampoc parlar de la monarquia: “Il n’y avait qu’une seule monarchie en Europe, la monarchie française: toutes les autres en étaient filles, toutes s’en iront avec leur mère. Les rois, jusqu’ici, à leur insu, avaient vécu derrière cette monarchie de mille ans, à l’abri d’une race incorporée, pour ainsi dire, avec les siècles” (Chateaubriand, 2019: 345). En el seu anàlisi del Romanticisme, afirma que “Lord Byron a beaucoup d’esprit et de l’esprit tres varié, mais d’une nature qui agite et d’une influence funeste: il a bien lu Voltaire, et il l’imite souvent” (ibíd. 39). No per això deixa de lloar el poeta com algú que deixarà una empremta “profunda i inefable”, col·locant-ho al costat de Rousseau per saber transformar-ho absolutament tot en passió i glòria. Si a moments Byron peca d’afectació, afirma Chateaubriand, és més aviat pel llastre de la seva nació que no pas per ell com a individu, ja que “l’affectation de bizarrerie, de singularité, d’originalité tient en general au caractère anglais” (ibíd. 239). Strachey apunta sobre Chateaubriand que la seva concepció de si mateix “was Byronic”(Strachey, 2016: 259). En les seves descripcions sobre la natura, podia comparar-se a Rousseau, encara que menys emotives, afirma. En qualsevol cas, Strachey apunta que el “Byronic egotism” no podia venir d’enlloc més que inspirat per Rousseau.

El mateix entusiasme que Chateaubriand proclama per Lord Byron, el proclama per Mme de Staël, també exiliada en el govern de Napoleó, de qui diu que “domine son époque, et ses ouvrages sont restés” (Chateaubriand, 2019: 317), no per això menyspreant les dones de lletres angleses que assegura que “brillen”, encara que, diu, no sigui assumpte seu parlar dels progressos literaris del gènere femení. Per contra, no es desfà en elogis per Walter Scott que (de banda d’especificar que “débutta dans la carrière des lettres par la traduction du *Berlichingen* de Goethe” en un moment que la literatura germànica envaeix l’anglesa) “a, selon moi, perverti le roman et l’histoire: le romancier s’est mis à

faire des romans historiques, et l'historien des histoires romanesques” (ibíd. 302). El de Chateaubriand és un moment, com en l'època de les *Cartes Anglaises* de Voltaire, d'anglomania a França, tot i el ressò de els Guerres Napoleòniques. Les novel·les gòtiques de Horace Walpole o Ann Radcliffe esdevenen molt populars (Bernard et al., 2004: 36).

Young, ardent, scornful of the past, dazzled by the possibilities for the future, they raised the Standard of revolt against the traditions of Classicism, promulgated a new aesthetic doctrine (...) the change which they introduced was of enormous importance, and for this reason the date 1830 is a cardinal one in the literature of France. Every sentence, every verse that has been written in French since then bears upon it, somewhere or other, the imprint of the great Romantic Movement which came to ahead in that year.

Strachey, 2016: 85

Poc més tard de l'assaig sobre Anglaterra de Chateaubriand, el 1844, Dumas publicarà *Les Trois Mousquetaires*. Dumas segueix les passes revolucionàries a nivell literari iniciades per Victor Hugo, defugint les formes tradicionals i seguint el lema que, en mots de Strachey, “the form of expression must depend ultimately, not upon tradition (...) but simply and solely on the thing expressed” (ibíd. 2016: 87). Dumas i Hugo inicien les seves experimentacions romàntiques en el teatre (destacant especialment l'impacte de Hugo amb *Hernani*), aspecte que Strachey ressalta com a simptomàtic que els assumptes literaris sempre han despertat els interessos de l'opinió popular a França més enllà dels cercles purament acadèmics. Tot i així, Strachey també destaca la futilitat dels esforços en el gènere teatral d'ambdós, que pretenien ser Shakespeare i es quedaven en Voltaire (no precisament un elogi en matèria de teatre). L'impacte del moviment romàntic va tenir lloc veritablement en la poesia i en la novel·la. Dels romàntics francesos, i concretament d' Hugo, Strachey destaca la seva innovació específicament en l'aspecte lingüístic. “He can conjure up the strangest visions of fancy; he can evoke the glamour and the mystery of the past” (ibíd. 89). “The Romantics” afirma Strachey, “in the face

of violent opposition, threw the doors of poetry wide open to every word in the language” (ibíd. 87). Els romàntics francesos són els responsables d’introduir un gran flux de mots al vocabulari literari que incrementa les possibilitats expressives d’una llengua que, fins al moment, s’havia caracteritzat per la seva rigidesa. Des del classicisme, “[a] distinction had grown up between words that were ‘noble’ and words that were ‘bas’” -o fetes servir per la gent comú-, fins al punt de ser considerat escandalós fer servir certs mots en funcions de teatre a París (com és el cas de “mouchoir” a un *Othello* de la dècada de 1820¹³²). “Puis, remarquant dans l’étagère un volume de Hugo et un autre de Lamartine, il se répandit en sarcasmes sur l’école romantique. Ces poètes-là n’avaient ni bon sens ni correction, et n’étaient pas Français, surtout ” exclama Flaubert, indignat, en boca de Frédéric Moreau a *L’Éducation Sentimentale*. “Il se vantait de savoir sa langue et épluchait les phrases les plus belles avec cette sévérité hargneuse, ce goût académique qui distinguent les personnes d’humeur folâtre quand elles abordent” (Flaubert, 2016: 28). L’experimentació dels romàntics amb l’ampliació de vocabulari literari eleva exponencialment les possibilitats expressives d’una banda, mentre que obre un camí cap al realisme de l’altra, que influirà a Balzac¹³³ i a Stendhal. A partir d’ara es podrà parlar dels fets reals del món amb les paraules reals que es fan servir al carrer. En aquest sentit, podríem dir, que Hugo¹³⁴ s’inspira més en Shakespeare que en Racine, en la seva abundància en el llenguatge així com en la seva inventiva¹³⁵.

¹³² ibíd. 87

¹³³ Balzac és per Strachey el punt de partida del realisme francès, i el situa en una posició genuïnament francesa. “He was of the earth earthy” (ibíd. 93). La seva capacitat de cronista d’una França total i absolutament realista, com si registrés periodísticament tot allò que pogués veure des d’un taxi els carrers de París, contrasta amb les “delicacies of life” o les “refined shades of emotion, the subtleties of human intercourse” (ibíd.) que podien representar a Jane Austen o a Henry James (a qui Strachey afirma que no creu que Balzac hagués llegit mai) i el distancia del realisme victorià de Dickens, molt més a prop dels romàntics. El Balzac de la *Comédie*, però, assegura Strachey, no és el mateix que el d’altres obres.

¹³⁴ Curiosament, podríem dir que Hugo és un personatge poc francès, per la inventiva amb el llenguatge però també pel seu perfil no massa intel·lectual, que Strachey defineix com a “intellectual weakness” o “commonplace outlook” (ibíd. 89), més a prop de la sentimentalitat que del *réfléchir* francès.

¹³⁵ Shakespeare és conegut pels seus neologismes.

El moment de publicació del fulletó de *Les Trois Mousquetaires* de Dumas és en període monàrquic després de les revolucions del 1830, i abans de les sangonoses del 1848, que conduirien de nou a la República. La peça fa servir l'actualitat política de dos segles anteriors amb les guerres de religió, destacant algunes de les injustícies de l'Antic Règim, en un moment en què el debat entre republicans i monàrquics a França encara és controvertit. Coincideix amb el moment d'industrialització francesa (un segle més tard que a Anglaterra), l'auge del ferrocarril i l'aparició del proletariat, però també l'auge imperial, amb la fricció que això comporta amb Anglaterra, i el record no tan lluny de la derrota de Napoleó a l'exèrcit anglès a Waterloo. Per aquests motius, la representació dels anglesos és aquí una amenaça per l'estabilitat i la unitat de França i ens remunta a períodes de fricció anteriors (un tractament que marca la diferència amb el de Voltaire a l'*Henriade*). En contrast, a Gran Bretanya, trobem que una novel·la canònica com *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen, publicada i ambientada en plenes Guerres Napoleòniques, és absolutament neutral amb la situació política. No obstant, *Vanity Fair* de Thackeray (publicada el 1848 però ambientada durant i després de Waterloo) s'endinsa de manera indirecta en referències a la batalla amb els francesos, que té un impacte directe en les vides dels personatges. Mitjançant l'enemic comú francès, Thackeray defineix un sentiment d'identitat nacional britànica, en un moment en què la possibilitat d'una Segona República francesa despertava un sentiment d'amenaça envers els anglesos, similar al de principis de segle.

Les Trois Mousquetaires de Dumas en *feuilleton* es publica durant la primavera de 1844. Curiosament, el fenomen de les publicacions de ficció per fascicles en diaris (instalments/feuilletons) apareix al mateix temps a Anglaterra i a França, el 1836, posant difícil la qüestió de qui va influenciar a qui. Tot sembla apuntar que el primer fulletó en anglès, els *Pickwick Papers* de Dickens, va començar a publicar-se el març mentre que *La Vieille Fille* de Balzac, no va aparèixer a la premsa parisenca fins la tardor. Quan Hugo publica *Les Misérables*

el 1862 (dos anys més tard que el *Great Expectations* de Dickens a Anglaterra) - amb una campanya publicitària sense precedents a la capital francesa que empapera la ciutat amb il·lustracions dels personatges Jean Valjean, Javert o Fantine-, el format del fulletó ja és una sensació a ambdues capitals amb fenòmens com *Le Comte de Montecristo* (1844) o *Mme Bovary* (1856).

A Tale of Two Cities es publica el 1859 també per fascicles. El text de Dickens també reforça la construcció del sentiment d'identitat nacional anglesa a través de representar el francès com a enemic o denigrant-lo. En plena època victoriana -en un sistema estrictament classista on la provinença, l'origen i el llinatge marquen un fort impacte en la societat-, Dickens, a *A Tale of Two Cities*, fa un retrat de les relacions entre Londres i París durant la Revolució Francesa. Els empleats d'un banc anglès rescaten a un doctor francès d'un suburbi de París després del seu empresonament a la Bastilla, la filla del qual ja està refugiada a Anglaterra. De nou a Londres, la filla del doctor, Lucy, es casarà amb un altre emigrat francès, Charles, que arribat de París s'ocupa com a professor de francès, i resultarà l'hereu d'un marquès perseguit i assassinat pels revolucionaris per delictes d'agressió. Més tard, descobrirem que el marquès havia estat el responsable d'empresonar al doctor, que volia confessar els delictes que el marquès havia comès.

La novel·la apunta com els bancs, amb seus a ambdues ciutats, eren el centre neuràlgic dels refugiats francesos a Londres, i de l'impacte que això tenia en temes d'intel·ligència. "[E]very new-comer from France reported himself and his tidings at Tellson's, almost as a matter of course. Tellson's was at that time, as to French intelligence, a kind of High Exchange; and this was so well known to the public" (Dickens, 2012: 276). Charles, ara marquès després de la mort del seu oncle, viatjarà a París per allibera de la Bastilla a una antiga empleada del seu oncle, presa dels revolucionaris, però serà empresonat per ser un aristòcrata emigrat retornat. El doctor es veurà forçat a confessar els crims de l'oncle del seu gendre. Dickens, no obstant, ens ofereix un final on

l'aristòcrata burla els revolucionaris i pot de nou refugiar-se a Anglaterra amb l'esperança d'un futur millor. La imatge idealitzada d'Anglaterra i de Londres que han de rebre l'aristòcrata refugiat inunda els últims paràgrafs del relat: "I see the lives for which I lay down my life, peaceful, useful, prosperous and happy, in that England which I shall see no more" (Dickens, 2012: 441). Enrere queda París que, encara que resurgirà ("I see a beautiful city and a brilliant people rising from this abyss"¹³⁶) no deixaria d'estar reproduint patrons que ja han existit abans, com si el model republicà no pogués albergar ni un bri d'esperança ("I see Barsad, and Cly, Defarge, the Vengeance, the Juryman, the Judge, long ranks of the new oppressors who have risen on the destruction of the old, perishing by this retributive instrument, before it shall cease out of its present use"¹³⁷). Al l'últim capítol, Dickens insisteix en aquesta imatge cíclicament apocalíptica que no admet el progrés del nou règim, on república i guillotina són sinònims.

Along the Paris streets, the death-carts rumble, hollow and harsh. Six tumbrils carry the day's wine to La Guillotine. (...) And yet there is not in France, with its rich variety of soil and climate, a blade, a leaf, a root, a sprig, a peppercorn, which will grow to maturity under conditions more certain than those that have produced this horror. Crush humanity out of shape once more, under similar hammers, and it will twist itself into the same tortured forms. Sow the same seed of rapacious license and oppression over again, and it will surely yield the same fruit according to its kind.

Dickens, 2012: 436

En el retrat de les tensions entre les dues ciutats i el dos models polítics, Dickens fa servir una retòrica en què clarament penalitza el furor revolucionari. Al capítol 1 del llibre tercer, per exemple, que narra el retorn a París de Darnay, l'hereu del marquès, "Liberty" i "impoverished" semblen ser dues qualitats que van de la mà.

After long and lonely spurring over dreary roads, they would come to a cluster of poor cottages, not steeped in darkness, but all glittering with lights, and would find the people, in a ghostly manner in the dead of the night, circling hand in hand round a shrivelled tree of Liberty,

¹³⁶ *ibid.*

¹³⁷ *ibid.*

or all drawn up together singing a Liberty song. Happily, however, there was sleep in Beauvais that night to help them out of it and they passed on once more into solitude and loneliness: jingling through the untimely cold and wet, among impoverished fields that had yielded no fruits of the earth that year, diversified by the blackened remains of burnt houses, and by the sudden emergence from ambush, and sharp reining up across their way, of patriot patrols on the watch on all the roads.

Dickens, 2012: 291

El retorn a la pàtria “alliberada”, on ha guanyat el poder del poble, està marcat per un ambient lúgubre i miserable. La imatge dels camperols revolucionaris en un nou marc de llibertat és desoladora i fantasmagòrica, representats en un marc de solitud i empobriment, de fred i humitat inoportuns però també immadurs, i de camps erms. Els “citizen-patriots”, encarregats de mantenir el nou ordre revolucionari a tots els pobles o controls per on passa l'aristòcrata són titllats de capriciosos quan inspeccionen papers: “as their capricious judgment or fancy deemed best for the dawning Republic One and Indivisible, of Liberty, Eqaulity, Fraternity, or Death”¹³⁸. Per més que el narrador de Dickens es pugui estar focalitzant en la visió de l'aristòcrata, *República* no deixa de ser equiparable a mort. La descripció del poble revolucionari també insisteix en la crueltat i la misèria: “[t]he lowest, cruelest, and worst populace of a city, never without its quantity of low, cruel, and bad, were the directing spirits of the scene”¹³⁹. Al capítol XXII “The Sea Still Rises” del llibre segon, Dickens insisteix en la folia dels revolucionaris.

The men were terrible, in the bloody-minded anger with which they looked from windows, caught up what arms they had, and came pouring down into the streets; but, the women were a sight to chill the boldest. From such household occupations as their bare poverty yielded, from their children, from their aged and their sick crouching on the bare ground famished and naked, they ran out with streaming hair, urging one another, and themselves, to madness with the wildest cries and actions.

Dickens, 2012: 263

¹³⁸ *ibíd.*

¹³⁹ *ibíd.* 333

El retrat emfatitza el regne del terror, centrat només en la violència i sense aparent organització estratègica ni administrativa. La descripció de Chateaubriand de la Revolució a *Essai sur la Littérature Anglaise* no obvia la sang, però és una mica més periodística, reforçant l'estratègia i els avenços polítics dels revolucionaris:

L'Assemblée législative, installée le 1er octobre 1791, roula dans le tourbillon qui allait balayer les vivants et les morts. Des troubles ensanglantèrent les départements (...) Le roi apposa son veto au décret contre les émigrés, et cet acte légal augmenta l'agitation. Pétion était devenu maire de Paris. Les députés décrétèrent d'accusation le 1er janvier 1791; le 2 ils fixèrent à ce 1er janvier le commencement de l'an IVe de la liberté.

Chateaubriand, 2019: 250

En aquest retrat, la revolució va ser intel·lectual i políticament ben planejada, amb estratègies concretes. La crònica descriu l'organització de les estructures revolucionàries i els avenços polítics i estratègics, no només centrant-se com Dickens en un retrat de caos i desordre, on no sembla regnar cap propòsit organitzatiu més que la sang i el fetge.

Al capítol VIII *A Hand at Cards*, en què s'insisteix en la xarxa d'espies entre els dos governs, es fa palesa l'enemistat entre els dos països i els dos models socials i polítics.

Mr. Barsad (...) Sheep of the prisons, emissary of republican committees, now turnkey, now prisoner, always spy and secret informer, so much the more valuable. Here for being English than an Englishman is less open to suspicion of subornation in those characters than a Frenchman, represents himself to his employers under a false name. That's a very good card. Mr. Barsad, now in the employ of the republican French government, was formerly in the employ of **the aristocratic English government, the enemy of France and freedom.** (...) Inference clear as day in this region of suspicion, that Mr. Barsad, still in the pay of the aristocratic English government, is the spy of Pitt, the treacherous foe of the Republic crouching in his bosom, the English traitor and agent of all mischief so much spoken of and so difficult to find.

Dickens, 2012: 355-356

En comparació al seu retrat de la misèria a París, al capítol 50 d' *Oliver Twist*, "The Pursuit and Escape", Dickens descriu un *slum* londinenc del segle XIX, Jacob's Island, un dels més insalubres del moment, anomenat pel diari Morning Chronicle com la capital del còlera el 1849.

Crazy wooden galleries common to the backs of half a dozen houses, with holes from which to look upon the slime beneath; windows, broken and patched, with poles thrust out, on which to dry the linen that is never there; rooms so small, so filthy, so confined, that the air would seem too tainted even for **the dirt and squalor** which they shelter; wooden chambers thrusting themselves out above the mud, and threatening to fall into it—as some have done; dirt-besmeared walls and decaying foundations; every **repulsive** lineament of poverty, every loathsome indication of filth, rot, and garbage; all these ornament the banks of Folly Ditch.

In Jacob's Island, the warehouses are roofless and empty; the walls are crumbling down; the windows are windows no more; the doors are falling into the streets; the chimneys are blackened, but they yield no smoke. Thirty or forty years ago, before losses and chancery suits came upon it, it was a thriving place; but now it is a desolate island indeed.

Dickens, 1838: 423

És, sens dubte, un paisatge fantasmagòric, gairebé Romàntic, però que no recalca precisament la misèria. En comparació, la descripció de la pobresa i el detriment del suburbi parisenc de Saint Antoine on transcorre part de l'acció de *A Tale of Two Cities* és devastadora per realista.

A narrow winding street, full of offence and stench, with other narrow winding streets diverging, all peopled by rags and nightcaps, and all smelling of rags and nightcaps, and all visible things with a brooding look upon them that looked ill. In the hunted air of the people there was yet some wild beast thought of the possibility of turning at bay. Hunger. It was prevalent everywhere. Hunger was pushed out of the tall houses, in the wretched clothing that hung upon poles and lines; Hunger was patched into them with straw and rag and wood and paper; Hunger was repeated in every fragment of the small modicum of firewood that the man sawed off; Hunger stared down from the smokeless chimneys, and started up from the filthy street that had no offal, among its refuse, of anything to eat. Hunger was the inscription on the baker's shelves, written in every small loaf of his scanty stock of bad bread; at the sausage-shop, in every dead-dog preparation that was offered for sale.

[M]en with bare arms, matted locks, and cadaverous faces, who had emerged into the winter light from cellars, moved away, to descend again;

Dickens, 2012: 34

En l'episodi del vessament d'un bidó de vi...

Some men kneeled down, made scoops of their two hands joined, and sipped, or tried to help women, who bent over their shoulders, to sip, before the wine had all run out between their fingers. others, men and women, dipped in the puddles with little mugs of mutilated earthenware, or even with handkerchiefs from women's heads, which were squeezed dry into infants' mouths; others made small mud-embankments, to stem the wine as it ran; others,

Dickens, 2012: 32

Curiosament, Dickens, explica Ignacio Ramos-Gay a l'article "An Ingrained Antipathy": 'Traduire et adapter le théâtre français en Angleterre, du pillage à la suprématie culturelle (1843-1886)'¹⁴⁰, es desdota de la seva identitat nacional anglesa declarant-se "Français naturalisé et citoyen de Paris". El teatre britànic durant la segona meitat del segle XX, podríem dir, rep la fama de ser el millor del món, per la qualitat dels seus actors i les seves produccions fins al punt, teoritza Ramos-Gay, d'haver construït una certa "identité nationale britannique par le biais du théâtre" (Ramos-Gay, 2020: 296) que es projecta fins a la contemporaneïtat. Segons Strachey, el drama de crisi tal i com el va inventar Racine, amb les seves restriccions en qüestió d'unitats aristotèliques oposades al deversall en escenaris imaginaris i salts temporals de la forma elisabetiana, és la forma que ha perdurat en el teatre britànic modern (amb més realisme, més intel·lectual), mentre que la novel·la moderna ha recollit el llegat del teatre elisabetià (més imaginatiu, fantasiós i evocatiu). No obstant, durant el segle XIX, seguint amb la tradició de saquejos i pillatges franco-anglesos mutus, certs

¹⁴⁰ RAMOS-GAY, Ignacio (2020). "An Ingrained Antipathy": Traduire et adapter le théâtre français en Angleterre, du pillage à la suprématie culturelle (1843-1886)". *Revue de Littérature Comparée*, núm. 375 (3-2020) p. 283-296.

estudis apunten que el teatre victorià hauria espoliat el model teatral francès de l'època. L'estudi d'Ignacio Ramos-Gay el 2020, examina l'espoli de peces teatrals franceses per part del teatre victorià, que acaba resultant en formes teatrals pròpies considerades autòctones “hasta el punto de servir como trampolín para lo que se denominará, en palabras del dramaturgo Henry Arthur Jones, el “Renacimiento del teatro inglés” (ibíd.). A l'article, Ramos-Gay, apunta, per exemple, que el sentiment d'immoralitat relacionat amb allò francès que impera a la consciència britànica del segle XIX és, en part, responsabilitat de la “importación por parte de traductores, adaptadores y productores de teatro británicos de vodeviles, comedias y farsas parisinas”. Ramos-Gay cita a Jean-Claude Yon¹⁴¹ dient “[l]e théâtre victorien” és “une affaire de francophilie et de gallophobie”. De nou trobem la fascinació i odi a parts iguals per part dels anglesos envers els francesos. Entre un gran nombre d'intel·lectuals britànics al parlament que consideren París el centre del món, “et la France comme la nation ‘dont l'avenir de l'Occident dépendait le plus’” (Ramos-Gay, 2020: 287), impera una voluntat de voler afrancesar les institucions britàniques, amb crítics com William Archer, que “assuraient que l'art dramatique français constituait ‘la source même du théâtre mondial’” (ibíd.). Aquesta franco-fília, apunta Ramos-Gay, coincideix també amb la fòbia: d'interpretacions crítiques de l'època “qui présentent la percée culturelle française en Grande-Bretagne comme un symptôme de dégradation de la production littéraire nationale” (ibíd.).

Per una part, a Anglaterra impera un sentiment de sospita envers tot allò procedent de França, per les temàtiques de les obres de teatre importades així com per una manera de fer que es percep com a l'antítesi del teatre autòcton (ibíd. 285). “[E]n tant que nation” afirma Henry Morley, “nous ressentons une profonde antipathie pour le style de théâtre français sérieux” (ibíd. 286). “[L]a

¹⁴¹ YON, Jean-Claude (2008). « Introduction », dans *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle, Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris, Nouveau Monde, p. 8.

France” diu Walter Bagehot “étant physiquement le pays le plus proche de l'Angleterre il en est, en essence, le plus éloigné” (ibíd.). D'altra banda, Ramos-Gay cita a Edward Fitzball¹⁴², que assenyala casos com el de Quida (*nom de plume* de la novel·lista de pare francès i mare anglesa Marie Louise de la Ramée, que, en una carta al Times, va titllar als dramaturgs anglesos de miserables intel·lectuals per “ayant perpétuellement recours à l'inspiration étrangère, ainsi qu'à des biens dérobés” fent referència a adaptacions teatrals de les seves novel·les fetes sense consentiment ni crèdit (ibíd.). Ramos-Gay llegeix aquest fet com un cas significatiu més de la supremacia del teatre francès. “Si le théâtre anglais est considéré comme déclinant, c'est parce qu'il paraît faible face a des oeuvres étrangères considérées comme plus puissantes, notamment parce qu'elles comportent des thèmes et des motifs novateurs” (ibíd.).

En qualsevol cas, franco-fília i franco-fòbia -per falta de legislacions que regulin la propietat intel·lectual-, assenyala Ramos-Gay, estimulen un procés creatiu britànic “sur le pillage de pièces qui (...) laisseront place à l'émergence de formes théâtrales propres, considérées comme autochtones au point de servir de tremplin à ce que l'on appellera (...) la 'Renaissance du théâtre anglais'” (Ramos-Gay, 2020: 286). L'absència de marc legislatiu va permetre un pillatge dins del gènere dramàtic que hauria transformat l'actualitat de la indústria teatral londinenca victoriana. El punt de vista de Ramos-Gay, des de la perspectiva de la imagologia, també dona suport a la idea de l'arbitrarietat dels clixés i les diferències entre ambdues nacions, fonamentats més en raons emotives i sentimentals que no pas d'argumentació i lògiques. Stefan Collini coincideix amb aquest equilibri curiós per part dels anglesos entre la franco-fília i la franco-fòbia. Ramos-Gay assenyala la por victoriana a la inestabilitat política del segle de la Comuna de París:

¹⁴² FITZBALL, Edward, *Thirty-Five Years of a Dramatic Author's Life*, London, T. C. Newby Publisher, 2 vol.

pour une grande partie de l'intelligentsia victorienne, le pays représente une nation profondément secouée par de nombreux bouleversements d'ordre politique - les révolutions populaires successives, les restaurations monarchiques ou les coups d'État qui dérivent en empires. (...) [L]a Révolution de 1848 et ses conséquences ultérieures, qui culminèrent avec le coup d'État de Napoléon III, touchèrent à bien des égards les intellectuels britanniques.

Ramos-Gay, 2020 : 287

En contrast, el victorianisme representa l'ordre social i governamental per excel·lència.

El final del segle XX amb la culminació a Londres, i el decadentisme i la Belle Époque a París, les ciutats continuaran amb el seu flux habitual d'intercanvi. A la novel·la *After Sappho*, Selby Wynn Schwartz narra com Oscar Wilde va voler que la seva Salomé, una obra que havia escrit en francès, fos la gran dama de l'escena parisenca del moment (que també havia actuat a Londres amb gran èxit), la divina Sarah Bernhardt, “[f]or indeed, Oscar Wilde said to himself, Sarah was a perfect serpent of the old Nile” (Schwartz, 2022: 134). L'obra s'estrenaria el 1896 a París, en ple afer Dreyfus, però no veuria la llum a Londres fins tres dècades més tard degut a l'encarcerament de Wilde. De la mateixa manera, i pel seu exili, Wilde havia entrat als cercles de París, especialment de la mà d'André Gide, fins al punt que la figura del britànic podria haver estat la seva inspiració per *L'Immoraliste*. Al llibre *Oscar Wilde*, Gide relata com Wilde era celebrat a París “pour ses talents de causeur et sa brillance de dandy” (Gide, 2022: 7). Els dos escriptors, Wilde i Gide, estaven en contacte i es trobaven a París quan l'anglès visitava la ciutat. “[S]e revirent le 29, pour un dîner au café Harcourt, place de la Sorbonne, avec les poètes Stuart Merrill et Pierre Louys, puis souvent jusqu'au départ de Wilde le 18 décembre. (...) Gide rapporte avoir été hautement frappé par la figure de ce ‘roi de la vie’, sa parole et son aura” (ibíd.). Per la seva part, Wilde relata que Dickens opinava que era una pena que no es llegís més a Balzac a Anglaterra (col·locant-lo en importància just per sota de Shakespeare), especialment “since the public has become more familiar with the great masterpieces of French fiction” (Wilde,

2011: 47). De la mateixa manera, costa de creure que Flaubert no begui de la influència de la novel·la vuitcentista britànica i els modernistes. En paraules de Strachey, Flaubert era el veritable hereu de Balzac i l'home més representatiu del seu moment, tant en la separació de l'art de la ficció “from the unreality, the exaggeration, and the rhetoric of the Romantic School”(…) com en “the scrupulosity of his style and the patient, laborious, and sober treatment of his material” (Strachey, 2016: 97).

El frec de las dues cultures a l'època aporta productes compartits com, per exemple, el *dandy*, tal com explica Julian Barnes a *The Man in the Red Coat*. Al següent fragment, Barnes descriu com el *dandy* és un producte de la interacció anglo-francesa, amb petits matisos de diferència segons el territori.

The dandy was an Anglo-French phenomenon, criss-crossing the Channel throughout the nineteenth century. Beau Brummell was the exemplar of the perfectly dressed, witty, spendthrift member of high society. Class was essential: you could hardly be a middle-class, let alone working-class, dandy in England. In France, you were allowed to be a dandy in artistic, bohemian circles. (...) The French dandy was more of a writer than the English version: Baudelaire was the poet-dandy's poet-dandy. The fictional dandy Des Esseintes commissions a “magnificent triptych” of quasi-medieval tapestry to stand in the centre of a chimneypiece.

Barnes, 2019: 41

Barnes, cavaller de la Legió d'Honor francesa (famós també per la seva “biografia” de Flaubert, *Flaubert's Parrot*) escriu *The Man in the Red Coat* endinsant-se en el passat francès el 2019 -a l'inici de l'era Post-Brexit- com a gest en contra de la insularitat degut a la, en mots seus, “Britain's deluded, masochistic departure from the European Union”¹⁴³, assegura a una entrevista a The Guardian,. El text, que aparentment pren la forma d'una biografia del ginecòleg parisenc Samuel Jean de Pozzi, amant de Sarah Bernhardt, acaba sent un mosaic del decadentisme de la Belle Époque, que il·lustra com el cercle d'intel·lectuals de Bernhardt com Polignac o Montesquiou (aquest últim, al text sembla representar un model per al Baron de Charlus de Proust o al des

¹⁴³ HADLEY, Tessa (2019, November 6). *The Man in the Red Coat by Julian Barnes review – a belle époque womanizer*. <https://www.theguardian.com/books/2019/nov/06/man-in-the-red-coat-julian-barnes>

Esseintes del *À Rebours* de Huysmans) viatjaven a Londres amb regularitat per comprar teles exòtiques als magatzems Liberty, favorits d'Oscar Wilde (i, com a curiositat, al costat de l'edifici on va ser jutjat), o per veure art, ja que, afirma Barnes (ibíd.), fugien dels experiments impressionistes de moda a París, i s'alternaven amb Wilde o Henry James.

3.8 Post-Impressionismes

El segle XX comença amb l'impacte de l'afer Dreyfus, que posiciona el significat de la figura de l'intel·lectual en punts de mira diferents pels anglesos i els francesos. La condemna per escrit per part d'Émile Zola a l'*Aurore* amb el seu manifest *J'Accuse!* (destapant un cas d'antisemitisme entre alts rangs de l'exèrcit que havien inculpat injustament a un innocent per espionatge), sacseja l'opinió pública parisenc i re-semantitza el concepte d'intel·lectual com a aquell que es posiciona i denuncia afers de la vida política i social. Aquest model, vist com a *leftie*, hem vist anteriorment, no cala en la consciència britànica. Collini apunta que el terme “intel·lectuals” va ser utilitzat a *The Contemporary Review* el 1900 per referir-se a un grup d'estudiants d'Oxford en contra de l'imperialisme anglès a la guerra dels Boer (Collini, 2006: 61). L'ús, utilitzat despectivament, assenyala Collini, “would have involved a rather knowing allusion to the French usage” (ibíd.). En relació a les seves empreses colonials, però, les dues nacions semblen trobar una mena d'equilibri respectant els seus respectius dominis. Com apunta Bertaud, “8 avril 1904, en s'accordant sur leur domaine colonial respectif en Afrique, en Égypte et en Extrême-Orient, la France et l'Angleterre établissent une Entente cordiale jusqu'ici par deux” (Bertaud et al., 2004: 5).

Un dels aspectes en què les dues nacions semblen diferir més és la seva tendència i capacitat de pronunciar-se públicament sobre qüestions polítiques (fer declaracions), aspecte relacionat amb la figura de l’“intel·lectual” i les seves

connotacions a banda i banda del Canal. Deixant de costat la qüestió de si l'afer Dreyfus marca una nova era d'intervenció política per part d'escriptors, periodistes, acadèmics o homes de lletres en general (o si aquesta implicació en la vida política a través de les arts -o la paraula escrita- és anterior a l'afer Dreyfus¹⁴⁴), Gran Bretanya i França tenen maneres contrastades de posicionar-se sobre la qüestió. A França, post-afer Dreyfus, l'intel·lectual és un intel·lectual d'esquerrres i sempre es posiciona políticament. A Anglaterra, segons Collini citant l'Enciclopèdia Britànica de 1910-11, “[a] man is described as “intellectual” generally because he is occupied with theory and principles rather than with practice, often with the further implication that his theories are concerned mainly with abstract matters; he is aloof from the world” (Collini, 2006: 27). Dit d’una altra manera, per un anglès, l'intel·lectual contempla, però no necessàriament actua. Amb la Gran Guerra i fins a l'època dels feixismes, a França, “[t]he conflict between radical republican ‘intellectuel’ and their nationalist, conservative, and Catholic critics was temporarily subdued, and eventually tilted in favour of the latter” (Collini, 2006: 251). La postguerra va comportar un auge del catolicisme entre les classes benestants franceses “and a continuing assault on the legitimacy of ‘les intellectuels’ (understood to be principally, though not by now exclusively, on the Left)” (ibíd.). Amb l’ocupació nazi de París, la Ciutat es veurà sotmesa a un període conegut com *attentisme*, com explica Alan Riding a *Y Signió la Fiesta*, “una indefinición que, por lo menos, les permitía seguir adelante con sus vidas (escribir, pintar, actuar, enseñar) mientras esperaban que alguna fuerza exterior, probablemente Estados Unidos,

¹⁴⁴ “[C]aution is necessary, because there was no medieval term approaching the modern concept of ‘an intellectual’, something which provides Christophe Charle with the opportunity to theorise a clear delineation between two categories, the ‘self-styled intellectual’ (for instance, those who came to the forefront with the Dreyfus Affair), and the ‘sociological intellectual’ who may be recognised as such by professional and educational standards, and can be subjected to quantification. But not having the word in medieval texts does not preclude the existence in medieval societies of men having the functions and characters of intellectuals” (Jean-Philippe Genet a Charle, 2007: 27).

los salvara” (Riding, 2011: 133). La majoria d’empreses, inclús Gallimard, veurem, van cedir el seu terreny als nazis i van claudicar per evitar conflicte. No obstant, apunta Riding, just després de la derrota francesa, “había ya un grupo aislado de intelectuales y profesionales parisinos (...) que se negaron a aceptar la humillación francesa como un hecho inevitable. No tenían experiencia política ni revolucionaria, pero abrazaron (...) la idea de la Resistencia como alternativa al *attentisme*” (ibíd.).

Després de la Segona Guerra i la lliberació, explica Collini, trobem una “continuity in the situation of intellectuals from the formation of the Front Populaire to the ending of the Fourth Republic, (...) the heyday of the ‘intellectuel de gauche’, with the Parti Communiste Français (PCF) holding a position of dominance” (Collini, 2006: 251). Aquesta continuació de l’intel·lectual d’esquerres després de l’alliberació culminarà en el moviment existencialista, on es manté el prestigi associat amb el pronunciar-se públicament en qüestions polítiques i socials per part d’escriptors i filòsofs fins entrada la dècada dels 70 (ibíd.) John Fowles a la seva novel·la ironitza sobre la figura de l’intel·lectual existencialista francès, com a un paper que als estudiants anglesos els agrada emular com a alternativa al dandisme oxfordià, que sembla fer olor a ranci però que, per contra, defineix el concepte de l’intel·lectual a l’anglesa.

At least, along with a group of fellow odd men out at Magdalen, I thought it was strong in the discipline. We found a small club called Les Hommes Revoltés, drank very dry sherry, and (as a protest against those shabby dufflecoated last years of the forties) wore dark gray suits and black ties for our meetings; we argued about essence and existence and called a certain kind of inconsequential behavior existentialist. Less enlightened people would have called it capricious or just plain selfish; but we didn’t realize that the heroes, or anti-heroes, of the French existentialist novels we read were not supposed to be realistic. We tried to imitate them, mistaking metaphorical descriptions of complex modes of feeling for straightforward prescriptions of behavior. We duly felt the right anguishes. Most of us, true to the eternal dandyism of Oxford, simply wanted to look different. In our club, we did.

Fowles, 2021: 11

A Anglaterra, el rol i la noció de l'intel·lectual anglès, després de la Gran Guerra i amb l'auge dels feixismes, s'anirà modificant i deixarà enrere la imatge tradicional de l'intel·lectual anglès com a desvinculat de la política. Durant la dècada dels 30, "Britain witnesses a raise in political witnesses coming exclusively from a social disinterested concern" (Collini, 2006: 61). La figura de l'intel·lectual anglès s'anirà transformant a poc a poc una semblant a la francesa: "writers (poets above al) who publicly espoused a political position; it came to be used readily and relatively unselfconsciously by those young Left-wing writers eager to proclaim their devotion to the cause of 'the proletariat'" (ibíd.). L'intel·lectual benestant, el típic *upper-class British intellectual* que s'ho mira amb sarcasme i distància, s'acaba activant en la denuncia seriosa (probablement també post afer Dreyfus), així com també ho fa per primer cop l'intel·lectual *left-wing*. Amb la dècada dels 30 i els feixismes europeus comença a ser habitual, i també fins i tot a Anglaterra, afirma Jean-Philippe Genet, referir-se amb el terme "intellectuals" a aquells escriptors que prenen partit polític, "and given the centrality of the Spanish Civil War and the broader anti-fascist movement to politics across Europe, there was less and less reason to insist on a contrast in the matter of intellectuals between Britain and the rest of Europe" (Charle, 2007: 46).

"The Stephens and Trevelyan and Arnolds and company were proposed as constituting a significant number of Britain's intellectuals during this period" (ibíd.47). Els comentadors que abans es conformaven, ara també es posicionen. És el cas de Strachey, anglès que, com hem vist, dedica part de la seva obra a disseminar la literatura francesa. Inclouríem a Strachey dins de la filosofia del cercle de Bloomsbury, grup d'intel·lectuals que influiran en nous conceptes literaris i idees polítiques a la capital britànica, encara que potser més coneguts per la desinhibició sexual i la defensa de les llibertats en general. El grup té el seu origen al Trinity College Cambridge el 1899, on coincideixen el germà de

Virginia Woolf -Thoby-, Strachey, Sydney Turner, Maynard Keynes i Leonard, el marit de Woolf (en definitiva, una elit aristocràtica de Londres).

Durant les primeres dècades del segle XX, podríem afirmar va ser precisament a través del cercle de Bloomsbury a Londres, però també a França, que les innovacions tècniques de l'art impressionista francès no només s'introduïrien poc a poc a la capital britànica, sinó que jugarien un rol crucial en el desenvolupament de la tècnica modernista en la novel·la com a gènere, que evolucionaria des de Londres al mateix nivell que Proust a França o, fins i tot, més que al cercle de la Nouvelle Revue Française, la narrativa del qual seguiria sent relativament tradicional fins més entrat el segle. En aquest procés, Roger Fry s'elevava com a la figura decisiva: com a l'introduïdor de les avantguardes del continent a Gran Bretanya (i concretament en la pintura), i per extensió, com a inspiració de tot el cercle de Bloomsbury i, en especial, de Virginia Woolf com a representativa de la narrativa modernista britànica. A la biografia de Fry, la Woolf escriu

[H]e felt, after the hypocrisy of the Victorian age, (...) a time was at hand when a real society was possible. It was to be a society of people of moderate means, a society based upon the old Cambridge ideal of truth and free speaking, but alive, (...); to the importance of the arts. It was possible in France; why not in England?

Woolf, 2021: 2503

El nou segle i la modernitat demanaven repensar els repressius valors victorians. Si la família és un patriarcat, això comporta paral·lelament un mal global, ja que les unitats superiors de poder com l'Estat, l'imperi, l'exèrcit, l'Església, etc. s'entronquen amb aquesta línia autoritària i dominant que només premia l'obediència. No és casual que el grup esdevingui més actiu amb motiu de la Primera Guerra Mundial. Quentin Bell, el nebot de Woolf, resumeix l'esperit del grup Bloomsbury i la seva dialèctica com una resistència pacífica - però revolucionària - intel·lectual, aproximant-se a la matèria dels somnis i la irracionalitat, que respon a necessitats internes més espontànies i impulsives: “una síntesi de contraris (...) entre la raó i la intuïció” (Bell, 2021: 117). Aquest era l'esperit del grup, que també es manifestava en la seva pràctica, explica Bell,

ja que les experiències irracionals, creatives, estan més a prop de la comunitat que de l'aïllament, en contraposició a la soledat de l'home il·lustrat. Si bé el grup conversava de manera racional, no s'estava de viure en comunitat altres experiències més properes al subconscient, a les passions i a la intuïció, com, cita Bell, "actes d'adoració", "creacions d'obres d'art", "fer l'amor i "vociferar" (ibíd. 116), revolucionar la moda, etc. en definitiva, tot allò que desmantellés les supersticions religioses, la moralitat dogmàtica i sexual, i el nacionalisme. Una carta de Virginia Woolf a Barbera Banegal del 23 de desembre de 1920, referint-se al centre neuràlgic del cercle, afirma que "Gordon Square is like nothing so much as the lion's house at the Zoo. One goes from cage to cage. All the animals are dangerous, rather suspicious of each other, and full of fascination and mystery" (Woolf, 2021: 5082). Per sobre de tot, el feminisme de Bloomsbury es presenta com a llibertari (especialment en reacció al puritanisme victorià), on les dones i els homes estan en total igualtat. El grup exercia un gran impacte ja que els seus màxims representants escrivien regularment en premsa periòdica (Virginia Woolf al *Times Literary Supplement*, Lytton Strachey a *The Spectator*) i, com a intel·lectuals, propagaven les seves conviccions amb vehemència.

Roger Fry sembla ser l'ambaixador del post-impressionisme francès a Anglaterra a principis del segle XX. Després de la seva formació a Cambridge a finals de segle que, tot i en la branca científica, l'acabarà convertint en crític d'art, pintor i marxant, passarà una estada de "formació" a París envoltat de la bohèmia als principis de la dècada de 1890, que marcarà el seu interès posterior. Escriví Virginia Woolf a la seva biografia de Fry:

And Paris and French painting, considering what both were to mean to him later, made very little impression upon him at first sight. It may have been that the first sight struck at him from an odd angle. Modern painting had to strike through a Quaker upbringing, through a scientific education; through Cambridge and Cambridge talk of morals and philosophy, and finally through an intensive study of the old Italian Masters before it reached him.

Woolf, 2021: 2427

No obstant, el seu interès per la pintura francesa del moment acabarà travessant els seus orígens quàquers i la formació tardana en pintura, per despertar-li una fascinació amb tot allò francès que li serà de gran inspiració en el futur. La seva tasca i, en especial, l' exposició post-impressionista organitzada per ell mateix a les Grafton Galleries de Londres el 1910 -en què introdueix l'avantguarda pictòrica de París a la capital britànica- podríem dir que desperta l'interès i marca la tendència del futur grup Bloomsbury, representat pictòricament per Vanessa Bell, la germana de Woolf, i Duncan Grant. L'exposició, que contenia obres de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Signac, Manet i Picasso, traspua una modernitat radical als ulls d'una Anglaterra encara massa victoriana. Virginia Woolf relata així la reacció dels assistents a l'exposició de post-impressionistes de les Grafton Galleries el 1910 a la biografia de Fry: “[t]he públic in 1910 was thrown into paroxysms of rage and laughter” (Woolf, 2021: 2427). Els riures i les queixes van posar a Fry al punt de mira entre tot aquell insult. Quentin Bell, a la seva biografia de Virginia Woolf, relata com els assistents opinaven que Fry, que fins aleshores gosava de molt bona reputació en el món de l'art londinenc com a crític i acadèmic, “había perdido el juicio” i conspirat “con mistificadores, bribones y delincuentes del bajo mundo parisino. En pocas palabras, había pedido al público británico que viera y admirara las obras de Cézanne” (Bell, 2022: 251). Les germanes Vanessa Bell i Virginia Woolf haurien assistit a l'exposició, relata Quentin Bell (ibíd. 254), disfressades de models de Gauguin, amb espatlles i cames descobertes, fet que hauria contribuït a l'escàndol que ja despertava prou allò que hi havia penjat a les parets. A arrel de l'exposició, Fry es converteix en “the father of British painting” (Woolf, 2021: 2489), en la inspiració dels joves pintors anglesos. Just després, declinarà l'oferta per ser director de la Tate, per quedar-se amb la de comissari de les Grafton Galleries, agafant la feina amb la intenció “to bring together, as he hoped, all the different schools of English painting, and to show them side by side with the French.(...)”

[I]t might unite groups, destroy coteries, and bring the English in touch with European art” (Woolf, 2021: 2490).

Socialisme i bohèmia eren les crítiques habituals cap al cercle Bloomsbury, sempre posicionats amb les causes socials: amb les sufragistes¹⁴⁵ o la lluita contra el feixisme des de l’activisme, però sobretot mitjançant la literatura amb assaigs i conferències, que són precisament atributs que distingeixen més al tarannà francès que a l’anglès. En certa manera, podríem dir, Bloomsbury esdevé el cercle modern excèntric londinenc precisament perquè representa -i es relaciona amb- tot allò francès. La lluita per les noves formes de l’art, per Fry, és també una lluita de classes, en què tot l’art francès d’avantguarda sembla calar més en el poble que en l’aristocràcia. Com diu Woolf a la biografia sobre Fry: “the uneducated, whose taste had not been perverted by public schools, and universities, had, he was convinced, an astonishing natural instinct -witness his housemaid, who had seen the point of Cézanne instantly” (Woolf, 2021: 2488). Una carta de Fry a Rothenstein del 13 d’abril de 1911 conté el seu manifest:

It is still and unfortunate necessity that artists should exhibit and be seen and discussed in order to live and paint, and my ambition is to give the younger and more progressive men more opportunity than heretofore.

Woolf, 2021: 2491

Fry escriu aquesta carta des de Constantinoble, en un viatge on recol·lecta peces de ceràmica que després exposarà al seu nou projecte anys més tard, els Omega Workshops a Fitzroy Square, i on intima amb els Bell, Clive i a la seva dona

¹⁴⁵ Quentin Bell a la seva biografia de Woolf, relata que “Virginia deseaba la derrota de los conservadores y, en verdad, no lamentaba que Clive tomara parte activa en la política de los radicales, pero su batalla no era enteramente la de Virginia, puesto que mientras él tenía dos votos, ella no tenía ninguno. No resulta sorprendente que, en la primavera de 1910, la encontremos escribiendo sobres —destino casi constante de los jóvenes voluntarios en las causas políticas— para el Movimiento Sufragista” (Bell, 2022: 262).

Vanessa, la germana de Woolf, que exposarà a la segona exposició Post-impressionista del 1912 a la Grafton. Mentrestant, Fry intenta inundar espais amb aquesta nova tendència artística on sigui consumible per les noves generacions, com la seva iniciativa el 1911 d'emplenar la cantina d'estudiants de la Borough Polytechnic amb quadres d'imatges londinenques de Duncan Grant o d'ell mateix, que van despenjar de les parets a sants i a verges. Sobre aquesta creuada socialista, Fry escriu el 1912 l'assaig *Art and Socialism* on, en paraules de Virginia Woolf, "he investigated the position of the artist in the modern State, and tried to discover how the ideal State might make the best use of his powers. Only one phrase need be taken (...)— 'the greatest art has always been comunal, the expresion (...) of common aspirations and ideals'" (Woolf, 2021: 2495). Fry no es considerava pròpiament socialista ni demòcrata, però sens dubte estava destinat a portar l'art a la vora sud del Thames.

La segona exposició post-impressionista encara va seguir despertant opinions de rebuig com les de Henry James, a qui Matisse i Picasso van despertar-li "disturbed hesitations" (ibíd.).

Sir William Richmond summed up: "Mr Fry's position as a student of art, of connoisseurship and criticism is not strong enough to stand up against many more such suicidal egoisms"; and he "must not be surprised if he is boycotted by decent society". To all of which Roger Fry could only reply that there were two standards of art and that they differed, and suggest that "the State should either endow both, or, better still, allow complete free trade in art, and refuse all subventions and all honors to artists"—a conclusion that was naturally unpalatable to Royal Academicians. And then the "Roger Fry rabble", as Professor Tonks called them, among them Lytton Strachey and Clive Bell, joined in, and the battle raged merrily.

Woolf, 2021: 2500

Un dels detalls curiosos de la cita és que esmenta a Strachey com a part del moviment. A la secció 4 veurem també la seva implicació en el cercle de Pontigny a Normandia. En resum, Roger Fry organitza dues exposicions post-impressionistes a Londres durant la dècada dels 10, amb el maridatge de

Cézanne, Gauguin i Van Gogh amb Grant o Vanessa Bell, que també implica un maridatge entre ambdues nacions. Les exposicions van obrir camí per la resta del país. Ajudar als artistes es converteix per Roger Fry en un moviment polític i social en contra de la burgesia, perquè pensa que les idees pel futur recauen en ells. Després de la guerra, Fry parla de l'oportunisme en el mercat de l'art i de com aquests artistes en potencia s'han substituït per “farsants” i l'art només de portes en dins. A Anglaterra seguirà sent repudiat, però a França on, en mots de Woolf, no pateixen de “snobbery of genius” el van seguir prenent seriosament¹⁴⁶.

[I]n France, the country of civilisation, the pseudo-artist, the arriviste, was for the moment rampant. A letter to Helen Anrep (1925) gives an amusing account of a dinner-party in Paris where he met one of the apostles of the new mysticism and, rather maliciously, drew him out. “Mon dieu, the arrivism, the mercantilism, of the art world here! It has fallen very low and it seems to me all the young are given over to the determination to arrive and attract attention.... After dinner I got alone with —— and pumped him about the ideas of les jeunes.
Woolf, 2021: 2541

El proper projecte de Fry, els Omega Workshops a la Fitzroy Square de Bloomsbury seguirà amb aquesta línia, per donar espai per exposar als nous creadors i per comercialitzar l'art des de la seva perspectiva, però oferint a la vegada un ambient creatiu per experimentar amb l'interiorisme i vendre articles de decoració. Arnold Bennet, escriptor i crític literari que s'enfronta a Woolf, com veurem a la propera secció (també una figura influent en les relacions anglo-franceses), visitarà els Omega Workshops en diferents ocasions i, tot i encapritxar-se d'alguns articles, la seva opinió general al voltant de la línia d'interiorisme que Fry proposava a empreses que li confiaven la decoració era que el seu estil feia riure. Poc a poc, els Omega Workshops anirien fer-se populars i lucratius, i aguantarien durant la guerra. Woolf narra els viatges

¹⁴⁶ Woolf, 2021: 2542

durant les dècades dels 10 i els 20 de Fry amb, per exemple, Madame Vandervelde a París, per seguir marxant obres i fent noves adquisicions de ceràmica, esmentant el nou centre neuràlgic artístic de la capital francesa, Montparnasse, i el descobriment de Seurat.

Diu Virginia Woolf al prefaci d'*Orlando* “[t]o the unrivalled sympathy and imagination of Mr Roger Fry I owe whatever understanding of the art of painting I may possess” (Woolf, 2021: 1290). És difícil no caure en la conclusió que la influència d’una exposició així de transgressora com la post-impressionista en aquell moment, per a una Woolf de 28 anys, no fos un dels seus motors a l’hora de dur a terme una revolució formal en l’àmbit de la novel·la i, més concretament, de la tècnica narrativa. És precisament contra la caspa victoriana que posa el crit al cel amb l’exposició dels post-impressionistes que Woolf¹⁴⁷ es rebel·la contra l’escriptor Arnold Bennet, de qui en satiritza les seves tedioses descripcions a l’assaig *Mr Bennett and Mrs Brown*, com a representació de la forma literària vuitcentista i victoriana més tradicional. Fry entenia el moviment post-impressionista no com a moviment en la pintura exclusivament, sinó aplicat a la literatura. Explica Woolf que el moviment impulsat per Fry

was by no means confined to painting. He read books by the light of it too. It put him on the track of new ideas everywhere. Like a water-diviner, he seemed to have tapped some hidden spring sunk beneath the incrustations that had blocked it.

The twig turned vigorously and unexpectedly in streets, in galleries, and also in front of the bookcase. There it was—this reality, the thing that the artist had managed to say, now in Frances Cornford, now in Wordsworth, now in Marie Clare, a novel by Marguerite Audoux in which, if memory serves, the writer has contrived to express the emotions of a peasant at the sight of a wolf without using a single adjective.

Woolf, 2021: 2404

¹⁴⁷ que ella mateixa anomena a la seva biografia de Fry com a “plethora of old clothes” (Woolf, 2021: 2494).

Fry va argumentar a Henry James en referència a l'escepticisme sobre els impressionistes que "Cézanne and Flaubert were, in a manner of speaking, after the same thing" (ibíd. 2500). "The arts of painting and writing" afirma Virginia Woolf, "lay close together, and Roger Fry was always making raids across the boundaries" (ibíd. 2544). "Writers lacked conscience; (...) they did not treat words as painters treat paint. Gerald Brenan is almost the only writer who has the same (...) ideas about writing as we have about painting. I mean he believes that everything must come out of the *matière* of his prose and not out of the ideas and emotions" (ibíd.). La forma literària demanava a crits una revolució i Fry, a través de la pintura, i concretament la pintura francesa, va posar en safata una formalització en paral·lel de la literatura, una evolució de la tècnica narrativa que sacsejà la manera de banda del contingut.

3.9 La Descolonització

L'arribada del segle XX marca també el final de la Crisi de Fachoda de 1898, que havia enfrontat a França i Anglaterra pels drets de les seves colònies sobre la conca del Nil, i iniciarà un període de neutralitat entre ambdues fins els nostres dies, que també es manifesta en el bàndol aliat en contra dels alemanys. El Regne Unit es consolida com a una de les potències imperialistes més importants del món, especialment un cop assimilats els territoris de l'imperi otomà i les colònies alemanyes amb la Gran Guerra. França i Anglaterra entraran durant el segle XX en un període de cooperació en el bàndol aliat que sembla calmar la tradició de conflictes que durant segles els havia caracteritzat políticament. La cooperació seguirà durant la Guerra Freda i com a membres fundadors de la OTAN. Avui en dia, però, les dues potències semblen funcionar

en la superfície com a potències separades tot i les seves similituds en molts aspectes. Segons Charle, durant la segona meitat del segle XX s'enforteixen els vincles Regne Unit-EUA en qüestions polítiques (Thatcher-Reagan), i els vincle França-EUA en qüestions intel·lectuals (a l'acadèmia, amb l'apropiació als Cultural Studies de la teoria francesa, per exemple). Paral·lelament, el Regne Unit i França semblen deixar d'interessar-se mútuament i d'aparentment relacionar-se com en altres ères anteriors (com a conseqüència de la descolonització, d'esdevenir superpotències). En mots de Charle, després de la Segona Guerra, “[b]oth British and French academics, intellectuals, scholars and writers now generally form direct relations with America, no longer bothering so much with their immediate neighbours” (Charle, 2007: 301), la relació dels quals va ser més forta durant la Il·lustració o, fins i tot, durant èpoques de més conflicte com els inicis de l'època victoriana. L'idioma compartit i un liberalisme més ferotge, especialment en la complicitat Thatcher/Reagan, semblen allunyar en bloc la potència britànica de la francesa.

Les polítiques de Charles de Gaulle per evitar una aliança massa forta entre els EUA i el Regne Unit també impacten en les relacions anglo-franceses, especialment en les tensions en relació a la UE. Durant aquesta època les relacions franco-americanes s'enforteixen a través de la moda de l'existencialisme dels 50, per exemple, o del *nouveau roman* dels 60, a través de la teoria i l'acadèmia (Charle, 2007: 301). El cinema de la Nouvelle Vague i el Festival de Cannes també creen fortes aliances entre els nord-americans i els francesos. La fascinació de Truffaut per l'època americana de Hitchcock i el vincle de Hollywood amb Cahiers du Cinéma en són un exemple. Aquesta aparent distància que anglesos i francesos agafen durant la segona meitat del segle XX tenen a veure també, segons Linda Colley (1994: 374) amb la neutralització d'alguns aspectes que definien la identitat nacional britànica, ara amb una influència molt limitada, com per exemple el Protestantisme, la competència imperial que teòricament ha prescrit en èpoques de

descolonització, o la necessitat de forjar-se un enemic en altres nacions europees amb les quals els conflictes bèl·lics han cessat. Aquesta afirmació de Colley, pre-Brexit, contrasta amb l'efervescent sentiment nacionalista britànic emergent els darrers anys distanciant-se d'Europa, que alimenta els dubtes que, segons Colley, desperta la seva pròpia insularitat envers l'oportunitat que veuen els francesos en una Europa sense fronteres (ibíd. 375).

Des del temps de la descolonització dels seus respectius imperis, les dues potències haurien cessat de comunicar-se entre sí i bloquejat les seves fronteres intel·lectualment parlant. En referència a les traduccions, i particularment en l'àmbit acadèmic, es detecta una absència mútua de traduccions en els camps de la historiografia i les ciències socials. Charle aporta que, de banda que es pogués tractar de la fluïdesa en l'idioma estranger que fa innecessària la traducció, aquest fet podria estar evidenciant una manca d'intermediaris entre els dos camps, "sufficiently stubborn to convince a publisher of the necessity of the *Enterprise*" (Charle, 2007: 300). Els intel·lectuals d'ambdues comunitats estarien en una posició de desinterès mutu al respecte dels seus veïns i, havent pogut comprovar mitjançant aquesta secció la importància dels cercles intel·lectuals com a responsables dels veritables canvis que acaben consolidant les representacions nacionals, aquest podria ser el motiu de l'aparent incomunicació. En mots de Charle, "[i]t is the outsiders or the dominated poles who make use of foreign works and authors as symbolic allies, in order to make their own voices heard and challenge the official national vision" (Charle: 305-06). L'aparent manca d'influència mútua, per tant, podria venir també per la pròpia globalització, que neutralitza posicions subversives pel seu poder homogeneïtzador. No obstant, tot i aquesta posició de desinterès mutu al respecte dels seus veïns, apunta també Charle, ambdues potències semblen estar enfrontant-se als mateixos debats: "the end of Empire and decolonisation, the various effects of the war, economic modernisation and the advent of a consumer society in Europe along American lines (...), the obsession with the

decline of the two old nations in the face of the two superpowers” (Charle, 2007: 301). Aquest aïllament mutu podria, per tant, estar encobrint i perpetuant la tradició de pillatges, i condemnant-los per la posteritat a ser dos models que segueixen inspirant-se, copiant-se, en silenci.

TERCERA PART

Casos Pràctics

4. Bel Esprit. Paris, Modernisme i el cas de Virginia Woolf.

“A key writer... Is she a key writer for all of us, would you say, or just for women? I got the feeling during the interview that you see her solely as a woman writer or a woman's writer.

Would you still consider her a key writer if she were, a man?”

“If she were a man?”

“All right: if you were a man?”

If I were a man? I don't know. I have never been a man. I will let you know when I have tried it.'

They smile. There is definitely something in the air.

“But my mother has been a man,” he persists. “She has also been a dog. She can think her way into other people, into other existences. I have read her; I know. It is within her powers. Isn't that what is most important about fiction: that it takes us out of ourselves, into other lives?”

Perhaps. But your mother remains a woman all the same. Whatever she does, she does as a woman. She inhabits her characters as a woman does, not a man.”

‘I don't see that. I find her men perfectly believable.’

Elizabeth Costello. Coetzee, 2003: 15

La literatura anglesa i la francesa es trobaran en un moment determinat cara a cara en el microcosmos d'un carrer de París que, inevitablement, podríem dir, permetrà observar la interacció entre ambdues en l'època de la modernitat literària de les primeres dècades del segle XX i, per extensió, posar-les en perspectiva durant la resta del segle fins els nostres dies. Durant el període d'entreguerres, i més enllà, conviuran a la Rue de l'Odéon de Saint-Germain-des-Prés les llibreries de venda i lloguer *La Maison des Amis des Livres* i *Shakespeare and Company*, propietat de la francesa Adrienne Monnier i l'americana Sylvia Beach respectivament, que es convertiran en un centre neuràlgic de la intel·lectualitat parisenca i cosmopolita del moment. Si bé a París els salons encara seguien en marxa (com per exemple el una veïna del barri, Nathalie Barney, a la Rue Jacob), Monnier i Beach, podríem dir, es convertiran en *salonnières* de la modernitat literària, apropant la literatura de portes en fora, mitjançant carnets de membre. El diàleg entre elles, una davant

de l'altra, a només creuar de vorera al bell mig de la Rive Gauche en un espai que aniria agafant el nom de L'Odéonie, permetrà que les literatures francesa i anglesa dialoguin en un context comparatiu a peu de carrer. De banda, els cercles intel·lectuals d'ambdues llibreries ens permetran emmarcar la circulació de la literatura modernista britànica, i en particular el cas de Virginia Woolf, a la capital francesa, per corroborar certes dinàmiques de cap manera ingènues en l'exportació de capital simbòlic.

Adrienne Monnier preveu que la literatura i l'edició, en temps de la modernitat, no pot continuar circulant de la mateixa manera. “[C]omprendieron que no bastaba con las recepciones en un salón, sino que conllevaba un gran trabajo, un montón de cargas, muchas de ellas de tipo material” afirma a *Rue de l'Odéon* (Monnier, 2022: 46). *La Maison* va obrir les seves portes el 1915 enmig de la Gran Guerra. L'establiment de Monnier -que havia estudiat en part a Anglaterra com a *au pair* i treballat a la publicació *Mercure de France*- passa ràpidament de ser només una llibreria-biblioteca a convertir-se en centre de la intel·lectualitat on freqüenten noms del cercle de la *Nouvelle Revue Française* com Léon-Paul Fargue, André Gide, Paul Claudel, André Breton o Paul Valéry. Allà mateix s'organitzen conferències, debats i projectes editorials. Amb els nous temps calen noves formes i el cercle fuig de l'aristocràcia de saló precisament per a constatar el progrés. “Cocteau me había insistido en que no invitase a señoras de sociedad” narra Monnier a propòsit de la lectura de *Le Cap* que va organitzar-se a *La Maison* (ibíd. 115). A *After Sappho*, una experimentació amb el gènere de la novel·la en què el protagonista és el safisme al llarg de la història, Selby Wynn Schwartz recorda com, en aquell moment a París, no hi havia encara cap dona que hagués estat admesa a l'Académie Française (Schwartz, 2022: 222). Al seu saló de la rue Jacob, veïnes amb l'Odéon, Nathalie Barney fundaria l'Acadèmia de les Dones el 1927, on, precisament, podies trobar escriptors “who deserved the honour more than Paul Valéry” (ibíd.), que

havien estat degudament iniciades a través d'una cerimònia pomposa, en què es venerava a Colette per sobre de tots els homes novel·listes.

La Maison des Amis des Livres també serà lloc de venda de revistes literàries d'avantguarda, algunes editades pel propi cercle. Per tots ells, homes excepte Monnier, encara que sent part d'una elit econòmica i cultural, va deixar de ser necessari recórrer al cercle de *salonnières* per afers literaris. Revistes com la d'André Breton, *Littérature*, per exemple, podien comprar-se a *La Maison* fins que Monnier i Breton van enemistar-se perquè aquesta donava suport a Claudel i el trobava millor escriptor que a Breton. La menció “para su venta, diríjense a La Maison des Amis des Livres, Rue de l'Odéon, 7, Paris que figuraba al dorso de la cubierta de *Littérature*”, explica Monnier a *Rue de l'Odéon*, “se suprimió después del núm. 7” (Monnier, 2022: 115).

La creació de la *Maison* funciona en paral·lel a la creació de la *Nouvelle Revue Française* que, més tard, esdevindria Gallimard. André Gide, al capdavant d'un grup d'escriptors com Jacques Coupeau o Jacques Schlumberger, molts d'ells provinents de *l'École Normale Supérieure*, havien fundat feia pocs anys la revista *NRF*, que gaudia de prestigi i reconeixement. “A finales de 1909” explica Pierre Assouline a la seva biografia de Gallimard, “un pequeño y elitista grupo de escritores, casi todos ellos de buenas familias y algunos de estirpe protestante (...) crean la NRF” (Assouline, 2003: 10). La *NRF* bevia de la influència dels simbolistes de final de segle i, en especial, de Mallarmé, i mantenia una certa línia, a través de Gide (que havia estat ja publicat per Alfred Vallette a *Mercur de France*, on, hem vist, Monnier havia treballat). Els principis de la revista eren “una literatura pura y dura, exigente rigurosa, sin mezclar alguna, separada de la política, de la economía” (ibíd. 11). Curiosament, com hem observat amb el cas de *Sur*, els autors de la *NRF*, Gide, Valéry, Claudel (un grup que, sorprenentment, va descartar publicar el primer volum de Proust), també s'abanderaven d'una despolitització de la literatura. Quan Monnier obre la *Maison*, l'èxit de la *NRF* havia portat als seus fundadors a pensar en una

infraestructura més semblant a una editorial, però sense que la pressió administrativa els fes renunciar a les seves pròpies activitats intel·lectuals ni al seu ritme aristocràtic. Per aquest motiu (i per *marier* les dues ribes) Gide mantindria el títol d'editor literari en cap mentre que Gaston Gallimard, amb qui Gide no va portar-se mai bé, esdevindria el cap administratiu, un nom associat a la *rive droite* al capdavant del projecte, que finalment transformaria la NRF en l'editorial que coneixem avui a partir del 1920.

Els membres del cercle que es crea al voltant de la *Maison*, el seu *happy few*, són batejats amb el nom de *potassons* – un grup que tenia, fins i tot, la seva pròpia marxa, composta per Satie- dels quals “Fargue era el padre y yo la madre”, afirma Monnier (Monnier, 2022: 72). “Aunque los *potassons* de verdad no eran muchos, era un número respetable” (ibíd. 54), explica Monnier: els primers – que constituïen una espècies de ministeri- foren Valery Larbaud (traductor de Whitman, Walter Savage Landor, Coleridge, Samuel Butler i James Joyce), que després seria crucial en l'empresa de Sylvia Beach i era tan amic de *La Maison* que, segons Monnier, “por sí solo merecería un tomo entero” (ibíd. 117), Charles Chanvin o Léon Pivet. Tant Valery Larbaud com Léon-Paul Fargue, encarregats del comitè estranger de la NRF, i després Gallimard, freqüenten la Rue de l'Odéon i graviten al voltant de la *Maison*, el Cafè Voltaire i el teatre a la Place de l'Odéon, on veuen estrenar a Apollinaire. Larbaud, anglicista, advertia ja al seu *Domaine Anglais* d'una decadència en la literatura anglesa victoriana de la segona meitat de segle. “Actuellement on entend dire que couramment que le domaine anglais est épuisé, qu' ‘ils ne nous apportent plus rien’, que, en fait des formes et d'idées, il sont en retard de cinquante ans sur le Continent” (Larbaud, 1925: 50). En aquest context, Larbaud sembla interessat en trobar una veu anglesa que experimenti en les noves formes que, segons ell, ja regnen al continent. Aquesta veu serà la de James Joyce.

Al seu discurs per l'*Institute Radiophonique d'Extension Universitaire* el 1927¹⁴⁸, Sylvia Beach va aprofitar l'avinentesa per agrair a França la seva hospitalitat. La seva llibreria, ja aleshores oberta feia 8 anys s'havia convertit en un centre de la cultura anglesa i americana a París a la moderna dècada dels 20. Sylvia Beach, americana de Nova Jersey, amant de la literatura, s'havia instal·lat a la capital durant la Guerra per quedar-s'hi. "During the War I discovered Monnier's 'Maison des Amis des Livres', where writers and readers met undisturbed by the bombs" afirma Beach al discurs (Beach, 2010: 322-323). Va ser la francesa Monnier qui va donar-li la idea "of opening a library where French readers might become acquainted with the modern literature of England, and particularly of America. Such a library was completely lacking in Paris at that time" (ibíd.). Sylvia Beach, inspirada en el format de Monnier, va fer una inversió amb capital familiar al local i començar a comprar llibres a Londres. Shakespeare & Company va obrir les seves portes el 1919. Aviat es va convertir en lloc d'interès per *expats* americans i per amants de la literatura anglesa, però sobretot americana. Des de l'època de la Primera Revolució Francesa, que se sent com una rèplica del model americà, trobem una afinitat i complicitat entre França i els EUA superior a la dels seus veïns anglesos. Thomas Paine va viure a la Rue de l'Odéon, al costat del que seria més tard la botiga de Beach. L'estreta relació entre Beach i Monnier i la proximitat dels establiments van fer que Beach fos acceptada entre els *potassons*, i que el cercle de la Maison i de la NRF acabés convertint-se també en el cercle de Shakespeare & Co. Larbaud, segons Beach, "accepted the post of godfather to Shakespeare and Company" (ibíd.), ja que, en mots de l'escriptor i crític anglès Arnold Bennett, "his knowledge of English literature would put to shame any English man" (ibíd.). Bennett, a l'altra banda del canal, apunta Larbaud, "nous fait comprendre le mécanisme psychologique de cette extraordinaire déperdition intellectuel qui nous étonne souvent chez les

¹⁴⁸ A BEACH, Sylvia (2010). *The Letters of Sylvia Beach*. Ed. Keri Walsh. Columbia University Press. pp. 321-323.

Anglais, qui lisent beaucoup” però no acaben de veure que, segons ell, literatura i vida són la mateixa cosa (Larbaud, 1925: 279). Aquesta afirmació en contra de la literatura com a entreteniment es fa ressò de la voluntat de Virginia Woolf, obsessionada com afirma en diverses ocasions en captar un instant de vida mitjançant la literatura.

Precisament l'escriptor i crític Arnold Bennett havia mantingut certes tensions amb Virginia Woolf a Londres. El llibre de Bennett *Our Women: Chapters on the Sex-discord*, havia despertat una polèmica periodística al *New Statesman* (1920) entre Woolf i el columnista Desmond MacCarthy, que va fer una ressenya de Arnold Bennett. A excepció d'Emily Brontë (1818-1848) i la seva *Cims Borrascosos* (1847), segons MacCarthy, “cap novel·lista de sexe femení no ha produït una novel·la que iguali les grans novel·les escrites per homes” (Woolf, 1999: 36). El columnista està d'acord amb Bennett en què la necessitat que les dominin és una qualitat inherent de les dones i que aquesta és la prova de la seva inferioritat intel·lectual (ibíd. 37), aspecte que provoca a Woolf per subratllar les condicions d'inferioritat en l'accés a l'educació de les dones, per exemple, ja que, més tard, durant la dècada següent ella mateixa desgranaria a *Una Cambra Pròpia*. En la seva resposta al diari, directa, Woolf insisteix en el creixement de la intel·lectualitat en les dones, proporcional al temps a l'accés a l'educació, per exemple. Diu Woolf: “[e]m sembla indiscutible que les condicions que permeten l'existència d'un Shakespeare són que tingui predecessors en el seu art, que formi part d'un grup on es parli sovint d'art i es practiqui, i que tingui llibertat absoluta d'acció i d'experimentació” enlloc d'una “eternitat de dominació i servilisme” (ibíd. 46). En una carta a Katherine Mansfield el 13 de febrer de 1921, Woolf afirma que “[l]ike an idiot I lost my temper with Arnold Bennett for abusing women, and wasted my time writing a foolish violent, I suppose unnecessary, satire” (Woolf, 2021: 5089). Posteriorment, el 1923, Bennett posaria en dubte en una ressenya, amb motiu de *Jacob's Room* de Woolf, la capacitat de l'escriptora de crear personatges que

perdurin. La represàlia de Woolf vindria en forma de l'assaig *Mr Bennett and Mrs Brown*, on Woolf ressaltava la caspa victoriana i edwardiana dels escriptors com Bennett, demanant noves formes, nous detalls, noves impressions.

What can Mr. Bennett be about? I have formed my own opinion of what Mr. Bennett is about—he is trying to make us imagine for him; he is trying to hypnotize us into the belief that, because he has made a house, there must be a person living there. With all his powers of observation, which are marvelous, with all his sympathy and humanity, which are great, Mr. Bennett has never once looked at Mrs. Brown in her corner. There she sits in the corner of the carriage—that carriage which is travelling, not from Richmond to Waterloo, but from one age of English literature to the next, for Mrs. Brown is eternal, Mrs. Brown is human nature, Mrs. Brown changes only on the surface, it is the novelists who get in and out—there she sits and not one of the Edwardian writers has so much as looked at her.

Woolf, 2021: 837

Woolf ataca a Bennett per no ser capaç veritablement de posar-se en la pell de personatges femenins, més enllà de sancionar-los. La fricció entre ambdós ja estava servida per la posteritat.

Virginia Woolf, dins el cercle de Bloomsbury, tot i la seva repressió en afers sexuals, podria considerar-se com a safista, tendència molt parisenca. Apunta Benstock a *Women of the Left Bank*, “[f]or women on both sides of the channel, Lesbos offered itself a female utopia; at first were made to create London and Paris equivalents of Mytilène” (Benstock, 2010: 331). En aquest cas, al París de la Belle Époque la tendència havia calat més fons, segons Benstock, degut que l’erotisme lèsbic proporcionava a la imaginació parisenca una diversió tant per les dones com pels homes (aquest últims en context de fantasia voyeur). Això no treu que a París, com a Londres, també predominés una hegemonia homosexual masculina misògina. Però una sororitat femenina com a resistència a aquesta hegemonia masculina estava més en voga. Woolf i la seva relació amb Vita Sackville-West es feien ressò d’aquesta tendència. Woolf, com Natalie Barney a París, va voler aprendre grec i així recuperar

“Sappho from male professors who either had pictured her as a seducer of young girls or had denied the existence of a Sapphic sexuality altogether” (ibíd.). La Maison i Shakespeare & Co. -i les seves propietàries-, així com la residència de Gertrude Stein a la Rue de Fleureus, esdevingueren també centres safistes a París, tot i que, en línia amb Benstock, L’Odéonie estava principalment poblada d’homes escriptors.

Shakespeare & Co. portava uns anys oberta quan Sylvia Beach es planteja que el negoci no acaba de despuntar. La llibreria s’ha fet un lloc en la intel·lectualitat parisenca però les vendes i els lloguers no acaben de reflectir-ho. Beach va poder veure la oportunitat en James Joyce. “*Ulysses* is going to make my place famous” escriu Beach a una carta a la seva germana Holly als EUA el 23 d’abril de 1921. “Already the publicity is beginning, and swarms of people visited the shop on hearing the news. I’m getting out a bulletin announcing the publication in October of the book and you will soon receive one” (Beach, 2010: 85). Els fascicles d’un nou llibre escrit per Joyce, *Ulysses*, a la revista *Little Review* del Washington Square de Manhattan havien provocat acusacions de pornografia a Nova York, on els fascicles del futur llibre s’havien convertit en fenomen mediàtic precisament per la seva prohibició i els càrrecs per obscenitat. Larbaud també havia començat a llegir els fascicles d’*Ulysses* gràcies que Beach li havia aconseguit còpies d’alguns números de la *Little Review* i estava encoratjat amb la idea d’una traducció al francès que faria ell mateix. Quan Beach coneix a Joyce i al seu editor, l’escriptor Ezra Pound, acabats d’instal·lar-se a París, a un sopar, gràcies a un contacte d’Adrienne Monnier, la idea de convertir Shakespeare & Co. en editorial per publicar *Ulysses* esdevindrà un projecte de cap a peus.

En una carta de juny de 1920 des de Londres, Ezra Pound, en qualitat d'agent literari de Joyce, escriu a l'autor d'*Ulysses*:

Point is that 'Nausikaa' has been pinched by the police. Only way to get Ulysses printed in book form, will be to agree not to print any more of it in the Little Review. I had already made this suggestion on other ground, namely that the expensive private edition planned by Quinn wd. have wider sale if it contained final chapters which had not already appeared in L.R.

Also in Paris I did, I think, explain to you that Margaret Anderson and Jane Heap had not spent any money on you. I got the original trifle that was sent you, and the printing deficits were paid by J.Q., and in general the editrices have merely messed and muddled, NEVER to their own loss.

The best thing to do, now that things have come to present pass, is to turn the whole matter over to Quinn. He is on the spot and both will and can deal with local conditions better than we can from here.

The excuse for parts of *Ulysses* is the whole of *Ulysses*; the case for publication of bits of it serially is weak; the editrices having sent copy to someone who hadn't asked for it further weakens case.

Pound, 1950: 217

La secció “Nausikaa” de la novel·la - en un clima polític molt caldejat al Nova York de 1920 amb els atemptats de Wall Street, les tensions amb els immigrants irlandesos, i el *Sedition Act*, que penalitzava qualsevol publicació escandalosa-havia estat censurada, i les editores de Washington Square Margaret Anderson i Jane Heap perseguides, jutjades i, finalment, multades. L'episodi “Nausikaa” fou declarat obscè per la sexualitat de Gerty i la masturbació de Bloom. A una carta a Nicholas Bagenal el 15 d'abril del 1918, Woolf explica com “[a] compatriot of yours, called James Joyce, wants us to print his new novel (...). The directness of the language, and the choice of incidents (...) have raised a blush even upon such a cheek as mine, Is this an Irish quality?” (Woolf, 2021: 4811). Joyce, residint a París en aquell moment i en especial arrel de la polèmica, buscava editor al continent.

La *Little Review* de Nova York liderada per Margaret Anderson i Jane Heap, on es publicava *Ulysses* per fascicles, portava ja mitja dècada vetllant per literatura d'avantguarda i promoure les noves tendències més experimentals del modernisme als EUA, amb noms com Hemingway, Ezra Pound, James Joyce,

Yeats, T. S. Eliot, Djuna Barnes, Dorothy Richardson, Mina Loy, Gertrude Stein, William Carlos Williams, així com peces d'escriptors francesos com André Breton i Jean Cocteau. El primer en contactar amb James Joyce perquè hi serialitzés *Ulysses* fou Ezra Pound, que era un dels editors internacionals.. Pound li deixa clar a Joyce: Anderson i Heap no es faran càrrec de l'obra i l'única manera d'arribar a publicar *Ulysses* és deixar de fer-ho per fascicles (Beach, 2010: 87). En una carta a Marian Peter del 23 de març de 1921, Beach escriu: “[y]ou probably saw in the papers the uproar caused by the trial of the editors of the *Little Review* for printing some of Ulysses in it” (ibíd.). Beach, com a nord-americana, va veure l'oportunitat, donada la publicitat que l'escàndol comportava. També seria una manera de militar a favor de la mateixa causa que Anderson i Heap, sovint referides com a *filthy Washington Squarites*, que li feien pensar en Monnier, i ella mateixa a aquesta banda de l'Atlàntic. Joyce veuria la seva obra publicada, que traduiria en ingressos l'esforç avançat. Monnier, així com Beach i Larbaud, també estava fascinada amb el projecte perquè podria oferir publicar la versió francesa sota el segell de La Maison¹⁴⁹. Aviat, Joyce i Pound es convertirien en assidus a Shakespeare & Co. i la idea aniria agafant forma.

Ulysses es publica en la seva totalitat per primera vegada en anglès amb el segell de Shakespeare & Co. el 2 de febrer de 1922. El gest de Sylvia Beach de publicar a Joyce converteix la seva botiga en un centre del modernisme literari, i a ella en una intel·lectual d'avantguarda i en dona editora, i llibrera, a un país i una ciutat que volia aconseguir fer casa seva com fos. Joyce vivia a París i es van caure bé, la oportunitat era impossible d'ignorar. Després de la polèmica pels

¹⁴⁹ En mots de Casanova (que potser posa més èmfasi en el mèrit de Valery Larbaud que no pas en el de Beach), “[c]’est le nom et le prestige de Larbaud, enthousiasmé par sa lecture des premiers épisodes de Ulysses publiés dans The Little Review, sa proposition de mener à bien, puis de superviser la traduction du livre, sa conférence à la Maison des amis des livres en décembre 1921 - maintes fois reprise et même traduite en anglais pour la revue The Criterion -, qui provoquent d’une part la décision de Sylvia Beach de transformer Shakespeare and Company en maison d’édition à seule fin de publier Ulysses en version originale, et d’autre part la décision d’Adrienne Monnier d’en éditer une traduction française” (Casanova, 2008: 148).

judicis per obscenitat, Beach aconsegueix la primícia. “Mr. Joyce himself has many friends in Paris. The French writers, contrary to their rather narrow traditions in regards to foreigners, have received him with open arms and have the greatest admiration for him” escriu Beach a Harriet Weaver, l’editora de Joyce a Londres i mecenes, el 8 de juny de 1922 (ibíd. 93). Ser acceptat com a anglès al cercle francès, diu Beach, no és una nimietat. Beach és conscient del que suposarà cuidar de Joyce pel seu negoci. La seva esdevé una feina d’editora però també d’agent: Joyce passa a ser la seva gallina dels ous d’or. En la mateixa carta, Beach explica com ajuda a Joyce a trobar apartament per deixar de viure en hotels i així poder escriure mes tranquil. En francès, traduïda per Larbaud, *Ulysses*, es publicarà per fragments el 1924 a *Commerce*, una revista que li estava costant algun que altre problema de salut a Monnier. Larbaud ja s’havia legitimat com a anglicista amb les seves traduccions de Whitman, en un intent per part dels poetes francesos d’avantguarda d’inspirar-se en formes que trenquessin amb les tradicionals franceses. Amb la traducció d’*Ulysses*, intentarà influenciar la novel·la francesa del moment. Larbaud introdueix a Joyce al públic francès a *La Maison*, en una conferència¹⁵⁰ el desembre de 1921, abans que es publicqués íntegrament en anglès. Les dues voreres del carrer, la francesa i l’anglesa, tenien un projecte comú sincronitzat. Amb la iniciativa, les dues llibreres i Larbaud es convertirien en el centre de la modernitat literària en anglès i mundial al bell mig de París.



Mentrestant, a Londres, Virginia Woolf ja era un èxit de vendes i crítica. La dècada dels 20 suposaria el *breakthrough* literari de l’autora, que comença amb *Jacob’s Room* com a experiment modernista, seguit de *Mrs Dalloway* el 1925 i *To the Lighthouse* el 1927. Seguidament, Woolf faria dues conferències a Cambridge

¹⁵⁰ La conferència es publicaria posteriorment a la *NRF*.

sota el títol de “Women & Fiction”, que més tard esdevindrien els fonaments del seu assaig més conegut, *A Room of One's Own*, el 1929, com a manifest feminista, un any després de publicar *Orlando*. El cercle de Bloomsbury i, en especial, Roger Fry, hem vist, mantenia una relació estreta amb París que es remunta a l'exposició post-impressionista de 1910, amb els seus membres circulant entre les dues capitals i traficant amb obres d'art (Caws, 1999: 63). Actualment, a la secció de post-impressionisme del Musée d'Orsay de París, un plafó introdueix la secció esmentant a Fry: “un terme employé en 1910 par le peintre et critique d'art anglais Roger Fry. Le terme désigne en fait des artistes dont les recherches sont diverses mais ayant en commun un rejet de l'art académiques, tout en visant à dépasser les leçons de l'impressionisme”. Strachey, Woolf i Fry estaven íntimament lligats amb França, fins al punt d'establir una comparació entre el cercle de Bloomsbury i el de la NRF (Gide havia arribat a ser anomenat pel cercle londinenc com el nostre Bloomsbury a França). Per posar un exemple, el 1923, mentre Woolf escriu *Mrs Dalloway*, Fry és cridat a París per verificar si un quadre es tracta veritablement d'un Leonardo. El seu nom ja està consolidat com a teòric i home d'art, donant conferències entre els dos països, les dues ciutats.

Des la dècada dels 10, l'abadia de Pontigny, a la Borgonya, és un lloc de trobada entre els intel·lectuals francesos i acadèmics i erudits d'altres països, entre els quals en nombroses ocasions es trobaven membres del cercle de Bloomsbury per passejar, debatre i intercanviar. Aquí era habitual que coincidissin el nucli de la NRF com Gide, Coupeau o Rivière i Lytton Strachey, la seva germana Dorothy Bussy - enamorada de Gide i també la seva traductora - o Julian Bell. Fry, molt respectat entre els intel·lectuals francesos també freqüenta Pontigny. Fry admirava a Gide, per exemple, però no estava fascinat amb Paul Valéry, l'escriptura del qual trobava que era buida, no viscuda (Caws, *ibíd.*). El líder dels debats a Pontigny, Charles De Bos, escriptor i crític (enfrontat amb Larbaud), es considerava a ell mateix el protector de la literatura

anglesa a França. L'intercanvi entre els dos cercles, Bloomsbury i la NRF, per tant, modelava els seus respectius ideals literaris.

"Pedant, extravagant, amanerat", així descriu Woolf al seu diari l'escriptura de Joyce (Woolf, 1978: 54). Resulta sorprenent que -després d'haver lloat les seves experimentacions modernistes a *Retrat de l'Artista Adolescent* - al seu assaig *Modern Fiction* (1919) catalogui Joyce com a un escriptor "viril" i "conscient de si mateix" i titllant sense objecció el seu *Ulysses* (1922) d'anti-literari. "Un llibre maleducat em sembla; un llibre producte d'un home obrer autodidacta, i ja sabem com de molestos són, com d'egoistes, insistents, crus, i finalment nauseabunds"¹⁵¹ (ibíd, 54). "La indecència del Sr. Joyce a *Ulysses* em sembla calculada", la d' "un home desesperat que sent que per respirar li cal trencar els vidres" (ibíd.). Curiosament, la idea d'una escriptura viril que Woolf rebutjava, és el seu mateix argument en contra de l'estil de Gertrude Stein, figura americana molt influent en el cercle de la intel·lectualitat de la Rive Gauche, de qui Woolf tampoc tenia gaire bona opinió com a escriptora. A una carta a Vita Sackville-West del 24 d'agost de 1925 -l'any de publicació de *Mrs Dalloway*- (amb qui faria un viatge el 1928 en cotxe a París i soparien al Lutetia del Boulevard Raspail després de comprar llibres de Gide i Desbordes), Woolf escriu: "I am weighed by innumerable manuscripts. Edith Sitwell; (...) one man on birth control; (...) and the whole of Gertrude Stein, which I flutter with the tips of my little fingers but don't open. I think her dodge is to repeat the same word 10 times (...) until at last you feel the force of it" (Woolf, 2021: 5496). A una carta a Fry el 16 de setembre del 26, diu "[w]e are lying crushed under an immense manuscript of Gertrude Stein's. I cannot brisk myself up to deal with it (...) For my own part I wish we could skip a generation- skip Edith and Gertrude and Tom and Joyce" (ibíd. 5508). La Hogarth Press no publicaria a Stein fins el 1926 per les seves conferències a Oxbridge. L'antipatia era mútua. En una carta a la seva germana Vanessa Bell del 2 de juny de 1926, Woolf escriu:

¹⁵¹ La meua traducció.

We were at a party at Edith Sitwell's last night, where a good deal of misery was endured. Jews swarmed. It was in honour of Miss Gertrude Stein who was throned on a broken settee(...). This resolute old lady inflicted great damage on all the youth. According to Dadie, she contradicts all you say; insists that she is not only the most intelligible, but also the most popular of living writers: and in particular despises all of English birth.

Woolf, 2021: 5578

Woolf destaca després que, amb el seu marit Leonard, jueu, Stein es va entendre bastant bé. Val a dir que Stein tampoc tenia en massa bona opinió a Joyce perquè pensava que copiava el seu estil. L'opinió tampoc era unànime entre els membres del cercle londinenc, probablement en comparació el seu fervor d'aquests per Proust. A una carta a Fry del 17 d'octubre del 1921, Woolf escriu: "Eliot says that Joyce's novel [*Ulysses*] is the greatest work of the age—Lytton says he doesn't mean to read it" (ibíd. 5123). La Hogarth Press havia descartat la publicació de la odissea de Joyce en un moment en què era realment crucial per aquest poder publicar el manuscrit sencer abans de la data del judici per obscenitat, per evitar que fos prohibit per sempre. En canvi, Woolf sempre tenia temps per Proust. Proust, a qui el cercle de la NRF havien unànimement descartat i no va arribar a trepitjar mai Pontigny.

Els crítics francesos, tanmateix, s'enfoquen totalment en la modernitat i la revolució de Joyce, expliquen Mary Ann Caws i Nicole Luckhurst a *The Reception of Virginia Woolf in France*, forjant la seva figura com "the guiding light of literally life across the channel" (Caws & Luckhurst, 2002: 19). Ambdues parlen d'una "unwavering loyalty to Joyce", en contrast també amb Proust, com a clau per entendre la recepció de Woolf a França durant els 20 i el 30. El crític Louis Gillet de literatura estrangera a *La Revue des Deux Mondes*, "a Joycean", segons Caws & Luckhurst, "has been the most hostile critic of Woolf's work" (ibíd.). Val a dir que Larbaud, com a traductor de Joyce, també tenia tots els seus esforços posats en ell. Caws & Luckhurst afirmen que el cercle d'intel·lectuals de la NRF van ser els precursors del cercle de Bloomsbury (ibíd. 20) i seguirien, mitjançant les figures de Gide i Rivière, tenint un impacte

ideològic als cercles intel·lectuals de la capital britànica durant el període d'entre guerres: una rèplica francesa al cercle de britànic que incloïa Jacques Coupeau, Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard, i André Gide, entre d'altres. Cal destacar les traduccions que Gide va fer de Shakespeare, per exemple.

D'alguna manera, però, els treballs de Woolf començaran a circular a la capital francesa, ja que el 1928 rebrà una de les distincions literàries més altes de França (Caws & Luckhurst, 2002: 21) el Prix Femina-Vie-Heureuse-Anglais, un premi escollit només per dones, per *To The Lighthouse*, que Woolf opinava que era “the most insignificant and ridiculous of prizes”. L'entrada al seu diari el 4 de maig diu

And now there's the Femina prize to record before I go off this brilliant summer day to tea with Miss Jenkins in Doughty Street, I am going dutifully, not to snub the female young. But I shall be overpowering I doubt not. But it is a wonderful day. The prize was an affair of dull stupid hours; a function; not alarming; stupefying. Hugh Walpole saying how much he disliked my books; rather, how much he feared for his own.
Woolf, 2021: 3263

Les declaracions sobre Walpole, novel·lista i protegit d'Arnold Bennett, fa pensar que el *feud* amb a Woolf no s'havia acabat. Larbaud i Bennett, per contra, hem vist gaudiu d'una bona amistat.

Un dels temes al voltant de la seva pròpia circulació era potser el poc interès que Woolf semblava posar en la traducció de les seves novel·les. “Virginia Woolf chose to ignore what became of novels in translation”, aspecte sorprenent donada la seva meticulositat revisant els seus propis manuscrits (Caws & Luckhurst, 2022: 54). De la mateixa manera, a Woolf li feia respecte ser encasellada (“typecast”), com escriu al seu diari el 24 de març del 1932 amb motiu de la publicació de dos llibres de crítica sobre ella a França i a Alemanya. Charles Mauron, amb el vistiplau de Fry -que el va recomanar i va quedar impressionat per com va captar la seva atmosfera-, havia traduït el 1927 la part central de *To The Lighthouse* a la revista *Commerce* (Caws & Luckhurst, 2002: 60),

la mateixa revista en què Larbaud havia traduït a Joyce, editada amb esforços per Monnier. “This translation” (la de Woolf de Mauron), expliquen Caws & Wright a *Bloomsbury in France*, “is fully the equal of the amazing rendering of *Orlando* made subsequently by Mauron, also the translator of (...) Henry James, whose sensitivity to the English language is not been in my view equalled by any other translator of Woolf. Charles Mauron might’ve been described by Bloomsbury as ‘our man in France’”(Caws & Wright, 1999: 344). A la biografia sobre Fry, Woolf relata el vincle de Fry amb Charles Mauron (traductor, home de lletres) a França. Junts compartien “the most fruitful of his aesthetic arguments” (Woolf, 2021: 2531). Amb ell i la seva dona Marie, Fry va compartir Mas Blanc a St Rémy a la Provença. Allà va començar el 1919, segons Caws & Wright a *Bloomsbury in France* “a close friendship (...) that endured for the remaining (...) of Fry’s life and eventually to Mauron’s translation of E. M. Foster’s novel *A Passage to India* in 1925 (...) and that timidly introduced the extended Bloomsbury group to the delights of Provence” (Caws & Wright, 1999: 345). Junts jugaven a escacs i traduïen a Mallarmé.

Al període d’entre guerres, Fry es mostra crític amb el nacionalisme i el 1925 es declara, explica Woolf a la biografia de Fry un “individual anarchist”. És una època en què esdevindrà més implicat com a activista en general, i en el moviment intel·lectual en particular, assistint a conferències a París. En això s’entronca amb Lowes Dickinson i troba en els Mauron uns simpatitzants amb la causa. En aquest sentit, des la intel·lectualitat com a protesta, i refugiat amb la racionalitat de Mauron, Fry es troba més còmode a França que a Anglaterra. A través de Fry, Mauron esdevé un candidat a traduir a Woolf al francès. Tant les cartes com el diari de Woolf mostren senyals d’una relació constant durant els 20 i els 30 entre els Mauron i el membre del cercle de Bloomsbury, ja sigui a la casa de Vanessa Bell a Charleston, a la de Fry o a la de Woolf. Amb Mme Mauron enviant els seus manuscrits a Woolf, i Mauron fent conferències a Londres i convidant a Fry a les seves de París, hi ha una constant interacció

entre els Mauron a França i Bloomsbury a Londres. Ambdós esdevenen els seus respectius ambaixadors. L'intercanvi d'idees posiciona als intel·lectuals a ambdós cantons del canal. El mateix any que Mauron publica la traducció de *Lighthouse*, la Hogarth Press li publica els seus assajos sobre estètica, traduïts casualment per Roger Fry sota el títol *The Nature of Beauty in Art and Literature*. A una carta a l'editor de la revista *Échanges* escrita per Woolf del 7 de juliol del 31 podem veure que els Mauron, tot i que l'editorial Stock tingués els drets d'*Orlando* a França, actuaven com a agents de la Woolf.

M. Mauron gave you authority to publish an extract from Orlando in Echanges. But, as a matter of fact, that authority can only be given by Stock, who publish the translation of Orlando, and to whom any money due should be paid. I am therefore returning the cheque for £5 which you sent me, as it is clear that I have no right to it.

Yours faithfully

Virginia Woolf

Woolf, 2021: 6354

Caws & Wright citen a Fry a *Bloomsbury in France*: “Mauron has been here till a day ago [England] and that’s meant a lot of society etc. Mauron has fascinated everyone. His lecture on Mallarmé was amazing. How I wish you’d been here and how he would have admired you. He thinks Virginia very marvelous rather like Dante to look at” (Caws & Wright, 1999: 355). A una carta a Fry el 4 de desembre de 1928, Woolf volia que Mauron fos el traductor d'*Orlando* per davant d'un altre possible candidat: “I’m vaguely in treaty with a French professor who wants to translate it, but Mauron would be much better of course” (Woolf, 2021: 5922). L'*Orlando* traduït per Mauron, que també acabarà traduït *Flush* i la part central de *To the Lighthouse* a Commerce (“Le temps passe”, de *La Promenade au Phare*, el gener de 1927) i havia prèviament traduït a Forster, apareixerà a la col·lecció “Le Cabinet Cosmopolite” de Stock el 1931. No obstant, Woolf li confessa a E.M. Forster a una carta el 3 de gener de 1930 que no li queda més remei que confiar en l'editorial pel que fa a la traducció (“I think the only thing to do is to leave it entirely to Stock -they are

very critical and have turned down several translators, and so far seem to give Mauron the preference over others” [ibíd. 6077]), però no sense advertir-li una certa preocupació pel què es diu de Mauron a París.

Why, I wonder, this hostility to Mauron in Paris? Is it disinterested criticism, or is there some motive behind? I shall tell Stock that I have no views, and will abide by them. From their letter to me, I didn't realise that they had already commissioned Mauron.

ibíd.

Aparentment, un conegut de l'escriptor William Plomer li havia fet arribar a Woolf que, havent assistit a una conferència de Mauron, trobava que no parlava el francès adequat i tenia un accent estrany. De la mateixa manera, alguns amics de Clive Bell i de Raymond Mortimer li havien confiat que la traducció de la secció de *To the Lighthouse* era dolenta. Woolf ja havia pressentit alguna cosa i, probablement d'aquí el to de desconfiança a la carta a la seva germana Vanessa Bell del 5 de maig del 1929 on Mauron no sembla causar-li molt bones impressions.

I don't myself see the phenomenal charm of Mauron-he's a heavy blind man, (...) more Teutonic than French, very nice and slow and genuine, but not, to me, wildly exciting in the intellect or body. But then we only had three hours; in which I was the only conversationalist, my French coming in and out.

Woolf, 2021: 5997

Val a dir que, quan Fry -molt respectat entre els intel·lectuals francesos- havia iniciat a Mauron a assistir a un edició a Pontigny el 1925, introduint-lo així al cercle dels fundadors de la *NRF*, es va evidenciar que el Mauron provençal de St Rémy no combregava massa amb l'esperit intel·lectual parisenc general. Mauron demostrava una metodologia científica amb els seus escrits, mentre que a Pontigny hi havia una predominància de metafísics. “Fry found Mauron's paper on literary beauty a perfect exemple of the scientific spirit and its precision, (...) the artistic vision on the one hand, and the empirical modest statement on the other, over abstraction and metaphysical generalities, as he

called them, (...) independent of the uncertainties of belief” (Caws & Wright, 1999: 388) . En el debat del moment al voltant de la naturalesa de l’art, Mauron es mostrava avançat al seu temps, amb un mètode científic i racionalista que esfumava el catolicisme predominant de l’entorn. Les traduccions de Mauron també tenien un to especial que contrastava amb la pompa parisenca.

[T]he tone of Mauron’s letters implies that he had at once the solemn humor of someone who would plunge into Mallarmé with a provincial twinkle, totally unlike what Pontigny intellectuals such as Charles du Bos and André Gide were accustomed to. His letters leave a verbal trace of exactly the person Fry had described as intense, intellectual, and warm.

Caws & Wright, 1999: 369

Això provaria que els textos de Woolf traduïts per Mauron no circlessin tan bé a França, potser no només pel llenguatge en sí, sinó perquè el seu circulator fos algú no prou influent. Charles de Bos i Gide també es distanciarien, precisament pel catolicisme cada cop més fervorós de Gide. Bos era el supervisor de Stock, l’editorial per qui Mauron traduiria Woolf en cercles “centrals”, que era aleshores la competència més gran de Gallimard i que no trepitjaria fort ben bé fins començada la dècada dels 30. Bos, com a anglicista, era també competència de Larbaud que, hem vist, gosava de gran influència i popularitat.

En qualsevol cas, Woolf va buscar una segona opinió que corroborés que la traducció al francès de Mauron era bona. A una carta a Jane Bussy el 26 de juny de 1931, li demana “if I sent you, with my love, Orlando in English and French could you tell me if Orlando by [Charles] Mauron has any relation to Orlando by Woolf?-I’ve heard conflicting reports-not that it much matters” (Woolf, 2021: 6344). La resposta de Bussy fou tranquil·litzadora i per això, la Woolf torna el 28 de juny amb

I must say it is amazingly good of you to have ploughed through so much of the translation [of Orlando], and I accept your word as

gospel truth. [Charles] Mauron is much blown upon in certain quarters and I was told that any competent French scholar would see through him. As you're more than competent, I'm greatly relieved by your report, and shall bruit it abroad.

Woolf, 2021: 6347

No obstant les crítiques al voltant de Mauron per part del cercle de Pontigny, el seu prefaci a la seva traducció d'*Orlando* del 31, sense haver tingut accés als seus diaris ni cartes, combrega amb les idees de Woolf. Mauron intueix que és un *roman à clef*, “un roman fait d'allusions; non seulement l'auteur en a composé les personnages, les décors ou l'intrigue d'après des modèles naturels -ce qui est assez ordinaire- mais il veut qu'on le sache, et qu'on voie le réel transparaître derrière la fiction” (Woolf & Mauron, 1994: 12). A una carta a Vita Sackville-West del 22 de setembre de 1930, Woolf li anuncia que l'amic de Forster “the blind Frenchman [Charles Mauron], is translating *Orlando*, and wants a paragraph for the French papers about you” (Woolf, 2021: 6193). En aquesta lectura de la biografia fictícia com a autobiografia (“[L]a vie d'Orlando, être spirituel à demi libéré des liens du temps, de l'espace, de la chair et du sexe” ibíd.), Mauron posa èmfasi en la forma i els gèneres literaris sense en cap moment referir-se a Woolf com a dona escriptora, sense trobar ni un petit rastre del gènere de l'autora. “Orlando, qui brouille et réconcilie déjà tant de genres, - roman, rêverie, fantaisie, poème - est encore un labyrinthe d'allusions plus ou moins secrètes”.

Au fond, l'ancien roman à clé risquait d'être ennuyeux parce que trop simple. L'ennui - ennemi suprême en ce petit fief littéraire de Bloomsbury dont Mrs. V. Woolf est la reine incontestable! Les philosophes de Bloomsbury ont remplacé la Vérité par les vérités, beaucoup plus divertissantes, la Morale par les morales, beaucoup moins pesantes aux épaules des vivants. Mrs. Woolf remplace la Clé par les clés et voici que le monde du roman devient à la fois plus libre et plus riche.

Virginia Woolf & Mauron, 1994: 16

Amb els anys, els Mauryon i els Woolf, amb l'amfitrió Fry per entremig, aniran establint un respecte mutu i una amistat. A les conferències del 1930 de Mauryon a Anglaterra, Woolf farà de moderadora. A una carta del 14 de novembre del 36 a Julian Bell, Woolf mostra que l'entusiasme envers Mauryon va anar en augment: "I think Mauryon's introduction one of the best pieces of criticism I've read this blue moon (...) it's a fascinating book -and Roger's case about Mallarmé seems to me proved. (...) The Times lit sup; praised it highly yesterday. And the translation reads admirably" (Woolf, 2021: 7089). Al contrari de l'angle crític de Mauryon, Woolf aconseguia tenir més impacte com a dona que escriu que com a escriptora. Fins el 1932 no apareix un crític francès, Floris Délattre amb *Le Roman psychologique de Virginia Woolf* -que va ser premiat amb el Guérin-, que assenyali les innovacions en tècnica narrativa de Woolf, acostant el seu tractament del temps i la memòria al de Proust. En general, la crítica francesa trobava la seva escriptura massa poètica per assemblar-se a allò que valoraven en Joyce o en Proust (Caws & Wright, 1999: 62). De fet, aquesta qualitat, titllada de femenina, es feia servir com a argument per constatar que una dona no podria mai escriure com Joyce o Proust, actitud que encara preval en certs cercles francesos. El *blurb* de l'actual Folio Gallimard de *Une Chambre à Soi* es refereix al text com a un "délicieux pamphlet" sense, per exemple, destacar res al voltant de la seva híbridesa genèrica ni de l'autoficció com a forma. De la mateixa manera, el *blurb* de *Mrs Dalloway* traduït de l'anglès et "annoté par Marie-Claire Pasquier" se centra només en Clarissa "âgée de cinquante-deux ans", que només "s'interroge sur son choix d'avoir épousé Richard", com si la seva única preocupació girés entorn al seu matrimoni (Woolf & Pasquier, 1994). Tot i que l'absència de personatges com Septimus o Peter pot venir, com hem vist, per la necessitat del *blurb* de crear un vincle directe entre lector i un personatge com a estratègia de màrqueting (la novel·la em parla a mi sobre mi), no deixa de reforçar només la "feminitat" del text de Woolf. El *blurb*, de fet, s'encapçala amb "Une journée dans la vie d'une femme",

com si Clarissa parlés per la condició femenina mundial, que s'interroga a si mateixa "aux portes de la folie", com si un subjecte en crisi que es deconstrueix hagués d'adquirir directament connotacions de malaltia, només perquè el subjecte en qüestió és femení.

El feminisme *per se* arribaria més tard a França¹⁵², i en la dècada dels 30 encara no sembla poder trencar amb l'hegemonia masculina (fins i tot amb l'hegemonia homosexual masculina) que tenia com a centre neuràlgic La Maison des Amis. Woolf trenca motlles a Anglaterra però no serà fins l'arribada de Simone de Beauvoir que França veurà una figura d'aquestes dimensions. No per falta d'intents, però. Monnier, precisament, explica Benstock a *Women of the Left Bank*, "dedicated herself to changing the reading habits of the French and to overturning the lingering assumption that women were impervious to the claims of books" (Benstock, 2010: 235). Encara que ambdues, Beach i Monnier, fessin de la venda i lloguer de llibres un activisme, Monnier també ho feia per escrit. No seria fins el 1939 (però seria llavors) que Monnier publicaria un assaig al primer número d'una nova publicació editada per ella mateixa, la *Gazette des Amis des Livres*, en què, des d'una perspectiva obertament feminista, examinaria "the historical circumstances that had traditionally prevented women from becoming part of the reading public" (ibíd.). Com explica Benstock, Monnier posava èmfasi en les diferències en l'educació entre homes i dones, i en la dedicació familiar i a la llar de la dona que li impedia perdre's en l'hàbit de la lectura. En paraules de Monnier: "[w]omen are asked to take care of that persons and their homes above all; they are not praised for devoting themselves to housework and it is not considered proper for them to become lost in books" (ibíd.). Aquestes paraules en francès arribaven una dècada després que Woolf ho hagués plasmat d'aquesta manera a *Una Cambra Pròpia*:

For my belief is that if we live another century or so [...] and have five hundred a year each of us and rooms of our own; if we have the habit of

¹⁵² Tot i la tradició de *salonnières* i una gran tradició d'escriptores decimonòniques amb pseudònim.

freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from the common sitting-room [...] then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body which she has so often laid down.

Woolf, 2021: 1535

Monnier estrenava publicació amb un manifest feminista en francès, que es feia ressò del de Woolf, deu anys més tard que aquesta l'hagués publicat a Anglaterra. Curiosament, 1938 és també la data que la fotògrafa alemanya Gisèle Freund fa els retrats de Woolf, que era molt reticent a ser fotografiada. La connexió, per tant, estava més que establerta i, curiosament, Monnier i Freund eren aleshores amants, després de la seva ruptura amb Beach.

Sylvia Beach i Adrienne Monnier clarament tenien un impacte gran entre els lectors parisencs, que els demanaven consell sobre què llegir, i també sobre què es traduïa. A una carta a Monnier circa 1940, Beach esmenta un traductor que se li va acostar preguntant-li “[w]hat do you suggest that I translate by Dorothy Richardson, Yeats and Norman Douglas, whose names are unknown by the French Public” (Beach, 2010: 180). Beach també li explica com va assessorar a una clienta sobre què llegir. “[W]ell you’ve already read all of Virginia Woolf” (ibíd.). L’editora d’*Ulysses*, llibre que la Hogarth Press havia descartat publicar, tenia tots els exemplars de Woolf a la seva llibreria. Beach i Monnier coneixien bé l’obra de Woolf, però no havien decidit traduir-la, ni -excepte per la part central de *Lighthouse*- fer-la circular a París en francès. A L’Odéon, explica Hermione Lee a la seva biografia de Woolf, “it was Sylvia Beach who introduced Ocampo to Woolf with *A Room of One’s Own*” (Lee, 1996: 649). *A Room of One’s Own*, una peça que també pot analitzar-se per la seva riquesa i la seva hibridesa en gèneres literaris, rep exclusivament atenció pel seu manifest feminista. Cal recordar que, coincidint amb l’any de les conferències de Woolf que finalment esdevindrien l’assaig, a Anglaterra el vot de la dona es va legalitzar el 1928. Però a França no es faria possible fins el 1945, quasi vint anys més tard, i a Argentina fins el 1951. Explica John King a *Sur, A Study of the Argentine Literary Journal* que “she [Victoria Ocampo] could visit Paris and

England in 1929 and come into contact with the cream intellectual life. [...] She visited Adrienne Monnier in her bookshop in the Rue de l'Odéon" (King, 1986: 34-35).

Segons explica Lojo-Rodríguez a *The Reception of Virginia Woolf in Europe* Ocampo i Woolf es van conèixer a una exposició de fotografies de Man Ray a Londres la tardor de 1934, on Ocampo va assistir-hi convidada per l'intel·lectual Aldous Huxley (Caws & Luckhurst). Aquí començaren les seves trobades al 52 de Tavistock Square (poques, només tres), i la seva correspondència epistolar (més extensa), on intercanviarien punts de vista com a agents culturals de rellevància cadascuna al seu camp. Ocampo va quedar per sempre més fascinada amb ella i va mitificar-la, com demostrarien les seves futures publicacions. Ocampo va veure en Woolf la figura perfecta per reivindicar la causa feminista al seu camp. En paraules de Ocampo, "Argentina no era molt diferent de l'Anglaterra elisabetiana", aprofitant el discurs de Woolf (Caws & Luckhurst, 2002: 236). A l'hora de seleccionar autors per *Sur*, Ocampo havia descartat en un principi a la poetessa francesa Anna de Noailles, que era precisament una protegida del cercle de la NRF per semblar-li anti-feminista (Caws & Luckhurst, 2002: 224). En canvi, *Una Cambra Pròpia*, li sembla el regal "més preciat que Anglaterra li hagi pogut proporcionar com a nació" (ibíd.). Per aquest motiu, quan Woolf li va preguntar a Ocampo quin dels seus llibres convindria traduir primer a l'espanyol, aquesta no va dubtar ni un segon i en va encarregar a Borges la traducció per publicar-la a *Sur*, posicionant paral·lelament d'aquesta manera a Borges al camp argentí com a traductor i beneficiant-se'n. En definitiva, Woolf ja era una autora consagrada, però d'aquesta manera guanyava projecció en altres camps com el de la llengua castellana¹⁵³. Simultàniament, Ocampo s'apropriava del seu capital per fer-se un lloc com a dona dins del masculí camp

¹⁵³ La circulació de Woolf a través de l'Argentina seria crucial per la seva posterior circulació a la península ibèrica, ja que els llibres a Madrid arribaran mitjançant les seves traduccions argentines. (excepte a Catalunya, que va entrar en català com a iniciativa de Columna poc després de publicar-se a Londres (Hurtley a Caws&Wright).

intel·lectual argentí. Ocampo introdueix a Woolf al camp argentí amb discursos exclusivament feministes. És posteriorment, en publicacions com *Orlando y co.* (1938) i *Virginia en su diario* (1954) que Ocampo li reconeix i destaca les innovacions tècniques a nivell narratiu, veient-la només com a escriptora i no com a dona. “Orlando es capaz de experimentar todos los puntos de vista. Woolf le otorga la capacidad de probarlo todo, no se limita a complacer al otro sexo ocupando el lugar de queja (...) Orlando dismantela todos los lados de la ecuación. En lo referente al tiempo, Woolf es realmente innovadora”. Com diu a *Orlando y cia*,

Orlando no es un solo Orlando, sino una multitud de Orlandos superpuestos. (...) no vive en un siglo sino que atraviesa varios. Orlando no conoce únicamente los sentimientos de los hombres hacia las mujeres, sino los de las mujeres hacia los hombres. Es decir que a la vez que se presenta a nuestros ojos como un ser humano, no existen para ella (...) esas leyes de gravedad que son para nosotros el tiempo, el sexo, la carne y que nos clavan a la tierra.

Ocampo, 1954: 42-43

També li reconeix la seva innovació respecte el realisme, dient que la vida es “el curso continuo de las imágenes y de los recuerdos (...) cambiantes y multicolores para ser fiel a la realidad más esencial” (ibíd. 11).

A París, amb Beach i Monnier centrades en Joyce i la seva pròpia causa, Woolf, després dels intents un tant fallits de Mauron per la seva marginalitat dins del cercle dominant de la *NRF*, tindrà unes implicacions i una circulació relativa, fins que a la dècada dels 50, amb probablement els seus propis interessos, l'escriptora Marguerite Yourcenar la traduirà i ressorgirà.

5. Alguns Casos de Novel·la Global

‘The English novel,’ she says, ‘is written in the first place by English people for English people. That is what makes it the English novel. The Russian novel is written by Russians for Russians. But the African novel is not written by Africans for Africans. African novelists may write about Africa, about African experiences, but they seem to me to be glancing over their shoulder all the time they write, at the foreigners who will read them. Whether they like it or not, they were accepted the role of interpreter, interpreting Africa to their readers. Yet how can you explore a world in all its depth if at the same time you are having to explain it to outsiders?’

Elizabeth Costello; Coetzee, 2003: 31

Mon colocataire, qui refusait de se mêler à notre cénacle d'écrivains (il nous trouvait mentalement trop bourgeois), avait enfin lu *Le Labyrinthe de l'inhumain*. Son jugement a été lapidaire : « difficilement traduisible », ce qui, dans sa grille critique, correspondait à l'éloge maximal.

La Plus Secrète Mémoire des Hommes; Sarr, 2021: 83

En aquest capítol compararem els paratexts d'algunes novel·les actuals dels mons anglòfon i francòfon que, podríem dir, circulen a nivell global amb el suport de les institucions d'ambdós camps, que les avalen, per observar si els seus *blurbs*, com a símbol de la novel·la anomenada global, resisteixen o no l'impacte de la globalització. De la mateixa manera, ens permetrà observar quins són els relats que circulen avui en dia a nivell “global”, i si els camps literaris francès i anglès, amb les seves metròpolis París i Londres (i mitjançant les seves institucions com l'acadèmia i els premis), estarien produint (inconscientment o no) el mateix producte literari amb l'objectiu de fer-se amb una posició hegemònica en el món literari global.

Per debatre sobre si el món anglòfon i el francòfon avui en dia estan produint el mateix producte en forma d'un tipus de novel·la anomenat global, analitzarem els *blurbs* de diferents edicions de tres casos pràctics: *La Plus Secrète*

Mémoire des Hommes de Mohamed Mbougar Sarr (Premi Goncourt 2021), *The Seven Moons of Maali Almeida* de Shehan Karunatilaka (Premi Booker¹⁵⁴ 2022) i *Gravel Heart* de Abdulrazak Gurnah (Premi Nobel 2021). Els tres títols tenen punts en comú. Els tres escriptors provenen d'antigues colònies: francesa (Sarr, del Senegal), i anglesa, (Gurnah i Karunitalaka de Tanzània i Sri Lanka respectivament). Als seus relats, també trobem certes similituds. A *La Plus Secrète Mémoire des Hommes* de Sarr, Diégane, un jove escriptor senegalès que ha aconseguit una beca per anar a estudiar a una universitat de París, descobreix un llibre perdut d'un autor fictici que en el seu dia va ser censurat i perseguit al Senegal, i de qui se n'ha perdut la pista. A *Gravel Heart* de Gurnah, un jove Salim, amb l'ajuda del seu tiet diplomàtic, aconsegueix deixar enrere l'illa de Zanzibar a Tanzània per anar a estudiar a una universitat del Regne Unit. Maali, a *The Seven Moons of Maali Almeida* de Karunitalaka, es veu immers en la recerca a Colombo, antic domini anglès, d'unes fotografies que han de poder aclarir enigmes al voltant de la seva pròpia mort, i que oculten secrets de màxima importància per la situació política de Sri Lanka al temps de la guerra civil dels 90. El *blurb*, en aquests casos, no se'ns presenta només com a un text que ens permet debatre sobre la interioritat/exterioritat del paratext, sinó que ens permet observar que el propi resum és també una síntesi dels debats actuals en literatura comparada, i ens permet reflexionar de manera molt concentrada sobre aspectes tractats en les seccions anteriors.

De la mateixa manera que la literatura, el món del cinema -on la indústria de Hollywood fa un centenari que desplega la seva tendència imperialista-, produeix casos que evidencien les tensions entre els paràmetres de llengua i nació, i de les asimetries del binomi cosmopolitisme/provincianisme. El cas de J.A. Bayona amb *La Sociedad de la Nieve* i la seva circulació són un exemple de la

¹⁵⁴ El Booker va néixer la dècada dels 60 al Regne Unit, en resposta al Goncourt, que portava més de 50 anys celebrant-se.

problemàtica dels termes “nació” i “llengua” en un marc globalitzador. La 38a edició dels Premis Goya, en representació de l’ Acadèmia Espanyola de Cinema, va premiar la cinta de Bayona amb 12 estatuetses, tant en categories tècniques com d’escriptura i interpretació: una cinta que, podríem dir, té una factura -a nivell de fotografia, guió i producció- de Hollywood. De banda de l’antecedent d’*Alive* (1993), Bayona coneix el codi de les franquícies nord-americanes de primera mà -com és el cas d’una de les seqüeles de *Jurassic Park* dirigida per ell mateix-, i té un reconeixement internacional que li permet que *Netflix* se sumi a la distribució de la cinta a nivell global. No obstant, el triomf de *La Sociedad de la Nieve* als Goya 2023 contrasta amb el discurs de Sigourney Weaver -Goya honorífic a la mateixa edició- que destaca que allò que més l’emociona del cinema espanyol és la valentia, l’originalitat i diversitat de les seves històries, implicant que els guions que competeixen en el *mainstream* de l’Acadèmia Espanyola serien un tipus de producte que, al camp nacional de Weaver, els EUA, pertanyerien més al cinema *indie* que no pas al cinema dels grans estudis, branca que recull un índex més alt de pluralitat, originalitat i experimentació. Si bé el guió de Bayona té una sensibilitat i rigor en la documentació dels supervivents (i les interpretacions per actors uruguaïans donen versemblança a la història), el cineasta no estaria necessàriament representant un caràcter “nacional” amb la seva cinta. Bayona, que també es va fer amb l’estatueta de millor director, subratlla precisament aquest debat amb el seu discurs, en què esmenta que ningú creia possible que pogués fer una pel·lícula d’aquestes dimensions amb menys pressupost, i en castellà. En certa manera, “una pel·lícula d’aquestes dimensions” es refereix a una cinta producte d’un camp cinematogràfic, el de *Hollywood*, que no és l’espanyol, evidenciant d’aquesta manera que *La Sociedad de la Nieve*¹⁵⁵, podríem dir, es tracta d’una traducció. En

¹⁵⁵ *La Sociedad de la Nieve* va ser nominada als Oscar en ambdues categories, Millor Pel·lícula i Millor Pel·lícula Internacional, en certa manera simptomàtic que el producte no es tracta només de quelcom perifèric, sinó central. Potser amb la intenció d’establir relacions d’horitzontalitat i inter-relacionals, l’Acadèmia de Hollywood va re-anomenar la categoria de Millor Pel·lícula de Parla Estrangera al 2020 com

aquest cas, Bayona pot entroncar-se amb Coetzee, Ishiguro o Murakami, les novel·les dels quals, com apunta Bagunyà, “ja són sempre traduccions, és a dir, sempre estan mediades per la traducció, ja sigui per una certa idea de traducció, ja sigui per la seva possibilitat immediata”¹⁵⁶. El fet que Bayona, al discurs, a més a més, destaqués l’idioma de la cinta, resulta curiós. Si la cinta hagués estat en anglès no hauria circulat més que pel fet que sigui en espanyol, evidenciant així la seva “traductibilitat”, en tant que és un producte que, a nivell de contingut, és altament comprensible i digerible per una gran quantitat de gent de tot el món. El triomf de Bayona és, per tant, un triomf cosmopolita. Degut que, a més a més, la cinta és candidata als Oscars de l’Acadèmia de Hollywood fins i tot com a millor pel·lícula (no només de parla no anglesa), en el cas que l’Acadèmia Espanyola no l’hagués premiat s’estaria perpetuant aquell refrany de “Nadie es profeta en su tierra” i tancant-se portes al mercat internacional. Ara bé, des del moment que Hollywood no premia la cinta amb el mateix fervor, no podríem afirmar potser que el triomf de Bayona als Goya diu més del provincianisme de l’Acadèmia Espanyola, que del seu suposat cosmopolitisme? “Aquí també podem fer aquest cinema”. Però és aquest el cinema que representa el cinema espanyol (si és que l’etiqueta de nació encara té algun sentit)? Tal i com Joseph Jurt recull de Benedict Anderson

a internacional, no sense especificar que el premi es dona a l’excel·lència a films internacionals amb diàleg *primordialment* en una llengua que no sigui l’anglès.

D’una banda, si comparem la literatura amb el cinema, l’opció dels Oscar és més integradora i híbrida que la dels premis literaris. Els subtítols permeten i fomenten la circulació en un gran nombre de llengües, en comparació a la traducció en l’edició literària. No obstant, com hem vist amb el film de Bayona, pot ser que cada nació acabi seleccionant un film per competir els Oscars que no defineixin el seu producte nacional veritable, sinó que escullin també el film més “traductible”. De fet, en la majoria de casos, com a mínim en l’àmbit espanyol, la guanyadora del Goya a millor Pel·lícula és rarament la que representa a Espanya als Oscars el mateix any.

D’altra banda, el canvi de nom de la categoria dels Oscars que fa desaparèixer el concepte “llengua” del títol, no cancel·la que l’anglès també hi tingui cabuda, i podria estar amagant una tendència hegemònica, més que no pas inter-relacional.

¹⁵⁶ BAGUNYÀ, Borja (2022). “Alguns Problemes de la Nova Novel·la Global” a *Weltliteratur i Literatura Comparada*. Barcelona: Edicions UB.

[l]a nació, a parer seu, és una comunitat política imaginada, imaginada d'una manera limitada i sobirana. Segons la seva opinió, la comunitat és imaginada perquè està constituïda per individus que no es coneixen ni es troben mai en la seva totalitat. Els trets comuns d'aquesta comunitat, que supera àmpliament la dimensió del grup social local, romanen molt generals. Els termes nosaltres els francesos i nosaltres els parisencs designen una comunitat imaginada, fictícia, que defineix el seu principi de cohesió mitjançant uns eixos alhora territorials i culturalment localitzables. Aleshores, al nosaltres li cal definir-se en oposició a un estranger, als altres. Sense el concepte de diferenciació principal dels estrangers, la comunitat interna es diluiria en les seves diferenciacions internes¹⁵⁷.

Jurt, 2021: 22

Pel que fa la llengua, el camp literari també produeix unes tensions similars. El cas de Mohamed Mbougar Sarr, guanyador del Goncourt 2021, que serà un dels casos a analitzar a continuació, també posa a debatre els termes de “nació”, “llengua” i “literatura”. Els seus llibres, en francès, es troben en diferents prestatges segons la llibreria. Pertany Sarr a la literatura francesa, a la literatura en francès, o a la literatura senegalesa? Observem el *blurb* de l'edició francesa de *La Plus Secrète Mémoire Des Hommes*.

En 2018, Diégane Latyr Faye, **jeune écrivain sénégalais, découvre à Paris un livre mythique, paru en 1938, Le Labyrinthe de l'inhumain. On a perdu la trace de son auteur, T. C. Elimane, disparu depuis le scandale que déclencha la parution de son texte.** Fasciné, Diégane se lance sur la piste de celui qu'on surnommait le **"Rimbaud nègre"**. **Du Sénégal à la France en passant par l'Argentine**, quelle **vérité** l'attend **au centre de ce labyrinthe**? Tout en menant cette quête qui l'accapare, Diégane, fréquente un groupe **d'auteurs africains en exil**, et rencontre deux femmes remarquables: la sulfureuse Siga, détentrice de secrets, et la fugace photojournaliste Aïda...

Son inventivité, son audace et **l'intransigeance de sa langue** font de ce livre, qui confronte nécessités de vivre et d'écrire, **une déclaration d'amour à la littérature**. Laëtitia Favro, Lire.

De purs hommes **est le troisième roman de Mohamed Mbougar Sarr, paru en France en 2018.** Inspiré d'un fait divers **homophobe**, le roman explore les relations que la **société sénégalaise** entretient avec les góor-jigéen, les homosexuels.

Sarr, 2021: contraportada

¹⁵⁷ ANDERSON, Benedict (1988). *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*, Frankfurt / Nova York: Campus.

En aquest exemple, les figures del personatge fictici Diégane i Sarr, l'autor, presenten trets en comú, com la seva procedència senegalesa i el seu assentament a París, posant èmfasi en les característiques auto-fccionals del text. Diégane reivindica una figura fictícia, Elimane, perseguida al seu país de provinença, mentre que, podríem dir, Sarr ho fa reivindicant-se ell mateix, per haver rebut fortes crítiques homòfobes al Senegal per textos seus anteriors com *Des Purs Hommes*. El *blurb* apunta que, en la ficció, Elimane també va ser perseguit per la intolerància senegalesa amb els góor-jigéen, les homosexuals. El trajecte/viatge de la ficció, que comporta algun tipus de recerca (en aquest cas la del manuscrit del fictici Elimane) recau en termes de la identitat (en aquest cas de la identitat sexual), i inclou -o, millor dit, té com a destí- la capital de la metròpoli amb què el punt de partida del viatge comparteix un passat colonial, en aquest cas França i la capital de l'imperi, París. La fórmula no deixa de ser el monomite de Campbell citat per Bagunyà, que té com a punt de destí els EUA des de qualsevol ex-colònia del món narrat en termes identitaris, de facilíssima assimilació pel mercat cultural global. La diferència de la identitat -i tractant-se d'una figura fictícia literària- compara inevitablement dos camps literaris segons el camp de destí: és a dir, parla dels d'aquí, dels francesos, més que no pas (o no tant com) dels d'allà. Elimane és descrit com al "Rimbaud negre", com si proveir una figura del país de rebuda amb qui comparar un escriptor estranger fos absolutament necessària per situar en un mapa d'equivalències al nou camp: com si un escriptor senegalès d'unes característiques determinades no pogués definir-se sinó és mitjançant allò que més se li assembla en el camp d'assimilació. L'escàndol al voltant d'una identitat, que no és sinó un escàndol polític, comporta una injustícia al país d'origen que pot ser reivindicada des del país d'assimilació, que funciona clarament com a catalitzador, com a espai "segur" en què la injustícia pot ser reeixida, on pot destapar-se la veritat i, concretament, atenció a la retòrica del *blurb* - al "centre del laberint". Fins l'arribada al punt final, la gran capital francòfona on la injustícia serà reivindicada, i resolta, l'acció

pren un caire cosmopolita en tant que viatger, passant per molts llocs diferents del món. En altres mots, és una història que circula.

En la cita d'elogi, que cataloga el llibre com un cant d'amor a la literatura, Favro destaca l'estil de Sarr com una "langue intransigeante". Potser el terme més apropiat seria "parole intransigeante", en tant que sembla referir-se al seu ús literari idiosincràtic del francès, aspecte elogiat ressaltant els seus punts no canònics com a francòfon, desviant així l'atenció que Sarr, com a autor senegalès està escrivint en francès, i no en wòlof o sérère, però fent-ho d'una manera trencadora, "perifèrica". En contrast, al *blurb* de l'edició anglesa, el text no es tracta d'un cant a la literatura sinó d'una lluita contra l'imperialisme. Veurem a continuació que, en anglès, la metàfora del laberint (probablement perquè l'autor anglès del *blurb* agafa el francès com a referència per l'escriptura) es manté. També posa èmfasi en el cosmopolitisme del relat, inclús d'una manera més poètica i persuasiva (és un relat que transcendeix present i passat, països i continents). No obstant, l'anglès és més incisiu en el fet que tracta de l'impacte del colonialisme i el neo-colonialisme, amb mots de més gravetat com a "holocaust", "dictadors" o "genocidi", que resumeix com a les "grans tragèdies de la història"¹⁵⁸. Si bé sembla passar per alt el tema de la identitat sexual (en aquest cas les acusacions contra l'autor literari fictici van ser per plagi), clarament es decanta per reivindicar l'impacte del colonialisme.

The Most Secret Memory of Men

Paris, 2018. Diégane Latyr Faye, a young Senegalese writer, discovers a legendary book titled The Maze of Inhumanity. It has an immediate hold over him. No one knows what happened to the author, **T.C. Elimane, who was accused of plagiarism, his reputation destroyed by the critics.** Obsessed with discovering the truth about Elimane's disappearance, **Faye weaves past and present, countries and continents, following the author's labyrinthine trail from Senegal to Argentina and France and confronting the great tragedies of history.** Will he get to **the truth at the centre of the maze?**

¹⁵⁸ Hem vist prèviament al voltant dels *copywriters* el caràcter persuassiu que tenen els adjectius de connotació negativa.

A gripping literary quest novel and a masterpiece of perpetual reinvention, *The Most Secret Memory of Men* confronts **the impact of colonialism and neo-colonialism**, the holocaust in Europe, dictatorships in South America and the Caribbean, genocide in Africa, and collaboration and resistance everywhere. Above all, it is **a love song to literature** and its timeless power.

Sarr, 2024: contraportada

Aquesta severitat i incidència en l'aspecte colonial del *blurb* anglès, potser tractant-se d'un relat que tracta amb el passat post-colonial precisament de l'imperi francès, contrasta amb el *blurb* d'un relat situat en una antiga nació de l'imperi britànic, Sri Lanka, com és el cas *blurb* de *The 7 Moons of Maali Almeida* on no trobem mots tan incisius al voltant del passat post-colonial anglès.

WINNER OF THE BOOKER PRIZE 2022 SHORTLISTED FOR THE RSL ONDAATJE PRIZE 2023 Now with added author content - a Map of Colombo as viewed from the afterlife + Dramatis Personae

A magical realism whodunnit set amid **Sri Lanka's civil war** Colombo, 1990. Maali Almeida, war photographer, gambler and **closet gay**, has woken up dead in what seems like a celestial visa office. His dismembered body is sinking in the serene Beira lake and he has no idea who killed him. At a time where scores are settled by death squads, suicide bombers and hired goons, the list of suspects is depressingly long, **as the ghouls and ghosts with grudges**¹⁵⁹ who cluster round can attest. But even in the afterlife, time is running out for Maali. **He has seven moons to try** and contact the man and woman he loves most and lead them to a hidden cache of photos that will rock Sri Lanka. **Sri Lanka's foremost author** delivers a rip-roaring epic, full of mordant wit and disturbing truths.

Karínatulaka, 2021: contraportada

Al fragment, Sri Lanka figura com a una nació absoluta i totalment independent del passat colonial. Qualsevol rastre d'una dependència amb l'imperi britànic recau en els coneixements d'història del comprador. A la sinopsi trobem la mateixa controvèrsia que amb Sarr i el Goncourt. En aquest cas, no hi ha cap referència lingüística excepte l'esmena a la guerra civil, que

¹⁵⁹ Podem observar, d'una banda, l'aliteració que pretén captar mitjançant la sonoritat, que dona un to al *blurb* més persuasiu que el francès. De l'altra, la tradició anglesa al voltant de la fantasia i allò fantasmagòric que contrasta amb el realisme i el *réflichir* francès.

confronta el sinhala i el tamil. Cap de les llengües, però, és reivindicada per Karinatulaka, que escriu en anglès. La nota laudatòria de *The Guardian* també assenyala una necessitat de màrqueting d'identificar la veu de Karunatilaka dins de l'imaginari europeu: “Recalls the mordant wit and surrealism of Gogol and Bulgakov’ *Guardian*/’Outstanding... the most significant work of Sri Lankan fiction in a decade’ *New European*”. Karinatulaka és també destacat com a l'autor més prominent de Sri Lanka. Ara bé, l'autor va graduar-se a una universitat de Nova Zelanda i, posteriorment, va treballar de periodista a Londres en diaris com precisament *The Guardian*. De la mateixa manera que els seus personatges Salim i Diégane, els escriptors Gurnah i Sarr també viatgen en edat primerenca, i s'instal·len a la grans metròpolis, París i Londres, per anar a estudiar a una universitat. Formen part d'una elit, d'aquells que poden viatjar fora i tindran una educació extraordinària. És el mateix cas de Abdulrazak Gurnah, guanyador del Nobel 2021, tanzà d'origen però resident a Londres. La biografia de l'autor al web de Casa Àfrica es llegeix “Gurnah ha publicado diez novelas y varios cuentos. El tema de la perturbación del refugiado recorre todo su trabajo. Comenzó a escribir a los 21 años en el exilio inglés, y aunque el suajili fue su primer idioma, el inglés se convirtió en su herramienta literaria”¹⁶⁰.

From the winner of the 2021 Nobel Prize in Literature, a powerful story of exile, migration, and betrayal.

Salim has always known that his father does not want him. Living with his parents and his adored Uncle Amir in a house full of secrets, he is a bookish child, a dreamer haunted by night terrors. It is the 1970s and Zanzibar is changing. Tourists arrive, the island's white sands obscuring the memory of recent conflict--the longed-for independence from British colonialism swiftly followed by bloody revolution. When his father moves out, retreating into disheveled introspection, Salim is confused and ashamed. His mother does not discuss the change, nor does she explain her absences with a strange man; silence is layered on silence.

When glamorous Uncle Amir, now a senior diplomat, offers Salim an escape, the lonely teenager travels to London for college. But nothing has prepared him for the biting cold and seething crowds of this hostile city. Struggling to find a foothold, and to understand the darkness at the heart of his family, he must face devastating truths about those closest to him--and about love, sex, and power. Evoking the immigrant experience with unsentimental precision

¹⁶⁰ <https://www.casafrica.es/es/persona/abdulrazak-gurnah>

and profound understanding, *Gravel Heart* is a powerfully affecting story of isolation, identity, belonging, and betrayal, and Abdulrazak Gurnah's most astonishing achievement.

Alongside his work in academia, Gurnah is a creative writer and novelist. He is the author of many short stories, essays and 10 novels. **While his first language is Swahili, he has used English as his literary language.** However, Gurnah integrates bits of Swahili, Arabic and German into most of his writings.

Gurnah, 2018: contraportada

Un dels aspectes destacables d'aquest *blurb* són els trops, amb l'èmfasi en l'exili i la migració. Són trops recurrents en el marc de la novel·la global. L'exili com a concepte, però, podríem dir, es re-semantitza des del moment en què qui es mou, en aquest cas, ho fa escalant socialment, tenint accés a una educació en un país estranger amb més possibilitats, amb una dotació i unes despeses subvencionades des de la família o les institucions del país d'origen. Per més que Salim es trobi a Londres amb compatriotes de perfil social molt diferents, el seu "exili" és un exili privilegiat, d'integració relativament fàcil i ben situada dins del país d'acollida. Gurnah, podent canviar de ciutat a Londres als divuit anys, evita la violència que va comportar la revolució del 64 que va enderrocar com a conseqüència l'elit àrab de Zanzibar. En termes similars, Sarr deixa el Senegal de molt jove per estudiar a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París. Un altre aspecte destacable al *blurb* de Gurnah és, de nou, la menció a la llengua. El to de disculpa del *blurb* és clar. L'ús de l'anglès per sobre del suahili podria respondre, no obstant, a una necessitat imperiosa en la pròpia cerca de la veu literària, justificant quelcom d'inevitable, que hem emmarcat en seccions anteriors.

Els tres autors, Gurnah, Sarr i Karunitalaka, esdevenen un relat similar com a personalitats provinents d'un passat post-colonial, que reivindiquen injustícies i desigualtats que s'han dut a terme -o es perpetuen- als seus països d'origen, no sense fer aflorar certes coincidències entre les seves ficcions i les seves realitats. La línia entre el seu propi relat com a figura d'escriptor i els seus

relats “ficticis” es sobreposen, fins al punt de servir de manera idònia a la tendència global de l’auto-ficció en el món editorial actual, en què sembla imperar la necessitat que qualsevol relat sigui, per sobre de tot, un relat “real”¹⁶¹. El *blurb* d’*After Lives* de Gurnah també destaca el passat colonial al voltant del text: “[t]he Germans and the British and the French and the Belgians and whoever else have drawn their maps and signed their treaties and divided up Africa. As they seek complete dominion they are forced to extinguish revolt after revolt by the colonized. The conflict in Europe opens another arena in east Africa where a brutal war devastates the landscape” (Gurnah, 2020: contraportada). El mateix passa amb una altre text de Gurnah, *By the Sea*: “[a] masterwork by the 2021 Nobel Prize winner in Literature, in which two immigrants’ conflicting stories about their common homeland reveal the buried truths than drove them from it” (Gurnah, 2023: contraportada). Les veritats són, per tant, veritats històriques, relats “reals”. A *After Lives/La Vie Après* Ilyas i Hamza tornen al seu pobre costaner de l’Àfrica de l’Est després d’haver estat assimilats d’alguna manera o altre per les tropes colonials, per tal de reconstruir la seva memòria. Si Salim, Diègane i Maali poden ser figures crucials per destapar aspectes controvertits dels passats de les seves nacions per tal que no caiguin en l’oblit, Gurnah, Sarr i Karunitalaka esdevenen veus que aparentment desmantellen règims totalitaris i injustícies en indrets que no són del “primer món”, des del poder de la paraula escrita. Com a conseqüència, la memòria esdevé un trop de màxima rellevància, amb l’oblit com al pitjor dels mals. Al *blurb* de l’edició en francès de *7 Moons*, la cita escollida del text és “[c]haque âme a le droit d’errer sept lunes dans l’Entre-Deux. Pour se souvenir de ses vies passées. Et ensuite, pour oublier. Ils veulent que vous oubliez” (Karinatulaka, 2024: contraportada). Tot adopta un sentit quan la iniciativa literaria té lloc per recordar, per reivindicar mitjançant la memòria. “Il se lance alors dans une

¹⁶¹ Al *blurb* d’*After Lives* de Gurnah: “‘Effortlessly compelling storytelling ... **You forget that you are reading fiction, it feels so real**’ Leila Aboulela” (Gurnah, 2020: contraportada)

enquête rocambolesque au coeur de la capitale sri-lankaise¹⁶² avant que son témoignage sur des atrocités ne tombe entre de mauvaises mains, ou pire, dans l'oubli" (ibíd.), resumeix el *blurb* francès de *7 Moons*. N obstant, com de memorables esdevenen realment Gurnah, Sarr i Karinatulaka als seus països d'origen?

In his own country he is what is called a dissident intellectual, and dissident intellectuals must tread carefully., even in the new Nigeria.

Elizabeth Costello; Coetzee, 2003: 26

Dos dels casos, mitjançant els seus relats, aborden d'una manera o altra la qüestió homosexual. El protagonista de *7 Moons*, Maali, és un gai a l'armari ja que, com assegura Karunatilaka, no hi ha una altra manera de ser homosexual a Sri Lanka. L'article 365 del seu codi penal (1885) criminalitza els actes sexuals entre persones del mateix sexe com a contra natura. Sembla que potser T.C. Élimane, l'escriptor fictici de qui Diègane -el protagonista de *La Plus Secrète Memoire* segueix les passes- va ser perseguit per alguna cosa més que plagi. A Senegal, en el marc que Mohamed Sarr ja aborda en el seu llibre previ *De Purs Hommes* (que va despertar controvèrsia), els homosexuals pateixen una forta repressió, amb la mateixa prohibició al codi penal que a Sri Lanka i on simplement, afirma Sarr, no hi ha debat al respecte.

No obstant: tenen realment aquests escriptors l'impacte que creiem als seus països d'origen? En un article de novembre de 2021 de la BBC¹⁶³, l'escriptor de Zanzibar Ally Saleh, afirma que l'índex de popularitat de Gurnah a Tanzània és molt baix, i que les seves novel·les no es troben a la majoria de llibreries d'Àfrica de l'Est. Per una banda, l'editor Mkulki Bgoya afirma que a Tanzània els llibres, com article, són un luxe, i que es publiquen només llibres

¹⁶² Menció específica a la capital.

¹⁶³ SIPPY, Priya (2021, Nov 8). "Why Tanzanian Nobel laureate Abdulrazak Gurnah is hardly known back home". BBC News. <https://www.bbc.com/news/world-africa-59178826>.amp

educatius. Com diu el personatge d'Egudu en paraules de Coetzee a *Elizabeth Costello*, “[i]f you want to make money publishing books in Africa, you must put out books (...) that will be bought in quantity by the education system to be read and studied in the classroom. It does not pay to publish writers with serious ambitions, writers who write about adults (...). Such writers must look elsewhere for their salvation” (Coetzee, 2003: 25). D'altra banda, la majoria de ficció que es publica, que no és molta, diu Bgoya, són obres escrites per tanzans i en suahili, la llengua més parlada a Tanzània (i també la llengua materna de l'autor). A Dar es Salaam, només la TPH Bookshop “has been one of the few bookshops in the country to stock Gurnah's work” (Sippy, 2021). Gurnah ha fet carrera fora de Zanzibar on no hi és des dels anys seixanta i només el llegeixen un petit cercle de lectors.

Sarr reflexiona a *La plus Secrète Mémoire des Hommes* sobre a qui van dirigides aquestes històries realment.

Lancions-nous dans un geste magnanime, et alors on appelait à la barre leurs ignobles complices: d'abord une part de leur lectorat africain, que nous assassinions aussitôt d'un verdict lapidaire : pire lectorat du monde, qui ne lit pas, qui est paresseux, caricatural, intransigeant comme seule une minorité pouvait l'être, toujours avide d'être représenté alors qu'il est irreprésentable ; ensuite venaient leurs lecteurs occidentaux (osons le mot: blancs), parmi lesquels beaucoup les lisaient comme on fait charité, aimant qu'ils les divertissent ou leur parlent du vaste monde avec cette fameuse truculence naturelle des Africains, les Africains qui ont le rythme dans la plume, les Africains qui ont l'art de conter comme au clair de lune.

Sarr, 2021: 76

Amb aquests mots, el personatge Diégane s'entronca totalment amb el discurs de literalització de Casanova. Però on són les veus del Senegal? On és la tradició literària senegalesa abans que Occident la descrigui amb els seus termes?

Karunatilaka, a una entrevista a la revista *Time* l'octubre de 2022¹⁶⁴, també insisteix en els llibres com a producte de luxe donada la situació d'inestabilitat a Sri Lanka, on el seu no es va poder llegir ni precisament després de guanyar el Booker degut a una aturada per una de les crisis més fortes de la última dècada. Una de les causes que Karunatilaka reivindica amb el seu llibre és la manca d'identitat de la pròpia ciutadania de Sri Lanka, ja que la població s'identifica més amb les seves religions (budistes, tàmil o musulmans) que amb l'estat-nació¹⁶⁵. Per una part, assegura, Karunatilaka té l'esperança que el seu llibre encoratgi un relat d'identitat de pertinença a la nació, ja que la situació post-guerra civil dels noranta que descriu potser no és tan diferent a l'actual. No obstant, tot i que l'escriptor resideix a Colombo, i havent recalcat la dificultat que els exemplars circulin, les llengües principals de la majoria de la ciutadania són el sinhala i el tamil, i no l'anglès en què està escrit *7 Moons*.

In view of the fact that the writers in question write in a foreign language (specifically French) and are published and, for the most part, read in a foreign country (specifically France), can they truly be called African writers? Are they not more properly called French writers of African origin? Is language not a more important matrix than birth?

Elizabeth Costello; Coetzee, 2003: 27

Potser preveient la controvèrsia al voltant de la llengua, Mohammed Sarr en moltes entrevistes ja s'anticipa a la pregunta i deixa caure que la seva intenció en futures ocasions és escriure en wolof i sérère. El francès -idioma en què Sarr escriu *La Plus Secrète Memoire des Hommes*- a Senegal, heretat del passat colonial, només l'entenen l'1-2% de les dones i del 15-20% dels homes. De banda,

¹⁶⁴ SYED, Armani (2022, Oct 19). "Booker Prize Winner Shehan Karinatulaka on Literature and Sri Lanka's Ongoing Crises". <https://time.com/6223093/booker-prize-winner-shehan-karunatilaka-interview/>

¹⁶⁵ FINANCIAL TIMES (2022, Oct 20). "Booker Winner Shehan Karinatulaka receives a politically charged reception". Financial Times. <https://www.ft.com/content/fa8c6ebb-7c93-4b54-8337-b6f568234d78>

l'acollida de la *Memoire* a Senegal, segons exposa Radio France Internationale¹⁶⁶, és un relat d'èxit. El president Macky Sall afirma que és un exemple d'una "tradició d'excel·lència d'homes i dones de lletres senegaleses" (RFI: 2021). Una de les llibreries puntes a Dakar, *Quatre Vents*, va exhaurir els exemplars el dia que es va anunciar el Goncourt. L'article insisteix, des d'un Dakar cosmopolita, en Senegal com a punt de mira de la literatura mundial, ja que recentment el premi Neustadt dels Estats Units havia recaigut en Boris Diop, escriptor de Boubacar. No obstant, Aïsha Dème, activista cultural, afirma a Le Point¹⁶⁷ el novembre de 2021, que és molt estrany que es parli d'un autor com Sarr als mitjans senegalesos, ja que es dona molt poc espai a la cultura a l'Àfrica en general, però sobretot al Senegal. Declara Dème que "[l]'accès à l'édition sur le continent et notamment au Sénégal reste difficile, cela décourage d'ailleurs beaucoup d'auteurs alors même que le potentiel est là. Le fait que le roman soit une coédition entre une maison d'édition française et sénégalaise est aussi un signal" (Cluzel, 2021). De banda, dies després del relat d'èxit amb motiu del Goncourt, relata *Le Figaro*¹⁶⁸, esclata una campanya de denigració contra Sarr i el llibre per apologia de l'homosexualitat, especialment en el seu llibre previ *De Purs hommes*, que narra la història d'un professor de lletres en el marc de la violència homòfoba habitual al Senegal. ("Influente au Sénégal, où elle a pu faire censurer plusieurs séries populaires, l'ONG islamique Jamra a plus largement fait part de sa préoccupation concernant l'attribution du prix Goncourt à Mohamed Mbougar Sarr, en mentionnant sur Facebook

¹⁶⁶ RFI (2021, Nov 7). "Senegal fetes Mohamed Mbougar Sarr on International Day of the African Writer". RFI. <https://www.rfi.fr/en/africa/20211107-senegal-fetes-mohamed-mbougar-sarr-on-international-day-of-the-african-writer>

¹⁶⁷ CLUZEL, Clémence (2021, Nov 4). "Goncourt à Mbougar Sarr: 'Nous sommes très fiers qu'il soit sénégalais". Le Point. https://www.lepoint.fr/afrique/goncourt-a-mbougar-sarr-nous-sommes-tres-fiers-qu-il-soit-senegalais-04-11-2021-2450570_3826.php#11

¹⁶⁸ LE FIGARO (2021, Nov 7). "LGBT: le prix Goncourt Mohamed Mbougar Sarr fait polémiques au Sénégal". Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/culture/lgbt-le-prix-goncourt-mohamed-mbougar-sarr-fait-polemique-au-senegal-20211107>

une ‘hyper-médiatisation occidentale (suspecte)’”[Le Figaro, 2021]). Les respostes anti-LGTBIQ+ de Senegal amb motiu de la novel·la de Sarr que formen part de l’element paratextual de la novel·la en la seva campanya de màrqueting a França, estarien permeten desplaçar la intolerància a un terreny estranger, evitant mirar la pròpia, com si en el marc de la nació hegemònica no existís la homofòbia¹⁶⁹.

Com hem vist, tots tres casos acaben sent relats d’assimilació per part de la gran potència als països d’acollida, on inicien i despunten la seva carrera com a escriptors en la llengua de l’opressor. Com diu Sarr a *La Plus Secrète Mémoire des Hommes*:

-Et c'est ce que tu veux? Accéder à la notoriété littéraire dans ce monde extérieur?

-Oui. Aucun écrivain africain établi ici ne l'avouera publiquement. Chacun niera, en accompagnant sa déclaration d'une pose rebelle. Mais au fond, cela fait partie des rêves de beaucoup d'entre nous (pour certains, c'est même LE rêve) : l'adoubement du milieu littéraire français (qu'il est toujours bon, dans sa posture, de railler et conchier). C'est notre honte, mais c'est aussi notre gloire fantas-mée; notre servitude, et l'illusion empoisonnée de notre élévation symbolique. Oui, Stan, voilà notre triste réalité: le contenu misérable de notre rêve misérable, la reconnaissance du centre - la seule qui comptât.

Sarr, 2021: 84

Les grans potències, mitjançant les seves institucions de reconeixement, com els premis, llencen els autors a la resta del món: els donen una veu literària sempre i quan paguin l’impost de la llengua, la “notre serviturdé”, “la gloire fantasmée”. De la mateixa manera, en la línia de la despolitització de Casanova, és també la gran potència que es penja la medalla de donar “voix aux oubliés de l’Histoire”. Definitivament, tots tres casos poden tractar-se d’oportunitats importants de visibilitat de veus i històries que, d’altra banda, podrien no sortir mai a la llum. La possibilitat d’aquests escriptors d’explicar aquests relats des de

¹⁶⁹ Per la retòrica, crea una distància entre la condició dels homosexuals a la societat senegalesa en contrast amb la francesa. No parla en termes de graus d’homofòbia sinó que atribueix l’homofòbia com a conflicte que existeix exclusivament a Senegal i no a França. És a dir, fomenta la idea que a les grans metròpolis hi ha més seguretat i més inclusió, mentre que, probablement només hi hagi més anonimat.

les estructures de les grans potències els poden donar una certa autonomia i poder per tal de continuar les seves carreres en altres llengües, però ja gaudint d'una fama i reconeixement que els dona si més no, agència.

A un passatge de *La Plus Secrète Mémoire des Hommes*, Sarr, a través de Diégane, reivindica la denúncia que han agafat com a lema la seva generació al respecte dels anterior senegalesos francòfons. “[N]ous déplorions que certains d'entre nos anciens aient versé dans les négrieres de l'exotisme complaisant et d'autres dans les autofictions où ils n'arrivaient pas à transcender leur petite existence, eux qu'on sommait d'être africains mais de ne l'être pas trop et qui, pour obéir à ces deux impératifs aussi absurdes l'un que l'autre, oubliaient d'être des écrivains” (Sarr, 2021: 64-65). D'altra banda, s'ha avançat realment si el sistema continua perpetuant la diferència? En aquesta neteja d'imatge de les grans capitals aparentment post-imperials, podríem fer servir les afirmacions de Venutti, que assegura que a les nacions hegemòniques

translation fashions images of their subordinate others that can vary between the poles of narcissism and self-criticism, confirming of interrogating dominant domestic values, reinforcing or revising the ethnic stereotypes, literary canons, trade patterns, and foreign policies to which another culture may be subject. Within developing countries, translation fashions images of their hegemonic others and themselves that can variously solicit submission, collaboration, or resistance, that may assimilate dominant foreign values with approval or acquiescence (free enterprise, Christian piety) or critically revise them to create domestic self-images that are more oppositional (nationalisms, fundamentalisms).

Venuti, 1998: 159

El marge entre el “narcisisme” i l’“auto-crítica que la traducció pot aportar a una “nació” en concret és extrapolable al fenomen de la traductibilitat. L'assimilació dels casos tractats a una llengua i capital hegemònica situa els productes en el camp de la traducció, amb imatges que també variar entre els mateixos pols. Si bé la reivindicació política des de la gran metròpoli podria arribar a tenir lloc en cas que tingués també un impacte en les “altres nacions”, la circulació d'aquests textos no deixa al mateix temps d'assegurar més aviat

l'hegemonia d'un mercat que ja existeix i que es consolida per abastar més, per aparentment “incloure” més, quan en realitat les diferències entre la centralitat i l'alteritat es fan més paleses en una forma de narcisisme de discriminació positiva. No exclusivament en relacions internacionals, com indica Venuti, a nivell “domèstic”, la possibilitat de potenciar imatges il·lusòries d'alteritat que puguin incitar nacionalismes i fundamentalismes també hi és implícita. Des de la capital hegemònica, les construccions de les nacions “d'origen” d'aquests textos sempre acaben estant en submissió a, no apareixen en cap moment com a entitats independents. La inclusió, tractant-se sempre d'històries amb enllaços a antigues colònies podria ser llegida també com una forma revisada d'orientalisme. En mots de Sarr a *La Plus Secrète Mémoire des Hommes*, “il y avait le réel ; il y avait tout cet océan de merde dehors, et nous, écrivains africains dont le continent nageait dedans, nous parlions du Labyrinthe de l'inhumain au lieu de nous battre concrètement pour l'en sortir” (Sarr, 2021: 76). En lloc d'una dialèctica de singularitats que es fan entrar en diàleg en un espai supranacional, aquest globalització literària estaria produint una mateixa ficció adreçada a una mateixa elit, que sembla desplaçar-se pel continent, però que no deixa de ser la mateixa en els mateixos termes.

El Goncourt d'aquest any 2024 ha respòs a la mateixa prerrogativa. Entre els nominats hi havia Gaël Faye (cantant, raper i escriptor nascut a Burundi, antiga colònia belga, però resident a França des dels 13 anys), autor de *Jacaranda* (guanyadora del Renaudot 2024), una novel·la sobre Rwanda en francès que, citant del *blurb*, “dévasté après le génocide des Tutsi nous raconte l'histoire terrible d'un pays qui s'essaie malgré tout au dialogue et au pardon” (Faye, 2024: contraportada). L'èxit anterior de Faye, en francès, guanyador del Goncourt des Lycéens de 2016, fou *Petit Pays*, un país que, citant del *blurb*, “son ‘petit pays’, le Burundi, ce bout d'Afrique centrale brutalement malmené par l'Histoire” (Faye, 2017: contraportada). En aquesta edició del Goncourt, el guardó ha anat finalment a parar a Kamel Daoud, escriptor i acadèmic nascut a Argèlia i

resident a França, i la seva novel·la *Houris*. Daoud ja havia estat el centre d'una polèmica mediàtica, on va ser titllat d'islamòfob i orientalista al mateix temps al voltant d'una publicació seva a *Le Monde* el 2016, condemnant les agressions sexuals alemanyes al context de l'islamisme. Escriptors com la franco-tunisiana Fawzia Zouari van donar-li suport al·legant que els orientalistes eren els detractors de Daoud. *Houris*, escrita en francès, també ha despertat polèmica a Argèlia i ha estat prohibida al Saló d'Alger per transgredir un article de la Carta per la Pau i la Reconciliació Nacional algeriana, que veta remoure les ferides de la guerra civil de 1992-2002 entre grups islamistes i l'exèrcit algerià que va causar entre 60,000 i 200,000 morts. A França ja ha venut més de 60,000 exemplars. També en la línia de reivindicar episodis brutals d'antigues colònies (tot i que Tailàndia, paradoxalment, no va ser mai cap colònia), trobem *Bangkok Wakes to Rain*, el *New York Times/Washington post Notable Book of the Year* de 2019 de Pitchaya Sudbanthad. Totes les bios de Sudbanthad s'encapçalen amb l'etiqueta "Thai writer". No obstant, Sudbanthad escriu en anglès i va créixer a Aràbia Saudita i als EUA, graduant-se a Duke University a Carolina del Nord, i fent un màster a NYU que el va connectar amb dues beques: una per escriure ficció a la New York Foundation for the Arts i una altra de MacDowell. A arrel de l'enderrocament de la dictadura militar a Tailàndia el 1973, EUA va donar suport a grups militars tailandesos que advertien d'un alçament comunista. Aquest fet va desencadenar la massacre de 1976 a la Universitat de Thammasat entre els militars i l'esquerra. Des de la indústria literària nord-americana s'estaria donant veu a un fet que ha estat censurat als llibres d'història tailandesos però que al mateix temps permet als EUA quedar com a salvadors en forma d'elegia cap a la capital Bangkok amb un producte literari en anglès.

Je l'ai remercié, puis supplié de ne pas écrire un énième livre sur le retour au pays natal. Il jura d'éviter cet immonde borbier que l'exil ouvrait aux pieds de tous les écrivains qui croyaient rentrer chez eux. On en a ri, puis ce fut tout. On s'est dit au revoir. On a raccroché.

La Plus Secrète Mémoire des Hommes; Sarr, 2021: 128

Després d'haver assistit al congrés internacional "The Global Novel, Bridging Material Objects and Forms" a la UOC la primavera de 2024, observo que un dels riscos en què es pot caure a l'hora d'analitzar la problemàticament anomenada novel·la "global" és quedar-se només en trops, temes, gèneres o estils. Al voltant de la novel·la global, actualment, es debat sobre els nous formalismes, sobre l'estat del realisme (en la versió actualitzada com a "nou realisme") i les seves fronteres amb la ciència ficció, o sobre la porositat del terme "ficció especulativa" en tant que distòpica o futurista (el realisme no és també especulatiu ja només perquè es tracta de ficció?), que estaria a cavall entre les dues. Fins i tot també sobre la novel·la històrica. Els trops que coincideixen en tots els possibles gèneres són per exemple les migracions, l'ascensió social, l'impacte de l'era digital i les catàstrofes naturals. Limitar-nos només a aquesta aproximació, podria estar comportant certes absències -altres veus, altres llengües- que no arriben a circular per no poder competir en el circuit d'allò que s'anomena "global" (que bàsicament evidencia l'hegemonia de l'anglès, però també cada vegada més, del francès, com a *lingua franca*, i un perfil d'autor que pugui accedir al circuit a través de les institucions que consoliden el camp literari, *namely*, premis, universitats, editors/agents globals). Ignorar la circulació, en el sentit més Bourdieu de la paraula (no analitzar què circula i perquè), podria estar condemnant a aquesta novel·la global a ser un producte imperialista i orientalista, que només una elit pot arribar a consumir. L'origen sí importa. Si la ficció especulativa que tracta migracions en el mateix "global North" per catàstrofes naturals que encara estan per venir, escrita en anglès, impedeix (o circula per davant de) ficcions realistes sobre moviments migratoris

reals degut a conflictes bèl·lics de l'actualitat (que no troben veu per no estar escrites en anglès o perquè els seus escriptors en potència estan inhabilitats per la pròpia migració). El producte existent no hauria de poder apropiar-se tan fàcilment d'una categoria que hauria de permetre, per sobre de tot, la inclusió. Si l'etiqueta “global” s'entronca amb la de “nòmada digital”, o la de “gentrificació” -i s'escriu i es consumeix en aquests contextos-, aleshores “global” estaria d'immediat adquirint unes altres connotacions. Si el primer món té temps per crear ficcions especulatives, això ja hauria de ser un senyal d'alerta suficient.

Les novel·les anomenades globals són, per tant, majoritàriament traduccions, encara que hagin estat originalment escrites en anglès o en francès, és a dir, productes traductibles. El futur de la inclusió recauria, per tant, en traduir realment, no en transliterar. Ja són acceptats els termes “global North”, “global South”, East i West, admetent en certa manera la problemàtica del terme en un món de desigualtat. L'única possibilitat és incloure la circulació. Moltes llengües, com per exemple, el català o l'espanyol, admeten el plural als adjectius. En canvi, l'anglès no. Seria qüestió potser de començar per dir-li novel·les global(s), com a punt de partida més inclusiu, per poder contrastar diferents globalitats. Si, com suggereixen alguns acadèmics de la *World Literature*, hauríem de començar a parlar d’“autonomia relacional” enlloc de fer servir termes com “imperialisme” o “pseudo-orientalisme”, una revisió dels seus corpus considerant altres llengües i altres veus donarien pas a un circuit que no passés per alt les asimetries, i que no només respongués a l'anglès i a un certs editors i agents literaris en un clima d'aparent inclusió.

En el marc actual, les dues potències -França i Anglaterra-, i les estructures supranacionals com el Nobel (que funciona d'acord amb les institucions de França) s'aproprien -mitjançant l'acadèmia i els premis- de veus/figures “exiliades” del seu passat post-colonial i els ofereixen una veu literària, sempre i quan s'hagin assimilat al discurs de les seves grans metròpolis

(sigui perquè els escriptors s'hi han mudat per anar a estudiar, o per escriure en la llengua de la superpotència, etc.): és a dir, sempre i quan es converteixin en un relat d'assimilació social amb la condició que escriguin en la llengua dominant i, que si no ho fan (com per exemple Pamuk), les seves obres siguin fàcilment traductibles des del moment que són editades (o fins i tot creades, ja que l'escriptor ja està probablement pensant en una varietat de "turc" que sigui fàcilment traduïble a l'anglès des del moment d'escriure). Quan Karínatulaka afirma que *7 Moons*, quan va guanyar el Booker, no podia trobar-se enlloc de Sri Lanka, quan Gurnah insisteix en el xoc de cultures als seus relats amb motiu del Nobel, i quan Sarr justifica haver utilitzat el francès, tots tres aspectes estarien reflectint una mateixa tendència. En mots de Borja Bagunyà referint-se a l'impacte de la ficció anomenada global: "[s]igui com sigui, el que sembla condemnat a desaparèixer, escriu Parks, és la mena d'obra que existeix en les subtileses i els matisos del seu propi llenguatge i la seva pròpia cultura literària". En definitiva, el producte és una novel·la global post-colonial però imperialista. Més que parlant dels d'allà, segueix parlant dels d'aquí.

Conclusions

-(...) Il arrivera bien sûr que la France bourgeoise, pour avoir bonne conscience, consacre l'un de vous, et l'on voit parfois un Africain qui réussit ou qui est érigé en modèle. Mais au fond, crois-moi, vous êtes et resterez des étrangers, quelle que soit la valeur de vos œuvres. Vous n'êtes pas d'ici. Mais j'ai aussi cru comprendre, et arrête-moi si je me goure (...), j'ai cru comprendre que vous n'étiez plus vraiment de vos pays d'origine. Mais alors... d'où ?

(...)

- Bien sûr, je sais, certains d'entre vous le disent : vous êtes citoyens du monde... Universels ! Ah, l'universalité... Une illusion tendue par ceux qui la brandissent comme une médaille. Ils la mettent autour du cou de qui ils veulent.

La Plus Secrète Mémoire des Hommes; Sarr, 2021 : 85

Mind The Gap/ Attention à l'Écart

Els paratexts de ficció, a diferència dels acadèmics, per exemple, entrarien dins de la categoria de textos persuasius, amb un fort lligam amb l'eslògan publicitari. D'aquí que en indústries literàries més regides pel capitalisme, com l'anglòfona -i més particularment els EUA en contrast amb Europa- el paratext sigui responsabilitat gairebé total del *copywriter* (càrrec de naturalesa publicitària, en equip amb els departaments de màrqueting). Europa, en canvi, encara presenta, podríem dir, una certa resistència política mitjançant els paratexts que, conscients del seu poder manipulador, intenten sobreviure com a més informatius que persuasius per tal de no sucumbir per complet al capital (o fins i tot promouen la sobrietat i simplicitat com a senyal de la no mercantilització

del valor cultural de la literatura com a -en paral·lel a l'educació- un dret fonamental més de l'Estat del Benestar que hauria d'estar exempt d'especulació). A Europa, podríem dir, majoritàriament els paratexts encara estan dintre del domini dels editors, agents o, fins i tot, autors.

Precisament per la tensió entre el component de seducció del gènere persuasiu de la sinopsi i la integritat en la descripció de l'article en venda (aspecte molt relacionat amb el món publicitari), els autors -i fins i tot els editors- resulten no ser els més indicats per escriure les contraportades. La perspectiva i distància d'un equip de màrqueting podrien resultar favorables de cara a disseminar un text i fer-lo més atractiu i dirigible com a portaveus. En les diferències a banda i banda de l'Atlàntic, entre diferents graus de fervor capitalista, hi ha la del propi terme *blurb*. Així com als EUA es refereix exclusivament a aquella frase laudatòria que un autor, potser de menys prestigi, li demana a un altre amb més trajectòria o reconeixement com a una credencial per a la seva portada símbol de qualitat i reconeixement, a Europa sembla ser el conjunt de sinopsi, frases laudatòries i -inclús- breu biografia de l'autor, que poden distribuir-se tant en portada com en contra i solapa (el que els francesos anomenen la *prière d'insérer* o *quatrième de couverture* i els anglesos *the jacket*), i on els editors i publicistes juguen un paper més important. La pràctica, en el primer cas sobretot, pot degenerar inevitablement cap a cercles viciosos de fer-se la pilota, d'amiguismes, i resultar en una imatge denigrant pel producte, que constata que -en l'equilibri entre la persuasió i el rigor informatiu- en aquest cas només interessa el primer. La diferència entre mercats també es reflexa en l'autoria del *blurb*, amb un mercat com l'uropeu on el paratext encara estaria més dins dels dominis de l'autor i l'editor, on l'èmfasi recauria més en el rigor informatiu (que de vegades podria tractar-se precisament de la no informació

com a afirmació que un text breu i una imatge no poden abastar tot un text literari¹⁷⁰) més que no pas en la persuasió publicitària.

D'altra banda, la manipulació, la captació amb l'objectiu capitalista, es produeix en definitiva despertant el desig dels lectors basat en l'absència d'informació. La tècnica, hem vist, no es diferencia de la utilitzada en pròlegs, prefacis i *captatios* de manifestacions literàries de tots els temps, observant que els autors sempre han sentit la necessitat de crear preliminars als seus textos que funcionin com a reclam per la seva lectura. El paratext, abans que es materialitzessin en el paratext del llibre modern, hem vist, formava part dels propis textos com a manifestacions inherents pròpiament al mateix esdeveniment literari. Si bé Genette remunta els orígens del paratext a *le prière d'insérer*, nota de premsa enviada a diaris per anunciar els fulletons vuitcentistes, hem pogut observar una similitud de forma i contingut entre les sinopsis i els pròlegs teatrals tant de l'època moderna com de l'època clàssica (en forma de diàleg a l'inici dels drames d'Èsquil i Sòfocles), així com amb l'èpica clàssica d'Homer i Virgili, els primers versos dels quals -com a prefacis integrats- inspiren a les sinopsis de les seves versions editades actualment, amb la invocació a les muses, l'exposició del tema i el punt de partida narratiu. Amb les funcions expositives, de *captatio* i veracitat per donar autenticitat i valor a un text, els pròlegs i prefacis acaben compartint les mateixes formes i funcions que la sinopsi i, per extensió, que la resta del paratext. De la mateixa manera que *le prière* als fulletons, els prefacis integrats introdueixen l'elogi a l'obra per potenciar el seu valor, així com una descripció fàctica, sigui en tant que de recull de fets de la trama com de valor d'autenticitat.

Alguns dels pròlegs/prefacis representen també un espai fronterer amb components auto-referencials, ja que evidencien el text com a propi artefacte literari, amb un peu en el marc editorial del relat i un altre en el propi relat, és a

¹⁷⁰ És el cas de la sobrietat de la línia blanca de Gallimard a França o de Persephone Books al Regne Unit.

dir, un paratext “incrustat” al propi relat. Els prefacs semblen destinats a modificar el text -siguin de la primera o de futures edicions- o, més aviat, *són* el text: acaben proporcionant una interpretació més, diríem, de l'exemplar. Així com en les representacions teatrals les tries del director i actors creen un nou text a arrel d'un text preexistent, aquest element paratextual sovint inseparable de la veu de l'autor, genera una interpretació més, tangible no només en un text *per se*, sinó en un exemplar. Aquest mecanisme metaficcional, especialment en els prefacs ficticis situats dins del text -en què una figura fictícia dona autenticitat i valor a l'artefacte literari des de la ficcionalitat-, no es diferencia en funcions del paratext que recull crítica i valor informatiu a les cobertes del llibre modern.

Podem concloure de la mateixa manera que podríem categoritzar els *blurbs* com a metaficció pels mateixos motius, ja que també posen en dubte els límits entre la ficció i la crítica, així com revelen un text com a artefacte literari, i a un autor com a una veu més i no com a “la” veu. De la mateixa manera, fer l'artefacte conscient de si mateix, tant en la metaficció com en el *blurb*, atorga autoritat al text en aspectes de valor monetari, per a la seva lectura i venda, en ambdós casos tractant el text com a tal, al mateix temps que se'ns dona accés a la seva creació o al seu procés d'edició i se'ns revela com a exemplar, com a artefacte capitalista. Des que apareix el gènere de la novel·la, gènere intrínscament lligat al capitalisme i a la transacció, apareix també la necessitat de vendre exemplars. No per això podem obviar que les *captatio*, com hem vist, ja les trobem abans als demés gèneres també: abans que es comercialitzés amb la ficció, els oients o assistents en places o teatres també necessitaven un ham per decidir quedar-se. De banda, hem observat que les *captatio*, quan passen de dins a fora del text amb el llibre modern en forma de *blurb*, es fan més pomposes i arrogants, en contrast amb la humilitat que les caracteritza quan no són a la coberta.

Els dissenyadors gràfics també comparteixen el punt de vista que la coberta, amb imatges, tipografia i contingut, està en algun lloc entre l'edició i la publicitat, entre l'art i el comerç. En la part pròpiament textual (més enllà de la gramàtica pròpia dels *blurbs*, que recolliria una predominància adverbial i adjectival segons teòrics sobre textos persuasius com Kathpalia, especialment a les cites laudatòries i descripcions de personatges), l'èxit per *copywriters* com Louise Willder recauria precisament en el contrari: en l'ús de substantius com a més evocadors i menys delimitadors, i amb connotacions més negatives i misterioses que no pas positives. Per contra, els *blurbs* acadèmics amb poc detall, i llenguatge més evocador que clarificador, serien sinònim de desprestigi. Analitzant els intertítols de novel·les, on hem pogut rastrejar també la gènesi de les sinopsis, hem pogut observar el fenomen que Louise Willder anomena ventriloquisme, referint-se a encarnar la veu d'un autor, d'apropriar-se del seu to o estil, en l'escriptura del *blurb*. Tot i així, en molts casos, aquest ventriloquisme no exclou un canvi de persona narrativa, distanciant-se per complet en aquest aspecte de la veu del relat. D'una banda, els intertítols demostrarien que el to/veu del relat no té perquè sempre ser el més adequat pel to del blurb (o que el canvi comporta unes implicacions en relació a la ironia i a l'autoritat d'un text).

Encara que trobem algunes portades basades només en paraules, en la majoria dels casos, especialment al món anglòfon, la imatge pren un pes dominant. En aquest sentit no podem parlar pròpiament de literatura. Amb les reflexions de De Kherckove, concloem que les cobertes funcionarien com una pantalla de televisió o de telèfon intel·ligent: els mots dels *blurbs* es llegeixen des del marc del disseny general de la coberta i no com a textos *per se*. Fins i tot si la coberta és blanca, el primer que "llegim" és una organització de la superfície, una perspectiva regida per l'art visual. Des d'aquest punt de vista, les cobertes estan buides de significat en relació a l'objecte d'art: el llibre, el relat, com hem pogut demostrar amb les cobertes adaptades dels clàssics portades al món de la

moda, per exemple. Les cobertes “deluxe” no proporcionen necessàriament una descripció acurada del text principal ans al contrari: proporcionen una sèrie d’etiquetes a partir de les quals els compradors poden apropar-se a les històries, que evocuen el món de la moda com si es tractés d’una peça de roba.

No obstant, comprant un *blurb*, comprant una coberta, el lector estaria comprant una història que creu que parla d’ell mateix o, en altres mots, comprant-se una història: un món imaginari on projectar-se. Això explicaria els buits i les omissions als *blurbs* en relació al disseny: l’estratègia de retenir informació i les omissions per complet de personatges a certes sinopsis de ficció, així com d’aspectes crucials del to o la trama, estarien justificades sota la llei d’escriure com menys mots millor. El sacrifici vindria a favor de crear el buit que desperta la curiositat i, en definitiva les ganes de continuar llegint o d’adquirir l’exemplar. La pròpia fórmula crea, no obstant, certes problemàtiques en relació a gènere, classe i ètnies, quan certes omissions que poden ser llegides com a estratègies de captació obvien figures o temes que, d’altra banda, no només són reivindicades al text original sinó que fan que aquell text sigui important precisament per tals reivindicacions. No obstant, el fet que un gran nombre de sinopsis acabin centrant-se exclusivament en només un personatge quan en realitat són novel·les amb pluralitat de veus, pot ser llegit com a estratègia purament literària i no de màrqueting. La identificació d’un lector amb una veu narrativa o un personatge són mecanismes d’identificació en la literatura més que aplicables tradicionalment, fins al punt que un autor busca que un text sembli que ens parla només a nosaltres i sobre nosaltres. Aquest fet explicaria l’abundància de sinopsis centrades només en un personatge tot i descriure textos plurals, com a esdeveniment literari primer, i comercial després. Ara bé, aquesta equació vindria marcada per la tendència gairebé hegemònica de l’auto-ficció de la novel·la global (però també en general) d’avui en dia -la individualitat que arrossega-, simptomàtica de la globalització i el neoliberalisme, que contrasta amb visions com la de Bakhtin de fa un segle, en

què el gènere novel·lesc es revelava precisament com el contrari: com a democratitzant per la possibilitat d'incloure múltiples veus i punts de vista.

Els *blurbs* semblen necessàriament haver de ser com més exclusius millors, amb una “neutralitat” precisament per funcionar com a plantilla perquè hi càpiguen com més relats personals millor, és a dir, per fomentar l'impossible accés al “real” de Belsey, per despertar el desig de com més lectors millor. En altres mots, mai hi haurà prou paraules per representar certs textos: en part, per la pròpia impossibilitat de la representació, així com perquè el buit és primordial per poder ser omplert amb el propi relat del lector. D'aquí que en molts casos els *blurbs* deixin un rastre d'engany, de no representar veritablement a l'original. Al *pitch*, a la sinopsi, el gap/écart, l'absència del “real” és allò que esdevé eloqüent pel lector: allò que no es pot rastrejar més que en el propi imaginari i que fa als lectors que un text els parli directament a ells, despertant la necessitat de consumir tant el text, com l'exemplar. En altres mots, la vaguetat comporta més possibilitats. O, dit d'una altra manera, la resistència a qualsevol hegemonia resideix aleshores en el desig: aquest espai, que creen ambdós textos original i sinopsis, ambdós incapaçs d'acostar-se a allò “real”, l'objecte o obra d'art que resideix, en realitat, fora de qualsevol exemplar.

El *blurb*, acompanyant a un text genera un nou text i, per tant, destaquem la interioritat del *blurb* deixant de tractar-la com a suplement. L'espai intermedi que ocupa entre l'artefacte literari i el món real no el desvincula absolutament de la ficcionalitat. Si ni el llibre representa res real, com hauria de poder fer-ho el *blurb*? El *blurb* no passa a ser menys una forma d'art pel fet de descriure'n una altra, com si aquesta segona fos una font, sinó que esdevé una font mateixa, una possible causa, també, i no una conseqüència. D'aquesta manera podríem trencar l'hegemonia entre text i *blurb*. De fet, en molts casos, els textos (siguin llibres, pel·lícules) neixen d'un *pitch*, d'una idea breu que s'assembla a un *blurb*, que després esdevé un text. Analitzant els casos proposats per Annette Gilbert, la infraestructura material d'un llibre tal i com existeix al mercat (ISBN, codi de

barres) prova l'existència d'un llibre com a *type*, com a objecte original, donant suport a la idea que el paratext seria l'interior del text, un original, i no una còpia. De la mateixa manera, l'evidència de la materialització de l'objecte, recalcant la importància de la idea, precisament el desmaterialitza, constatant que, per tal que l'obra existeixi, només cal la noció d'aquesta i no l'exemplar. El marc, per tant, es revela com a una part del text, un preàmbul necessari, no només un element dispensable afegit al *type* per convertir-lo en *token*, sinó més aviat és un element que reafirma cada nova edició com a *type*, anul·lant la supremacia d'un original del qual en deriven còpies. El marc, el preàmbul, per tant, seria inherent a tota obra d'art perquè puguem definir-la com a tal, com a obra d'art i no com a "realitat", com a representació de la realitat i no com a realitat pura, en una circularitat imprescindible per fomentar el desig. Aquesta carència, aquesta necessitat de ser contextualitzat, seria, per tant, sinó una extensió, part del fet literari.

Per concloure aquesta secció, el paratext podria considerar-se part de l'obra literària sense distincions respecte del text principal, com un tot, redefinint en conseqüència els conceptes d'*original* i *còpia*, i subvertint l'estatus de la interioritat/exterioritat del preàmbul a l'obra d'art. Seguint aquesta línia, les sinopsis podrien, per tant, catalogar-se com a ficció i, inevitablement com a literatura. Si qualsevol manifestació literària, hem vist (per exemple amb els prefacs ficticis, dins del text), es materialitza com a obra quan es contextualitza (quan s'auto-referencia, inclús abans de ser comercialitzada, dins del propi text i abans que sigui considerada com a objecte capitalista), si una obra és una obra quan s'emmarca, quan troba un recipient (o, el que és el mateix, la manera com manifestar-se), el paratext s'anticiparia a el *blurb* com a literatura, com a part del text que seria només pel fet de ser, abans de per vendre's. Per aquest motiu, concloem considerar la possibilitat de tractar els *blurbs* com a adaptacions segons la teoria de Hutcheon, fet que obre una porta a aproximar-nos als dos artefactes d'una manera dialògica: per una part són un mateixa cosa, són el

mateix exemplar i un emmarca l'altre sense possible separació; per l'altra, els dos poden arribar a mantenir una autonomia perquè en realitat no hi ha cap possibilitat que un i altre es representin mútuament.. Si els videojocs, que Hutcheon considera adaptacions, són “texts” en què el relat es limita només a una sèrie d'interaccions entre un personatge i una situació relacionada amb la trama i univers de l'original, exempts d'un relat lineal d'esdeveniments, els *blurbs* també podrien incloure's en la mateixa categoria. En aquests dos textos, el videojoc i el *blurb*, l'activitat sembla estar focalitzada en la interacció, en la participació com a tret veritablement distintiu, més que no pas en el desenvolupament d'una trama o la profunditat dels personatges: la interacció que, d'altra banda, converteix el consumidor en prosumidor.

Himne Nacional

El *blurb* funciona en certa manera com un context nacional: cal creure per veure'l, acceptant certes dosis d'engany, de “ficció”. Amb exemples de *blurbs* de diferents nacionalitats del mateix text, hem pogut observar l'inevitable lligam entre literatura i nació (amb el recurrent debat “literatura: causa o efecte d'una nació?”), així com el de nació i llengua. Podem afirmar que, pel que fa al *blurb*, el concepte de “nació” sembla intrínsec quan parlem de circulació. En el moment que s'edita un nou manuscrit, habitualment la tirada és per a una distribució nacional en una llengua concreta (l'exemple de Catalunya en dues llengües, per exemple, és excepcional). De la mateixa manera, quan es reedita un clàssic es fa en un àmbit nacional en una llengua. Aquests casos, per exemple, impliquen un *blurb*: una sinopsi o una nova sinopsi (en el cas del clàssic, adaptada als temps), una biografia, noves cites laudatòries. Des del moment que aquest manuscrit comença a circular fora d'un país d'“origen”, es fa necessari un nou paratext. Fins i tot en textos que circulen en la mateixa llengua, però en

nacions diferents, tenen *blurbs* diferents. És el cas de paratexts diferents en edicions anglesa i americana de textos que estan en la mateixa llengua, com l'exemple de Houellebecq i *La Carte et le Territoire*, que ens ha permès constatar que el camp francès és més informatiu i democràtic als *blurbs*, mentre que el món anglòfon (i els EUA encara més que el Regne Unit) pot arribar a convertir textos intel·lectuals en novel·les detectivesques modificant el paratext.

El *blurb*, d'aquesta manera, es presenta com una moneda de canvi en el circuit editorial internacional i, en aquest sentit, la noció de nació sembla ser ineludible. No obstant, seguint els plantejaments de Bourdieu, és realment il·lusori que pensem en la nació com a un element homogeni i democràtic en qüestions de circulació. L'elit que fa que circulin els textos, els *gate-keepers* com els anomena Bourdieu, són representants de cada nació que trien en base a la comercialització dins del camp que coneixen, però que, per sobre de tot, responen als seus propis interessos com a editors, traductors o agents literaris. En aquest procés de selecció, el resum d'una història per tal que resulti atractiva i convenci dins d'un nou camp a les seves institucions (premis, acadèmies, indústria editorial) acostuma a ser sempre previ a la lectura del propi manuscrit. Si un traductor s'interessa per un autor estranger perquè pot ser-li beneficiós, n'haurà de fer un resum de la seva obra a l'editorial per tal de rebre'n el vistiplau. Perquè un agent decideixi circular un manuscrit traspasant fronteres, la síntesi d'una idea serà indispensable per captar l'atenció de nous territoris abans que el manuscrit sigui consumit sencer. Aquest procés no és sempre un procés textual. El *pitch*, la presentació d'una idea *a viva voce* moltes vegades prediu el *blurb* i en consolida la seva importància. Hem vist exemples en el món de Hollywood, per exemple, amb *l'elevator pitch*, aquella presentació d'una història en el temps rècord d'un trajecte d'ascensor en què l'ocasió permet accedir a un productor per convèncer-lo de la necessitat de produir un guió que potser no ha estat ni escrit encara.

El terme “nació”, tot i constatar que es tracta d’una il·lusió, de quelcom gairebé inefable o religiós, encara sembla imposar-se com a intrínsec al fet literari, així com els debats que genera amb el factor llengua. Un camp literari nacional també comporta, en la majoria dels casos, un camp literari centralitzat, amb les implicacions d’hegemonia i dominació que això trasllada a la circulació internacional del capital. A l’actualitat, el model anglòfon s’imposa a nivell transnacional o global, en anglès amb una excusa de comprensió i identitat, representat en el fenomen anomenat narrativa global o la “novel·la global”: un gènere que, en la versió més optimista, fa les ficcions cada cop més i més semblants i redueix la pluralitat de llengües al mercat. El seu model competidor -també pels segles de tradició del cosmopolitisme i del prestigi de la cultura i literatura franceses-, el model francòfon (encara que amb un punt més de resistència envers el neoliberalisme), es mou amb els mateixos paràmetres: la imposició lingüística en territoris transnacionals i l’etnocentrisme.

En aquest context, la nació, com a concepte, sembla mostrar-se com a un model de resistència envers la globalització i l’assimilació de les hegemonies anglòfona i francòfona. A nivell intern, no obstant, pot estar excloent veus i relats precisament pel mateix: perquè a nivell de nació centralitzada es premia un producte que pugui des del primer moment competir a nivell transnacional o global, de manera que podríem arribar a afirmar que nació sigui sinònim de mundial. En comparar maneres teòriques de descriure certes dinàmiques, per exemple, la “doble refracció” de Damrosch, en comparació amb l’enfocament de Derrida, sembla perpetuar un model atrapat en el binari etnocèntric (i anglòfon) i que no proporciona un enfocament veritablement horitzontal. Malgrat l’argument de la *world literature* d’anar en contra de la perpetuació dels nacionalismes a la pràctica acadèmica com a motto, aquesta no acaba de proporcionar un model que no descrigui la situació en els mateixos termes. Des del model de Pascale Casanova i l’ambigüitat del seu discurs entre descriptiu i

normatiu, que li dona autoritat a elaborar aquest model “mundial”, el problema persisteix.

Les diferències d'opinió al voltant del moment d'aparició del concepte de nació moderna tal i com el concebem avui en dia presenta també una problemàtica, i reforça la vaguetat de l'argument de relacionar literatura i nació, especialment degut que les diferents opinions estan relacionades amb el concepte de llengua com a intrínsec al de sentiment nacional. Casanova implica la distinció entre nacional/internacional superposant un mapa lingüístic i cultural a un mapa polític i institucional, perquè no es limita a descriure aspectes d'assimilació lingüística en un territori, sinó que l'assimilació i l'explosió literària són l'excusa per distingir França de les demés nacions europees des d'una posició hegemònica. Podríem dir que aquesta genealogia, que Casanova remunta a la iniciativa humanista laica francesa en contra dels clercs llatins i escolàstics a l'època moderna, es va donar a tota Europa per igual, amb exemples inclús anteriors, com l'italià, en un moment en què el concepte “nació” no és aplicable en termes literaris i lingüístics, no per això, ans el contrari, impeding la seva circulació extraterritorial. Per Casanova, aquest fenomen no es limita només a una lluita amb el declivi del llatí, sinó a una rivalitat d'un francès que s'abandera -com a exemple d'atenció a la llengua i al bon ús- per sobre de la totalitat de les llengües europees. Per ella, la revolució vernacular és francesa i, més tard, europea (precisament en un moment com el Renaixement, en què no podríem referir-nos a una majoria de població que pogués constar com a identificada sota un mateix sentiment nacional lligat a un aspecte com la institucionalització d'una llengua, sinó la d'una elit en una dinàmica de bilingüismes). Per més que Casanova esmenti a Larbaud com a qui va ressaltar que els mapes polític i intel·lectual no sempre són superposables, ella sembla atrapada en un mapa literari que, si no és polític, no és. Si en algun moment es va començar a regular l'universal des de l'hegemonia nacional, l'exemple de l'humanisme ens remunta a una possibilitat inter-relacional de

l'universal en què l'intercanvi cultural horitzontal pre-existia a la divisió nacional tal i com la coneixem avui: un universal no per això mancat d'idiosincràsies territorials i particularitats diferents, en un context bilingüe i subversiu de llengües i ideologies hegemòniques. Joseph Jurt subscriu que, encara i no tenir consciència dels mateixos, al període comprès entre l'Edat Mitjana i el Romanticisme, ja existia una elit constituïda per intel·lectuals provinents de diferents territoris del marc europeu amb uns valors comuns que constituïen una comunitat cultural transnacional i que, a la vegada, preservaven una identitat regional o nacional distintiva, sense que existissin les nacions com a estructures polítiques en la seva concepció moderna ni, per tant, les literatures nacionals. En aquest sentit, destacaríem (tot i el punt de vista diferent de Casanova) França com una cultura que no s'ha definit, o identificat, a nivell social per una llengua comú (o com a mínim no fins passada la Revolució francesa), a diferència d'Alemanya o Anglaterra, per les quals el criteri de la llengua i l'acerv cultural són crucials pel seu segell d'identitat distintiu (una aproximació organicista de la cultura que defensa un pluralisme cultural, basada en la individualitat d'un poble, en la seva llengua, en una manera de pensar), no tant institucional com el francès.

L'etnocentrisme i la rivalitat dels camps anglòfon i francòfon troba la seva metàfora en les plantes de les seves dues capitals, Londres i París, que des del segle XIX es dissenyen per preparar les seves empreses imperialistes, el relat de les quals comença a construir-se mitjançant l'aglutinació d'un capital simbòlic centralitzat i proper a les estructures de poder i econòmiques. D'aquesta manera, els nuclis centralitzats (i, en especial París en qüestions literàries al tombant del segle XX) es preparen per a l'exportació de capital aparentment representatiu d'una "nació", d'un territori relativament vast, mitjançant un producte i una variant lingüística o dialectal que tenen lloc primordialment a un nivell local. Ambdues capitals esdevindrien els centres del món editorial anglòfon i francòfon dels nostres dies, que respondrien per totes les antigues

divisions provincials i colonials d'ambdós imperis. Les taxes que imposen ambdós casos per tal de formar part de les seves institucions (indústries literàries, premis, mercats, en definitiva) és l'assimilació de les llengües hegemòniques, l'anglès i el francès. Com diu Azade Seyhan a *Tales of Crossed Destinies*, “[p]erhaps nothing binds people more intimately to missions, ideals, and ancient dreams than Language. Anderson illustrates this point effectively when he states that for English speakers the mere nine words “Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust” create an intimation of simultaneity across time” (Seyhan, 2008: 36). L'anàlisi del Nobel com a extensió dels cercles d'ambdues capitals (i en especial, París) permet extreure la conclusió que, precisament, tot és més reduïble al concepte de llengua que al de nació. El fet que hi hagi nou nacions anglòfones representades entre els guanyadors confirma les desigualtats en la concessió del premi. Les diferències venen més donades per la llengua que no pas per la nacionalitat o l'origen ètnic. De la mateixa manera, de la llista de guanyadors també podem inferir el privilegi del francès per sobre d'altres idiomes ja que, de banda d'escriptors pròpiament de França, trobem escriptors provinents d'arreu del món francòfon que han guanyat el premi escrivint en francès. En aquest sentit, premis com el Goncourt a França segueixen la mateixa norma de premiar una multiplicitat de nacions que en definitiva totes escriuen en la mateixa llengua. El cas de Xinjian, il·lustra la voluntat de l'acadèmia de visibilitzar l'assimilació d'una veu internacional a la llengua i cultura franceses, per exemple, més que no pas de reivindicar la situació de censura a la Xina. El Nobel, que premia l'accessibilitat d'un major lectorat, premia segons un criteri econòmic, posant, per tant, en dubte la identificació d'un sentiment nacional concret com a criteri literari. De la mateixa manera, perpetua un model d'hegemonia lingüística.

La tensió entre llengua i nació també es dona particularment en la literatura post-colonial, com analitzem en l'últim cas, en què s'atribueix com a literatura nacional d'un país, un títol escrit en una llengua no oficial d'aquella

nació, evidenciant la dominació lingüística i la irrellevància/arbitrarietat de la llengua com a criteri per part de les estructures de poder a l'hora d'escollir representants de les nacions. Al contrari, els exemples de Vila-Matas i la Fira de Frankfurt, amb la tensió català/castellà, també ens permeten concloure que, de vegades, els nacionalismes, per contra, sostenen els seus arguments en la llengua com a element clau identitari de la nació, per tal d'excloure o cancel·lar figures que podrien pertànyer a un territori però que potser no són simpatitzants d'un moviment nacionalista en particular. També en són exemples Kafka, d'una banda, i, en mots de Kundera, el provincianisme txec. La posició de Vila-Matas al seu article revifa el debat entre les nocions de llengua i territori, per subvertir per una part l'hegemonia de la llengua com a representant d'una cultura, però també per reivindicar la identitat com a escriptor en un context en què ni la procedència ni la nació puguin ser criteris aplicables en afers de literatura, amb l'única voluntat que "ser llegit" sigui la premissa inqüestionable. Si bé Vila-Matas no fou català a la Fira de Frankfurt, tampoc ho fou espanyol segons el cànon de la transició democràtica, aspecte que no pot desacreditar-lo com a escriptor. Vila-Matas es des-patria, en certa manera, sense desapropiar-se del component de la llengua, i es subscriu a allò que anomena una "tradición literaria híbrida", un diàleg que es fa ressò de l'intercanvi de Goethe i que no subscriu amb l'etnocentrisme. Recollint el testimoni de Goethe -és en la diferència observada gràcies al reconeixement de l'altre i no precisament en l'assimilació- podem recordar la via cap a la subversió a l'hegemonia. Quan es reconeix la diferència, els límits no impliquen l'exterminació, sinó que hi ha espai per a la convivència.

El debat, en qualsevol cas, sembla ser recurrent al voltant de la qüestió de si la millor resistència a la globalització és assimilar-se a la centralitat per així guanyar prestigi a la cultura dominant (i així des de la visibilitat poder reivindicar una cultura "menor") o persistir en allò que altres anomenen provincianisme. En el context de la traductibilitat de la novel·la global, alguns autors

contemporanis canvien la seva llengua materna minoritària per l'anglès o el francès amb la intenció d'un lectorat més ampli, o bé escriuen en la llengua materna però tenint cura que la seva variant lingüística sigui fàcilment traduïble a l'anglès o al francès. Amb aquest gest, ignoren llengües en perill o minoritàries. Les teories etnocèntriques, com la de Pascale Casanova o Rebecca Walkowitz, justifiquen aquest pas amb el carisma literari d'una llengua, o en la necessitat dels escriptors d'adquirir una *parole*, una llengua artística despallada de l'estigma dels rastres familiars/castradors de la llengua materna. D'aquesta manera, justifiquen l'anglès de Coetzee, de Murakami o de Nancy Houston. Altres escriptors fan el mateix gest, però com a resistència. És el cas de Beckett, que adoptant el francès, podríem afirmar que realitza una crítica per tal d'arribar al nucli d'una llengua com a signe, per tal d'exemplificar l'arbitrarietat del llenguatge des d'una perspectiva pre-post-estructuralista, precisament com a manera de subvertir l'etnocentrisme i el colonialisme. Per contra, a la novel·la global i traductible, els escriptors globals del món anglòfon, però també el francòfon, en escriure en anglès/francès, deixen enrere una llengua minoritària que la majoria de les vegades és la seva pròpia, més representativa del lloc sobre el qual escriuen, i no només com a experiment creatiu sinó amb l'únic objectiu d'arribar a més lectors. Amb les *born-translated novels* no només canvien les seves llengües sinó també els continguts. Per afavorir i justificar la traductibilitat, aquestes esdevenen textos que acaben parlant de la circulació literària global (amb aspectes metaficcionals com el fet que la traducció entre llengües sigui un aspecte integrat en la ficció) i que inclouen veus narratives "col·laboratives" i personatges "cosmopolites". No obstant, aquestes veus i personatges no pertanyen més que a una elit, que no representa necessàriament totes les capes de la població ni, en especial, de les de la nació d'on aparentment provenen els textos. Tanmateix, els mecanismes metaficcionals representatius de la novel·la global anglòfona/francòfona estarien precisament assenyalant el caràcter cosmopolita, en tant que hegemònic, i globalitzador dels textos disfressats de

peces de denúncia. L'argument que el mercat literari respongui exclusivament a un diàleg intel·lectual, i no polític o econòmic és directament una trampa de l'aristocràcia, que precisament, com Pascale Casanova., acaba forjant un model inseparable del model econòmic.

Curiosament, podem concloure, en ocasions, grups d'intel·lectuals s'aproprien de tradicions (com és el cas de *Sur* a Argentina fugint del nacionalisme espanyol, per exemple, o de Pamuk a Turquia) per tal de fugir de models nacionalistes o imperialistes que no volen acatar, no per això deixant de contribuir a assimilar altres models i tradicions hegemòniques en un context de cosmopolitisme fals que, no obstant, serveix en molts casos de "literalització". El cas de *Sur* com a elit aristocràtica, tot i la seva gran tasca publicant i traduint a Argentina en un moment de buit literari, no s'aplica si no és mitjançant adherint-se a un altre model colonial europeu (o americà després de la Segona Guerra) que, encara que més progressista literàriament parlant que, per exemple, el nacionalisme espanyol, no deixa de ser un model hegemònic i imperialista. No obstant, això també comporta beneficis culturals inqüestionables, com per exemple l'impacte mundial de la circulació en espanyol del capital literari europeu, precisament en un moment que el feixisme espanyol impedia la circulació mitjançant la censura. És en la inter-literarietat que podem mantenir vius els termes de la *Weltliteratur* de Goethe, sense haver de negar l'impacte de les capitals culturals com a centres d'intercanvi però amb l'alerta posada en el pilot vermell de l'hegemonia. La traducció, i no la traductibilitat, per tant, es revela com a resistència per tal que la interrelacionalitat entre llengües de diferents nombres de parlants i lectors segueixi vigent, i la nació, o les literatures nacionals (que no nacionalistes) en la seva diversitat, també es manifesten com a resistència a la globalització, sempre i quan siguin crítiques amb les seves pròpies tendències centralitzadores.

El terme cosmopolitisme re-semantitzat com a nacionalisme conservador de dretes durant la dècada del 1920 amb els casos de *Cosmopolis* a

França, *La Gaceta Literaria* a Madrid i, fins i tot *Sur* en alguna ocasió a Argentina, ens ha permès crear un marc teòric per observar les actuals dinàmiques del pols actual entre els móns anglòfon i francòfon en el gènere de la novel·la global. El cas de Valery Larbaud ens permet evidenciar els vincles entre cosmopolitisme i poder de classe i de com, amb un segle de diferència, la novel·la global estaria creant la mateixa il·lusió: que parla de molts quan en realitat parla de molt pocs. El tema interessant aquí és que l'angle del cosmopolitisme també fa aflorar les diferències entre el propi terme “cosmopolitisme” a principis del segle XX i el XXI. L'eurocentrisme de Valery Larbaud no es manifesta precisament com a fruit de la globalització, en tant que digerible per al lector de masses, mentre que el cosmopolitisme global del XXI ha aconseguit fer gairebé indiscernible a través del màrqueting (com a mínim a ulls del consumidor però fins i tot de la crítica), la diferència entre el producte global i el producte de qualitat. En resum, les reflexions al voltant del cosmopolitisme ens permeten advertir que, com en altres èpoques, en la contemporaneïtat el terme camufla fàcilment discursos nacionalistes de dretes o imperialistes i hegemònics, constatant que les dimensions local i universal parlen més del local i hegemònic que no pas de l'universal.

Pride and Prejudices

La següent secció ens ha permès emmarcar el pols actual entre els camps anglòfon i francòfon en el món editorial en un context diacrònic a través de la imagologia i la història comparada dels intel·lectuals. El moment actual en què podríem afirmar, els dos camps acaben cercant el mateix producte traduïble, s'emmiralla a una tradició de pillatges o influències mútues que venen de lluny. La comparació entre els conceptes “anglès” i “francès” -encara i reservant-se diferències inevitables- evidenciarà un relat en si mateix, una “ficcionalització” de com es veuen els dos camps entre si, basada en una projecció en l'alteritat

d'allò que no volen atribuir-se a ells mateixos, més que no pas en diferències realment substancials. En mots de Charle, "[t]he situation of rivalry and proximity leads to censorship, masking and disguise - all the more so in that, by virtue of being imperial, the two cultures do not measure themselves by the same standard, going so far as to claim exclusive hegemony in certain specialist domains (British "sport", French "taste", etc.), a pretension that the intellectuals of each country abundantly develop with a view to avoiding comparison or standardisation, a reductive treatment that they abhor for themselves, as for all symbolic goods" (Charle 2007: 305).

Tot i que Linda Colley a *Britons* insisteixi que no és fins les Guerres Napoleòniques que realment es construeix un sentiment de nació britànic basat en allò francès com a nèmesei (que no hi era encara ni amb motiu de l'Act of Union de 1707 a nivell social, és a dir, més enllà de en l'administració pública i la vida política), podem constatar que una tradició d'anglofília/anglofòbia i de franco-fília/franco-fòbia es remunta a èpoques anteriors. L'*Henriada* de Shakespeare ens permet observar la forja d'una representació de sentiment de nació anglesa tal i com la coneixem avui en dia, basada en construir el francès com a enemic. El teatre elisabetià esdevé el marc perfecte on crear una identitat nacional, on construir un relat històric que instrueixi a la població sobre la importància de la unitat envers un enemic comú (construint França com a figura d'alteritat). L'*Henriada* de Shakespeare, que evoluciona de la dinastia dels Plantagenets, de més influència francesa, cap als Lancaster, de més independència anglesa, coincidint amb el moment en què l'anglès esdevé la llengua oficial de la nació, serveix per crear aquest sentiment nacional anglès en oposició amb França. En canvi, mitjançant les *Cartes Anglaises* al segle de les llums, Voltaire construeix una noció d'identitat francesa basant-se en una comparativa amb els anglesos durant el seu exili de la cort de Louis XV, en un moment en què Anglaterra era una gran desconeguda pels francesos. L'*Henriade* de Voltaire, un exercici que perdurarà en la forja de la identitat nacional

francesa, enlloc de construir-se amb els anglesos com a nèmesei, ho fa contra els espanyols i la lliga Catòlica, i amb els anglesos com a aliats. En l'època de Voltaire, l'anglofòbia imperant a França esdevé temporalment anglofília, i aquest moment explicaria el sentiment predominant d'admiració francès envers l'anglès, en contraposició al sentiment francòfob predominant a Anglaterra al llarg dels temps. En mots de Chateaubriand, "les anglaises, par leur instinct de haine pour nous, devinrent anti-Français; plus nous nous rapprochions de'eux, plus ils s'eloignaient de nous "(Chateaubriand, 2019: 298).

De banda dels estereotips que s'han anat forjant al llarg de la història (la carnalitat francesa, el *wit* anglès, etc.), les diferències a banda i banda del Canal són excrutables. Un dels punts clau, hem vist, és la figura de l'intel·lectual. L'intel·lectual francès es forja sobre la idea d'un revolucionari d'esquerrres i, més tard, d'un comunista, mentre que els anglesos rebutgen qualsevol tret que pugui ser atribuïble a *leftist* o a socialisme, així com a cap cosa que soni a *highbrow* o intel·lectualment pedant, com posicionar-se amb massa vehemència políticament precisament per no prendre's mai massa seriosament a ells mateixos. Amb l'anàlisi dels prefacs, hem observat més transparència per part dels autors a l'hora de posicionar-se políticament per part dels autors francesos, mentre que l'anglès s'escuda en la distància, amb el sarcasme i la ironia, davant la por de l'estigma de la intel·lectualitat. Si bé l'Estat francès tradicionalment subvenciona les institucions públiques, les organitzacions angleses se sostenen per les contribucions individuals dels propis membres. L'acadèmia francesa és, per tant, històricament molt més elitista i subvenciona molt més els seus membres, mentre que l'anglesa -i la comunitat científica en especial- és molt més oberta com a plataforma pe tot aquell que vol subvencionar el seu propi projecte. De fet, Voltaire reflexiona sobre l'èmfasi en el mèrit personal dels anglesos, que, de banda, premien l'erudició amb la comercialització, mentre que l'academicisme francès protegeix el capital simbòlic des de les institucions. En

conseqüència, els anglesos no s'acomplexen d'allò que agrada al gran públic¹⁷¹, mentre que els francesos semblen condemnar amb més facilitat allò que no està dirigit als "happy few". En el món editorial, per exemple, el disseny gràfic de les cobertes demostren que els anglesos veuen els exemplars com a bens de mercat que com a capital simbòlic, mentre que els francesos es resisteixen a una imatge de la literatura com a entreteniment. L'homogeneïtat del disseny literari francòfon respon (o com a mínim fins els últims anys) a una resistència al corporativisme que aconsegueix preservar les tradicions d'editorials de segells de qualitat independents, tot i estar incorporant l'última dècada el model editorial corporatiu anglòfon, en part, perquè el consum de llibres anglesos sembla ser superior als francesos a nivell nacional.

El relat del *goût* francès (que destaquen tant Voltaire, Staël i Chateaubriand com Strachey) ve de la tendència tradicionalment elitista. La literatura és accessible a les masses un segle abans a Anglaterra que a França amb motiu de la industrialització. Al darrera hi ha, per força un argument de classe. França, fins la Revolució, es manté més aristocràtica que Anglaterra, que veu l'elevació intel·lectual com a símbol de privilegi social. Prèviament, el model parlamentari anglès de la *common law* venç l'absolutisme amb molta antelació envers França, dotant a la societat anglesa d'una llibertat superior entre capes socials, estimulants una competitivitat i una astúcia fruit del diàleg freqüent. Les respectives llengües també responen a aquests models, sent l'anglès des de fa més segles -donada la colonització normanda del segle XI- més adaptable i mestís, aspecte que potser ha prevalgut fins els nostres dies, a diferència de la rigidesa del vocabulari francès, per exemple, que fins el Romanticisme es mostra molt hermètic a deixar-se penetrar per neologismes o acceptar qualsevol terme que pugui tenir un aire popular. El comerç -marítim sobretot- a Anglaterra també potencia la circulació de l'anglès i, en conseqüència, la seva adaptabilitat

¹⁷¹ Interessant la diferència que apunta Chateaubriand entre simple i naïf. L'aparent simplicitat de la practicalitat anglesa no és mai naïf, mentre que el discurs barroch francès de vegades ho és.

incorporant nous *pidgins*. En qüestions purament literàries, destaquem la fascinació per l'al·legoria i allò fantàstic i fantasmagòric de la literatura anglesa (que beu del passat celta i anglo-saxó amb una connexió directe amb motius pagans i s'entronca amb la tradició alemanya més que no pas amb la francesa), envers el *réfléchir* i el realisme francès. La Reforma és també, per alguns teòrics, determinant en relació al trop de individualitat, amb el protestantisme com a motor, tot i ser descartat per altres teòrics com Linda Colley que posa en dubte que la religió hagi tingut massa a veure. El teatre del classicisme francès i l'elisabetià, també funcionen en contrast: el segon, carregat de situacions desmesurades amb gran llibertat estructural i llenguatge innovador, mentre que el primer es regeix absolutament per les unitats aristotèliques oposades als escenaris imaginaris i salts temporals de la forma elisabetiana.

No obstant -encara que els sentiments de nació es construeixin en oposició respectivament i veiem diferències reals- , aquestes fòbia i fília respectives, podem confirmar, han cobert les petjades de l'impacte d'uns ancestres comuns, així com d'un trànsit constant entre illa i continent, una fluïdesa intel·lectual de fronteres, que fan tals diferències difícils de delimitar. Aproximadament el 80% del vocabulari anglès contemporani prové del llatí. L'elit anglesa parlava francès fins els inicis de l'època moderna. Els romanços bretons, que gosaven de gran popularitat, són un exemple de mestissatge ja que tenen forma i estructura de llegat anglo-saxó en el vers al·literatiu, però lèxic normand. De banda, és en ambdós casos la poesia bàrbara la que influeix la cançó de gesta, tot i que la versió francesa acabi sent més realista i l'anglesa més al·legòrica. Fins el segle XV, a la cort anglesa es parlava l'anglo-normand, més semblant al francès actual que a l'anglès. Si els anglesos són coneguts pel seu humor mordaç, pel seu enginy particular, el *mit*, també podríem incloure el terme dins de la tradició de pillatges mutus entre anglesos i francesos, fins al punt de qüestionar que sigui un fenomen purament anglès, o si els anglesos també el van prendre prestat i van fer-lo evolucionar. Chateaubriand, per

exemple, apunta que Swift (1667-1746) va ser anomenat per Voltaire com el Rabelais (c.1490-1553) d'Anglaterra. De la mateixa manera, què hi ha de l'enginy espontani de Molière?

La premsa periòdica anglesa del segle XVII, va sumar també un pas cap a una consciència unificadora de nació. La cultura del cafè com a, podríem dir, resistència política (que freqüentment s'associa amb els revolucionaris francesos del segle XVIII), s'inicia primer a Londres que a París, un segle abans, a les *coffee-shops* del principi del s. XVII. Si els cafès, avui en dia, semblen ser parisencs per antonomàsia, els primers *coffee-shops* van ser londinencs, al voltant de tot un moviment social i intel·lectual i filosòfic ja il·lustrat, del qual França se'n va apropiat temps després, i a on podríem també rastrejar els primers *essais* (gènere que, des del clixé, en canvi, sembla referir-nos directament a França). En aquestes publicacions ja es consolida el gènere de l'assaig en premsa periòdica de la mà dels anglesos, que després faran popular els francesos, fins a convertir-lo en un gènere eminentment francès. En l'anàlisi filosòfic i científic, Locke hauria introduït el pensament il·lustrat a França provinent d'Anglaterra amb les innovacions de Newton en contrast amb el pensament cartesià abans que es donés a França, com assenyala Voltaire, un dels -sinó el primer- en introduir la cultura anglesa a París en un acte de rebel·lió contra l'absolutisme. Així mateix, la Revolució de Cromwell iniciada amb l'execució de Charles I el 1649 -en què temporalment els anglesos haurien consolidat un model republicà que, encara que finalment fallit i degenerant cap a un règim proper a la dictadura erradicava qualsevol forma d'absolutisme semblant al francès- seria, segons Milton i Chateaubriand, la llavor de la Revolució Francesa d'un segle més tard. Durant el segle XIX, seguint amb la tradició de saquejos i pillatges franco-anglesos mutus, certs estudis apunten que el teatre victorià hauria espoliat el model teatral francès de l'època, moment en què París era indiscutiblement la capital del teatre europeu. Curiosament, el drama de crisis tal i com el va inventar Racine, amb les seves restriccions en qüestió d'unitats aristotèliques, és

la forma que ha perdurat en el teatre britànic modern (amb més realisme, més intel·lectual), mentre que la novel·la contemporània anglesa ha recollit el llegat del teatre elisabetià (més imaginatiu, fantasiós i evocatiu). L'estudi del cercle de Bloomsbury a Londres i el de Pontigny a França ens ha permès analitzar la constant interacció entre ambdues nacions en la modernitat i de com van influenciar-se mútuament. El cas de Roger Fry, que organitza dues exposicions post-impressionistes a Londres durant la dècada dels 10, amb el maridatge de Cézanne, Gauguin i Van Gogh amb Duncant Grant o Vanessa Bell., acaba comportant també un maridatge entre ambdues nacions. Roger Fry s'eleva com a la figura introductora de les avantguardes a Gran Bretanya (i concretament en la pintura), que seria de gran inspiració per la modernitat literària anglesa de tot el cercle de Bloomsbury i, en especial, de Virginia Woolf com a representativa de la narrativa modernista britànica.

Havent superat la crisi de Fachoda, França i Anglaterra entraran durant el segle XX en un període de cooperació en el bàndol aliat que sembla calmar la tradició de conflictes que durant segles els havia caracteritzat políticament. La cooperació seguirà durant la Guerra Freda i com a membres fundadors de la OTAN. Durant els seus respectius processos de descolonització, però, les dues potències semblen funcionar en la superfície com a potències separades. No obstant, l'estudi de Christopher Charle sobre els llibres d'importació entre França i Anglaterra constata que, tot i presentar-se com a dues nacions rivals, en molts aspectes sempre han compartit les mateixes inquietuds. “[T]he French and English literary markets” afirma Charle, “were each reciprocally the leading customer and supplier of the other, a situation already long established, but which was reinforced at different levels by the parallel development of the realist novel and, from 1860 onwards, by the simultaneous assertion of artistic groups and attitudes with a provocative and dissident tendency” (Charle, 2007: 174). La constant interacció, continua Charle, resumeix una “history of transfers”, una comparació sistemàtica, fins al punt de no saber si referir-s’hi

com a “Englance” o com a “Frangland”. Ambdues són també, afirma Charle, dues societats literàries imperials de gran prestigi i una producció en alça.

En definitiva, més que poder parlar veritablement d’una entitat de nació anglesa o francesa, podem concloure que seria més pertinent parlar d’una fluïdesa, d’un diàleg que hauria mantingut a les dues potències retro-alimentant-se al llarg dels segles com a part d’una superestructura, una anglo-francesitat o una franco-anglicitat, potser fins els nostres dies. En aquesta fluïdesa, els anglesos haurien tingut més odi vers els francesos des la conquesta de 1066 mentre que, majoritàriament, els francesos s’haurien apropiat com a norma dels models pioners anglesos en sistemes polítics, indústria i filosòfics, inclòs el pensament il·lustrat. Tot i l’aparent posició de desinterès mutu al respecte dels seus veïns, apunta també Charle, ambdues potències semblen estar enfrontant-se als mateixos debats: “the end of Empire and decolonisation, the various effects of the war, economic modernisation and the advent of a consumer society in Europe along American lines, the emergence of a mass culture, the obsession with the decline of the two old nations in the face of the two superpowers” (Charle, 2007: 301). Aquest aïllament mutu, per tant, estaria encobrint i perpetuant la tradició de pillatges, i condemnant-los per la posteritat a ser dos models que segueixen inspirant-se, copiant-se, en silenci.

Bel Esprit

Sylvia Beach i Adrienne Monnier, com a dones amb posició de relatiu poder en el món editorial i madrires de la intel·lectualitat parisenca (Clandel es referia a Monnier com “notre camarade à tous”), potser no necessitaven una figura com la de Woolf per posicionar-se en el seu camp, a diferència de Victoria Ocampo a Argentina, que va veure una oportunitat en l’apropiació de la seva

figura. O potser, les aspiracions de Monnier com a escriptora feminista, que es veurien plasmades en el seu assaig amb ressò de *Una Cambra Pròpia*, al primer número de la seva publicació el 1939, van voler que el manifest de la Woolf en francès passés sense massa pena ni glòria, per tal d'ocupar a París un lloc inèdit d'abanderament en la pròpia causa. La poca complicitat entre Virginia Woolf i Gertrude Stein, que Beach descrivia com algú que es creia que París era com el seu fons de paret, potser tampoc va ajudar, en un moment en què a França tot allò provinent dels Estats Units era més ben vist que provinent d'Anglaterra. Beach era americana d'origen i els intel·lectuals francesos d'avantguarda al voltant de la NRF també miraven més cap a Irlanda i cap als Estats Units (els simbolistes, Poe, Whitman) que no pas cap al Regne Unit al qual, en aquells moments, consideraven com a una potència imperialista rival on les manifestacions artístiques feia temps que no estaven en voga. Les dues dones de l'Odéon es movien en un ambient intel·lectual modern i de classe mitjana, que intentava distanciar-se de l'aristocràcia dels salons, mentre que Woolf mantenia vincle amb les *salonnières* del perfil de Nathalie Barney a través de Vita-Sackville-West. Potser va ser també una qüestió de classe.

En qualsevol cas, les innovacions tècniques narratives modernistes de la Woolf no van tenir l'impacte que van tenir les de Joyce. Woolf no fou projectada com a figura feminista i modernista pel cercle de Rue de l'Odéon (tot i que a Shakespeare & Co. tenien els seus llibres i Monnier va publicar a *Commerce* un extracte de *To the Lighthouse*). Beach, en la seva causa amb Joyce a través del qual va aconseguir posar la seva llibreria al mapa, potser també va tenir-hi a veure, així com el fet que els Woolf descartessin la publicació d'*Ulysses*, algú tan apreciat al cercle de l'Odéon que, de banda de l'afinitat, a més, vivia a París. Les tensions de Woolf amb Arnold Bennett també van poder ser una causa. Bennett era molt amic de Larbaud, estava molt ben posicionat al camp francès com a anglicista, integrat també al cercle de Gallimard, i va veure l'oportunitat traduint a Joyce d'atribuir-se la introducció d'un model trencador

de novel·la en un cercle conservador com el francès sense que res més hi pogués fer ombra. Excepte *Les Faux-monnayeurs* de Gide o *À La Recherche*, o, fins i tot *Mon plus secret conseil* (1923) de Valery Larbaud, França no veurà una revolució en el Nouveau Roman fins la dècada dels 50 amb Nathalie Sarraute, Marguerite Duras o Claude Simon. A això hem de sumar-li el masclisme recalcitrant dels crítics parisencs, que no tenien la més mínima intenció de veure en l'escriptura de Woolf res que no fos purament femení. Charles Mauron, la persona escollida per Roger Fry per traduir a Woolf, potser també va ser una figura controvertida. Mauron, una figura de províncies descentralitzada que no estava tan ben posicionada dins de l'elit parisenca "cosmopolita", no havia tingut massa bona rebuda a la seva intervenció a Pontigny el 1925 entre el cercle de la NRF. De banda, Stock, l'editorial que va publicar la seva traducció d'*Orlando*, eren els grans competidors de Gallimard, i el supervisor de la col·lecció, Charles Du Bos, va acabar enemistat amb Gide i Larbaud. Gallimard publicaria *Ulysses* el 1937 i hauria estat a través de Larbaud que l'editorial descobrí la literatura anglosaxona, convertint-se aleshores en els editors de Samuel Butler i Chesterton.

El cercle intel·lectual al voltant de la NRF i, per consegüent, de la Rue de l'Odéon va ser predominantment masculí i aparentment no "sapphist", tot i que les seves dues "mecenes" Monnier i Beach fossin dones i parella. Si Victoria Ocampo va apropiat-se de Woolf a l'Argentina per acreditar-se com a editora, elles van donar-se suport l'una a l'altra i van fer-se indispensables per a un grup d'homes capdavaners per tal de consolidar-se al seu camp com a llibreres i editores. El mosaic de la Rue de l'Odéon dels anys 20 evidencia els prejudicis, els malentesos i les ferides que imperen en l'intercanvi intel·lectual internacional.

Tal i com hem vist en l'apartat de nació, la centralització i la “traductibilitat” -mitjançant l'assimilació de llengües dominants, així com en les relacions intel·lectuals humanes internacionals sota l'escut de la interrelacionalitat i la des-politització- estarien, ben al contrari, reproduint sistemes meridionals de desigualtat. Als tres casos analitzats [*La Plus Secrète Mémoire des Hommes* de Mohamed Mbougar Sarr (Premi Goncourt 2021), *The Seven Moons of Maali Almeida* de Shehan Karunatilaka (Premi Booker 2022) i *Gravel Heart* de Abdulrazak Gurnah (Premi Nobel 2021)], els relats dels personatges ficticis s'emmirallen en els relats dels seus autors, relats, de banda, molt similars entre si, que responen al mono-mite de Campbell com a exemples d'*expats* que es desenvolupen com a autors a la metròpoli, formant part d'una elit en un context cosmopolita. El canvi a la llengua hegemònica, també una constant, és una problemàtica tant en termes de dominació lingüística com per la dificultat que això comporta en la circulació dels seus relats al seus respectius països d'origen, on d'altra banda, suposadament, per la premsa de les grans capitals, esdevenen relats perseguits per qüestions polítiques o de gènere. Els tres relats són, per tant, exemples de novel·la global, que pretenen reivindicar una situació política a les antigues colònies en un procés de des-politització dels seus autors des de les grans capitals, sota la taxa de conversió a un capital simbòlic hegemònic que no fa sinó contribuir a una blanqueig del passat colonial..

En aquest debat al voltant dels paràmetres que fan que una obra circuli a nivell mundial, en què sembla imperar un cosmopolitisme buit que s'entronca amb el fenomen de la “traductibilitat”, característica de la novel·la que anomenem global avui en dia, podríem qüestionar el veritable poder del gènere de representar el món en la seva totalitat. En aquesta cursa global, les tensions entre els dos mercats literaris, l'anglòfon i el francòfon, i llengües hegemòniques, l'anglès i el francès (ambdós amb interessos similars i relats que prevalen per sobre de les seves idiosincràsies contrastades), semblen operar amb

un objectiu comú: l’apropiació de la literatura amb una agenda cultural hegemònica. Els camps literaris francòfon i anglòfon, mitjançant les seves institucions com l’acadèmia i els premis a les seves capitals París i Londres, estarien produint, conscientment o no, el mateix producte literari, amb l’objectiu de fer-se amb una posició hegemònica en el món literari global. Si bé, per exemple, Espanya nega el seu passat post-colonial ignorant els escriptors americans en llengua hispana de la modernitat (Martí Monterde, 2024: 14), i, en canvi, els móns anglòfon i francòfon l’han reconegut i integrat al seu dia a dia, no podem descartar que París, Londres o Nova York, darrera de l’aparent reivindicació d’altres realitats polítiques i socials oprimides mitjançant la literatura, no estiguin sinó perpetuant el model imperialista.

Els *blurbs*, paral·lelament com a reflex del consum i de la necessitat inherentment humana de consumir històries, ens permeten constatar aquesta tendència i posen en dubte el veritable impacte de la categoria “nació”, per la vaguetat i la inefabilitat que traspuja. No obstant, la pertinença a més d’una nació des de l’escut de la intel·lectualitat, com apunta Martí Monterde (2024: 369), no és sinó sinònim d’un cosmopolitisme sinònim de globalització. Hem vist que, com a conseqüència, els autors amb ambició de fer-se un lloc a nivell mundial busquen “‘mundialitzar’ su modo de escribir en tela post-nacional” (ibíd. 379). No obstant, aquest fenomen destaca les asimetries entre territoris i llengües, així com ressalta les absències *en* i *de* camps i literaris, que evidencien la rellevància i necessitat de vigència del concepte de nació en debats actuals de literatura comparada, si no volem sucumbir a la pèrdua d’una visió horitzontal, i volem mantenir una presència “ecològica” (utilitzant la terminologia de Beecroft) de veus en un panorama mundial.

En una visió progressista, per tant, seria necessària una accepció de “cosmopolitisme” re-semantitzat amb ressò de Goethe, que no equivalgui a nomadisme digital (ni a cafè de brunch, sinó a cafè literari), de mirar enfora per poder mirar endins, sense que aquest flux no deixés mai d’existir en tant que

inter-relacional i amb una alerta constant envers les hegemonies que, entre d'altres aspectes, venen donades, sobretot, per la llengua. Aquest esforç, per tant, no s'hauria de posar en si l'anglès està en perill com a llengua pel gran nombre de variants, per més (per)versions que pateixi en els contextos bilingües, sinó en fomentar realment la horitzontalitat en aquestes esferes: fomentant el diàleg i la paritat entre llengües mitjançant la traducció i no la traductibilitat. De la mateixa manera, els relats, les històries del global haurien de posar-se en tela de judici per evidenciar realment com de “nacionals” són, en tant que imperialistes, per fomentar la veritable circulació de relats d'altres províncies reals (fins i tot dins de les pròpies nacionalitats subvertint-ne la centralització) que contribuïssin i completessin *realment* en el projecte d'un mosaic universal.

Referències Bibliogràfiques

- APTER, Emily (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Nova York: Verso.
- ANDERSON, Benedict (1988). *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*, Frankfurt / Nova York: Campus.
- Anònim (2015). *Le Roman de Renart*. BnF collection ebooks. Original c. 1174.
- Anónimo (2010). *Lazarillo de Tormes*. Astral. Original 1554.
- Anónimo (2015). *Lazarillo de Tormes*. Penguin Classics. Original 1554.
- ASHLEY, Katherine (2022). “Une double existence: le cas étrange des deux *Jekyll* français”. *Revue de Littérature Comparée*, núm. 383 (3-2022) p. 49-63.
- ASSOULINE, Pierre & Ana Montero (2003). *Gaston Gallimard: medio siglo de edición en Francia*. Península.
- ATWOOD, Margaret (1985). *The Handmaid's Tale*. Virago.
- AUERBACH, Eric & Willard R. Trask (1957). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Doubleday Anchor Books.
- AUSTEN, Jane (1994). *Pride and Prejudice*. Penguin Popular Classics. Original de 1813.
- AUZOUX, Amélie (2021). *Valéry Larbaud, “cosmopolite” des lettres?* Garnier.
- BAGUNYÀ, Borja (2022). “Alguns Problemes de la Nova Novel·la Global” a *Weltliteratur i Literatura Comparada*. Barcelona: Edicions UB.
- BAJTIN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BAKER, William & Kenneth Womack, eds. (2021). *The Year's Work in English Studies*. Volume 100, Issue I. Oxford University Press.
- BALZAC, Honoré de. (2022). *La Comédie Humaine*. Éditions La Bibliothèque Digitale. Original 1830.
- BARKWAY, S. (1999). “Virginia Woolf's Blurbs”. *Virginia Woolf Bulletin of the Virginia Woolf Society*. p. 43.
- BARNES, Julian (1984). *Flaubert's Parrot*. Vintage.
- _____(2003). *Something to Declare. Essays on France and French culture*. Knopf.
- _____(2019). *The Man in the Red Coat*. Vintage.

_____ (2022). *Elizabeth Finch*. Jonathan Cape.

BAUDELLE, Yves (2012). “L'autofiction des années 2000: un changement de régime?”. *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*. Blanckeman, Bruno & Barbara Havercroft, eds. pp145-158. Sorbonne Nouvelle.

BEACH, Sylvia (2010). *The Letters of Sylvia Beach*. Ed. Keri Walsh. Columbia University Press.

_____ (1984). *Shakespeare and Company*. Barcelona: Nuevo Arte Thor. Original de 1954.

BEECROFT, Alexander (2015). *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*. Nova York: Verso.

BELSEY, Catherine (2004). *Culture and the Real*. Routledge. Blackwell.

_____ (2011). *A Future for Criticism*. Oxford: Wiley-Blackwell.

BELL, Quentin (2021). *El Grupo de Bloomsbury*. Taurus. Original de 1968.

_____ (2022). *Virginia Woolf. Una biografía*. Lumen.

BENJAMIN, Walter & Wolfgang Eger (2021). *El autor como productor*. Casimiro. Original 1934.

BENNETT, Alan (2004). *The History Boys*. Faber&Faber.

BENSTOCK, Shari (2010). *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*. Texas University Press.

BERNAN, Jessica (ed.) (2019) *A Companion to Virginia Woolf in Europe* / Edited by Jessica. London: Blackwell

BERTAUD, Jean-Paul, Alan FORREST & Annie JOURDAN (2004). *Napoléon, le monde et les Anglais. Guerre des mots et des images*. Autrement.

BHATIA, Vijay (2004). *Worlds of Writing Discourse*. Bloomsbury.

BILLIG, Michael & Anna Torcal (2006). *Nacionalisme Banal*. València, Afers. Original en anglès 1995.

BLOCK DE BEHAR, L. (ed.) (1987). *Diseminario. La Deconstrucción. Otro descubrimiento de América*. Buenos Aires: XYZ Dsitores.

BORGES, Jorge Luis: “El escritor argentino y la tradición”, *Cursos y Conferencias XLII*, 250-251-252, enero-febrero-marzo de 1953; p. 515-525. Posteriormente en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957; p. 151-162. *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aire, Emecé, 1989; pp. 267-274.

BOCCACCIO, Giovanni & María Hernández Esteban (2014). *El Decamerón*. Cátedra. Original 1353.

BONNEFON, Daniel (1895). *Les écrivains célèbres de la France, ou Histoire de la littérature française depuis l'origine de la langue jusqu'au XIXe siècle* (7e éd.). Paris, Librairie Fischbacher.]

BOURDIEU, Pierre (1998). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Nouvelle édition revue et corrigée, Éditions du Seuil.

_____ (2002). "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées: La circulation internationale des idées". *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 145, pp. 3–8.

BRETON, André (2020). *Nadja*. Folio Gallimard. Original de 1928.

BRONTË, Charlotte (2006). *Jane Eyre*. Penguin Classics. Original 1847.

BUJALDÓN, Lila & Paula Simón (2022) «Trayectoria de la Literatura Comparada en la Argentina». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 383 (3-2022) pp. 341-361.

BULAMUR, Ayse Naz (2011). *How Istanbul's Cultural Complexities Have Shaped Eight Contemporary Novelists (Byatt, Glazebrook, Atasü, Safak, Tillman, Livanelli, Kristeva, and Pamuk): tales of Istanbul in contemporary fiction*. Edwin Mellen Pr.

BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble*. Routledge.

CASANOVA, Pascale (2008). *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil. Original de 1999.

CAWS, Mary Ann & Bird Wright (1999). *Bloomsbury and France*. New York: OUP.

_____ & Nicole Luckhurst (2002). *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. Continuum.

CERVANTES, Miguel de (2006). *Don Quixote*. Penguin Black. Original 1605.

CERVANTES, Miguel de (2015). *Don Quijote*. Penguin Clásicos. Original 1605.

CHARLE, Christophe, Julien VINCENT & Jay WINTER (eds.) (2007). *Anglo-French attitudes. Comparisons and transfers between English and French intellectuals since the eighteenth century*. Manchester University Press.

CHARLE, Christophe (2023). "París, Barcelona i les capitals culturals europees, segles XIX-XX". *Barcelona-París: història simbòlica de dues ciutats, 1890-1936*. (2023). Charle, Christopher & Antoni Martí Monterde, eds. pp. 15-38. Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, MUHBA.

CHATEAUBRIAND, François-René (2019). *Essai sur la Littérature Anglaise*. Arvensa Éditions. Original de 1836.

CHAUCEER, Geoffrey (1476). *The Canterbury Tales*. University of Oxford Text Archive. Original c. 1392.

_____ (2003). *The Canterbury Tales*. Penguin Classics. Original c. 1392.

_____ (2023). *The Canterbury Tales*. Diamond Books for Kindle. Original c. 1392.

CLARK, Giles & Angus PHILLIPS (2014). *Inside Book Publishing*. London/New York: Routledge.

COETZEE, J.M. (2003). *Elizabeth Costello*. Vintage.

COLLEY, Linda (1994). *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*. Pimlico.

COLLINI, Stefan (2006). *Absent Minds. Intellectuals in Britain*. OUP.

COSTE, Didier (2004). "Is a Non-Global Universe Possible? What Universals in the Theory of Comparative Literature (1952–2002) Have to Say about It". *Comparative Literature Studies*, núm. 41(I), p. 37–48.

CURRIE, Mark (ed.) (1995). *Metafiction*. Longman.

DAMROSCH, David (2003). *What is World Literature?* Princeton University Press.

DE ANDRADE. "Manifiesto antropofago." *Periferia* (Duque de Caxias) 3.1 (2011) de Campos, H., Rodolfo Mata. *De la Razón Antropofágica y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI editores, 2000.

DEFOE, Daniel (2008). *Robinson Crusoe*. Oxford Classics.

DE KERCKHOVE, Derrick (1997) *The Skin of Culture. Investigating the New Electronic Reality*. Kogan Page. Original 1995 Somerville House.

DE LUCA, Giusy (2007). "D'une genèse à l'autre : traces d'anglais dans un roman et dans un film". *Écrivains Multilingues et Écritures Métisses. L'Hospitalité des Langues*. Gasquet, Alex & Modesta Suárez, eds. pp. Université Blaise-Pascal.

DE TROYES, Chrétien (2020). *Lancelot ou le Chevalier de la Charette*. Flammarion – Étonnants Classiques. Original c. 1176.

DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.

_____ (1998). *Márgenes de la Filosofía*. Cátedra.

_____ & María Cecilia González, Dardo Scavino (2001). *La Verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós. Original 1978.

DISCEPOLO, Therry & Gabriela Torregrosa (2013). *La Traición de los editores*. Trama.

DICKENS, Charles (1838). *Oliver Twist*. Ebook.

_____ (1994). *David Copperfield*. Penguin Popular Classics. Original 1849-50.

_____ (2008). *The Pickwick Papers*. Oxford World's Classics. Original 1836.

- _____ (2012). *A Tale of Two Cities*. Penguin English Library. Original 1859.
- DUMAS, Alexandre. (1844). *Les Trois Mousquetaires*. Ebook
- _____ (1845). *La Reine Margot*. Bibebook
- ECKERMANN, J.P. & John Oxenford (1883). *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*. London, George Bell & Sons. Original 1836.
- EDWARDS, M. (1992). *Beckett's French. Translation and Literature*, 1, 68–83.
<http://www.jstor.org/stable/40339621>
- ENRÍQUEZ, Mariana (2021). *La hermana menor. Un retrato de Salvina Ocampo*. Anagrama.
- EURÍPIDES (2002). *Medea*. Texto griego de D. J. MASTRONARDE, Cambridge University Press, Cambridge, 2002 Traducción y notas de MARCELA CORIA. Original 431 a.C.
- _____ & Ramon Yrigoyen (2015). *Medea*. Penguin Classics. Original 431 a.C.
- FAYE, Gaël (2017). *Petit Pays*. Grasset/Le livre de poche.
- _____ (2024). *Jacaranda*. Grasset.
- FIELDING, Henry (1749). *The History of Tom Jones: a foundling. In three volumes*. Eighteenth Century Collection Online – Text Creation Partnership; University of Oxford.
- FITCH, Noel Riley (1983). *Sylvia Beach and the Lost Generation*. Norton.
- _____ and Gracia Rodríguez (1990). *Sylvia Beach y la generación perdida*. Lumen.
- FLAUBERT, Gustave (2001). *Madame Bovary*. Gallimard. Original 1856.
- _____ (2016). *L'Éducation Sentimentale*. Bibebook. Original 1869.
- FOWLES, John (1969). *The French's Lieutenant's Woman*. Vintage.
- _____ (2021). *The Magus*. Vintage. Original 1966.
- FRANCO, Bernard (2020). « Le principe d'analogie en littérature comparée et l'unicité de l'œuvre ». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 376 (4-2020) p. 397-405.
- FUSTER, Jon (1968). *Examen de consciència*. Edicions 62.
- GAMBERINI, Giuletta (2013, 9th Dec). *Pourquoi les Anglo-saxons snobent-ils les livres français?* La Tribune¹⁷².
- GÉLY, Véronique (2021). « Cosmopolitisme, littérature européenne, littérature comparée: Joseph Texte ». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 379 (3-2021) p. 266-275
- _____

- _____ (2021). « Les «femmes de lettres» dans les quatre premiers numéros de la *Revue de littérature comparée* ». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 377 (1-2021) p. 87-99.
- _____ (2021). «France». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 380 (4-2021) p. 458-460.
- _____ (2021). « Royaume-Uni ». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 380 (4-2021) p. 508-510.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Éditions du Seuil.
- GIDE, André (2022). *Oscar Wilde*. Paris Max Chaleil.
- GILBERT, Annette & Cadenza Academic Translations (2022). *Literature's Elsewhere*. Cambridge: MIT.
- GNISCI, Armando (1996). «La Littérature comparée comme discipline de décolonisation.» dins DIMIC, Milan V., TOTOSY DE ZEPETNEK, Steven (eds.)
- GREEN, F. C. (1955). “La littérature française devant l'opinion anglaise” a *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°7. pp. 93-100.
- GREENBLATT, Stephen (1989). *Shakespeare Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (2005). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- GRUTMAN, Rainier (2007). «L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste». *Écrivains Multilingues et Écritures Métisses. L'Hospitalité des Langues*. Gasquet, Alex & Modesta Suárez, eds. Université Blaise-Pascal.
- GUILLÉN, Caudío (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Crítica.
- GURNAH, Abdulrazak (2018). *Gravel Heart*. Bloomsbury.
- _____ (2020). *After Lives*. Bloomsbury.
- _____ (2023). *By the Sea*. Riverhead Books. Original 2001.
- GUYAUX, André (2017). *Le Paris de Baudelaire*. Éditions Alexandrines.
- HAMBROOK, Glyn (2021). « Taking Stock: Research on the Reception and Translation of Baudelaire in Spain ». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 379 (3-2021) pp. 351-366
- HOMER (1999). *Odyssey*. Penguin Classics. Original s.VIII a.C.
- HOMÈRE (1999). *Odysée*. Gallimard. Original s.VIII a.C.
- _____ (1975). *Iliade*. Gallimard. Original s.VIII a.C.

- HOMERO (1921). *Iliada*. Universidad Nacional de México. Original s.VIII a.C.
- _____ & Fernando Gutiérrez (2020). *Iliada*. Penguin Clásicos. Original s.VIII a.C.
- HOUELLEBECQ, Michel. (2010) *La Carte et le Territoire*. Flammarion.
- _____ (2012a) *The Map and the Territory*. UK Vintage.
- _____ (2012b) *The Map and the Territory*. Vintage International.
- HUGO, Victor (2023). *Cromwell*. Folio, Gallimard. Original 1827.
- HURTLEY, Jacqueline (2002). «Modernism, Nationalism, and Feminism: Representation of Virginia Woolf in Catalonia» *The Reception of Virginia Woolf in Europe* / Edited by Mary Ann Caws and Nicola Luckhurst. London ,etc: Continuum, p. 296-311
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism*. Routledge.
- _____ (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- HUTCHINSON, Ross (1991), *Locke in France 1688-1734*, Oxford.
- JEWELL, Darin & JONES, Conrad. (2013). *Publish and promote your Ebook in a day*. London: Thames River.
- JOYCE, Rachel (2020). *The Unlikely Pilgrimage of Harold Fry*. Transworld. Original 2012.
- JURT, Joseph (2009). «Le Champ littéraire entre le national et le transnational», a SAPIRO G. (ed.): *L'Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte.
- _____ (2021). *Assaigs d'històries comparada dels Intel·lectuals*. Editat per Antoni Martí Monerde. Barcelona: Edicions UB
- JURT, Joseph, et al. Texte, Joseph, 1865-1900 [Assaigs. Seleccions. Català]Escrips sobre literatura comparada. Edicions Universitat de Barcelona, 2017.
- KAPUR, Shekhar et al. (1998). *Elizabeth* (Pel·lícula cinematogràfica). Polygram & Working Title.
- KATHPALIA, Sujata S. (2022). *Persuasive Genres. Old and New Media*. Routledge.
- KARUNATILAKA, Shehan (2021). *The Seven Moons of Maali Almeida*. Short of Books.
- _____ (2024). *Les Sept Lunes de Maali Almeida*. Calmann-Lévy. Original 2021.
- KING, John (1986). *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: CUP.
- KLAFF, Oren (2011). *Pitch anything: an innovative method for presenting, persuading and winning the deal*. McGraw-Hill.

KUNDERA, Milan (2005). *El Teló*. Tusquets Editors.

_____ & Mayka Lahoz (2023). “La literatura y las pequeñas naciones. Discurso en el Congreso de Escritores Checoslovacos 1967”. pp 17-34 en *Un Occidente Secuestrado. La Tragedia de Europa Central*. Tusquets

LARBAUD, Valery (1925). *Ce vice impuni, la lecture... : Domaine anglais*. Albert Messein.

_____ (1941). *Ce vice impuni, la lecture... : Domaine français*. Gallimard.

LEE, Hermione (1996). *Virginia Woolf*. Vintage.

LOGAN, Peter Melville, ed. (2011). *The Encyclopedia of the Novel*. Wiley-Blackwell.

LÓPEZ, Gemma (2007). *Seductions in Narrative: Subjectivity and Desire in the Works of Angela Carter and Jeanette Winterson*. Cambria Press

MARTÍ MONTERDE, Antoni (2012). *Un somni europeu : història intel·lectual de la literatura comparada : de la Weltliteratur a la literatura comparada*. Publicacions de la Universitat de València.

_____ (2021). *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Hurtado&Ortega.

_____ (2021b). «Jean-Marie Carré et les origines historiques et politiques de l'imagologie comparatiste». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 379 (3-2021) p. 297-312.

_____ (2023). «Rubén Darío. La mirada modernista entre Barcelona i París.». *Barcelona-París: història simbòlica de dues ciutats, 1890-1936*. (2023). Charle, Christopher & Antoni Martí Monterde, eds. pp. 165-194. Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, MUHBA.

_____ (2024). *El Falso Cosmopolitismo. 1927: Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges y los Meridianos literarios del nacionalismo español*. H&O editores.

_____ & Enric Sullà, eds. (2022). *Weltliteratur i literatura comparada: perspectiva des d'Europa*. Edicions de la Universitat de Barcelona.

MARX, William (2021). «Comparatisme et nationalisme au lendemain de la Grande Guerre». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 378 (2-2021) p. 72-79.

MCDONALD, Ronan (2006). *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. CUP.

MCDUGAL, Richard, ed. (1976) *The Very Rich Hours of Adrienne Monnier*. Scribners.

MELVILLE LOGAN, Peter, ed. (2011). *The Encyclopedia of the Novel*. Wiley Blackwell.

MILTON, John (2003). *Paradise Lost*. Penguin Classics. Original de 1667.

MOES, Jean (1987). «Justus Möser, patriote-cosmopolite ou nationaliste xenophobe?», a Gon-thier-Louis Fink (ed.), *Cosmopolitisme, patriotisme et xénophobie en Europe au Siècle des Lumières, Estras-burg*, Université des Sciences Humaines, p. 213-225.

- MONNIER, Adrienne & Julia Osuna (2022). *Rue de l'Odéon*. Gallo Nero.
- MORETTI, Franco, and Mario Merlino (2001). *Atlas de la Novela Europea: 1800-1900*. Trama.
- MOYA, Ana & Gemma LÓPEZ (2006). *Literatura medieval inglesa*. Síntesis.
- NEALON, Jeffrey (1988). *Samuel Beckett and the Postmodern: Language Games, Play and "Waiting for Godot" in Modern Drama: Volume XXXI*.
- NIEVA FENOLL, Jordi (2022) *Derecho procesal III : proceso penal*. Valencia: Tirant lo Blanch
- OCAMPO, Victoria (1931). «Palabras francesas», *Sur* (3-1931) p. 7-25.
- _____ (1935): «La Mujer y su Expresión», *Sur* (3- Agosto 1935).
- _____ (1938): *Virginia Woolf, Orlando y cia*. Buenos Aires: Sur.
- _____ (1954): *Virginia Woolf en su diario*. Buenos Aires: Sur.
- _____ (1954): *Correspondencia*. Buenos Aires: Rara Avis y Sur.
- OLIVIER, Laurence Patrice et al. (1944). *Henry V* (Pel·lícula cinematogràfica). Two Cities Films.
- ORWELL, George (2020). *Down and out in Paris and London*. Penguin classics.
- PERNIOLA, Mario (2011). *La Sociedad de los Simulacros*. BA&Madrid: Amorrortu.
- POUND, Ezra (1950). *The Letters of Ezra Pound*. Ed. D.D.Paige. Faber.
- RABELAIS, François (2006). *Gargantua and Pantagruel*. Penguin Classics. Original de 1534.
- _____ (2007). *Gargantua et Pantagruel*. Folio Gallimard. Original de 1534.
- _____ (2009). *Gargantua et Pantagruel*. Librairie Générale Française. Original de 1534.
- RACINE Nicole & Michel Trebitsch, eds. (2004)). *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels.*, Bruxelles, Complexe, coll. « Histoire du temps présent ».
- RAMOS-GAY, Ignacio (2020). « An Ingrained Antipathy » : Traduire et adapter le théâtre français en Angleterre, du pillage à la suprématie culturelle (1843-1886)>>. *Revue de Littérature Comparée*, núm. 375 (3-2020) p. 283-296.
- RIDING, Alan & Carles Andreu (2011). *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*. Galaxia Gutenberg.
- ROCHÉ, Henri Pierre (1956). *Deux anglaises et le continent*. Gallimard.

RUSHDIE, Salman (1988). *The Satanic Verses*. Vintage.

SARR, Mohamed Mbougar (2021). *La Plus Secrète Mémoire des Hommes*. Philippe Rey.

_____ i Lara Vergnaud (2024). *The Most Secret Memory of Men*. Penguin Hardback. Original 2021.

SARRAUTE, Nathalie (1997). *Portrait d'un inconnu. Préface de Jean-Paul Sartre*. Folio Gallimard. Original de 1947.

SANTIAGO, Silviano. *Argélia*, coloquio Jacques Derrida.

SCHMELING, Manfred (2021). «La plus belle discipline au monde: ma vie de comparatiste entre la France et l'Allemagne». *Revue de Littérature Comparée*, núm. 378 (2-2021) p. 163-172.

SCHWARTZ, Selby Winn (2022). *After Sappho*. Galley Beggar Press.

SCHIFFRIN, André (2000). *La Edición Sin Editores*. Barcelona: Destino.

_____ (2000b). *The Business of Books*. Londres&NewYork: Verso.

SCOTT, Walter (2012). *Ivanhoe*. E-book. Original 1819.

_____ (2011). *Waverley*. Penguin Classics. Original 1814.

_____ (2012). *Ivanhoe*. Penguin English Library. Original 1819.

SERÉS, Francesc (2014). *La pell de la frontera*. Barcelona: Quaderns Crema.

SEYHAN, Azade (2008). *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*. MLA.

SHAKESPEARE, William (1592). *Henry VI Part One*. Ebook

----- (c. 1592). *Richard III*. Ebook

----- (c.1595). *Richard II*. Ebook

----- (1597). *Romeo and Juliet*. Ebook

----- (1600). *Henry V*. Ebook

SHUTTERA PÉREZ, Alejandro Sacbé. “Derrida: La Estructura Desplazada y El Problema de La Différance.” *Liminar* (San Cristóbal de Las Casas, Mexico) 4.2 (2006): 93–108. Web.

SÓFOCLES & Assela Alamillo Sanz (2010). *Antígona*. Gredos. Original c. 441 a.C.

_____ (2016). *Antígona*. EPub Maison Carrée. Original c. 441 a.C.

- SPARK, Muriel (2012). *The Prime of Miss Jean Brodie*. Penguin. Original de 1961.
- STAËL, Madame de (2014). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Édition de Blaeschke (Axel). Original c. 1800.
- STENDHAL (1830). *Le Rouge et le Noir*. E-book.
- STOKER, Bram (2010). *Dracula*. Penguin Deluxe Edition. Original de 1897.
- STRACHEY, Lytton (1922). *Books and Characters, French & English*. Full Text Archive.
- _____ (2016). *Landmarks in French Literature*. Arcadia Ebooks. Original 1912.
- SUTHERLAND, John (2006). *How to Read a Novel. A User's Guide*. London: Profile Books Ltd.
- SURATTEAU, Jean-René (1983). «Cosmopolitisme et patriotisme au siècle des Lumières». *Annales Historiques de la Révolution Française*, núm. LV, p. 378.
- SWIFT, Jonathan (2003). *Gulliver's Travels*. Penguin. Original 1726.
- TEXTE, Joseph, et al. (2017). *Escrips sobre literatura comparada*. Edicions Universitat de Barcelona, 2017.
- THACKERAY, William Makepeace (1994). *Vanity Fair*. Penguin Popular Classics. Original 1848.
- THIESSE, Anne-Marie «Une littérature nationale universelle? Reconfiguration de la littérature française au XIX siècle», p. 405.
- THORNE, Jack (2022). *The Motive and the Cue*. Nick Hern Books.
- TOFFOLETTI, Kim (2011). *Baudrillard Reframed*. London & New York: I. B. Tauris.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. Routledge.
- VILA-MATAS, Enrique (2007). «Situarse en el mundo», *El País*, 5 de julio de 2007; p. 13.
- _____ (2015). «América en el ojo», *El País*, 17 de febrero de 2015; edición Cataluña; p. 39.
- VIRGIL (2003). *The Aeneid*. Penguin. Original 19 a.C.
- VIRGILE (1991). *Eneide*. Folio Gallimard. Original 19 a.C.
- VIRGILIO. *Eneida*. SM. Original 19 a.C.
- VOLTAIRE (1759). *Candide*. Bibebok.
- _____ (1968). *Obras; Cartas inglesas; Candido; Diccionario filosófico; Epistolario*. Barcelona: Vergara.

_____ (2015): *La Henriade*. Bookclassic. Original de 1723.

_____ (2017): *The Henriade*. Delphi Classics. Original de 1723.

WALKOWITZ, Rebecca (2015). *Born translated: the contemporary novel in an Age of World Literature*. Columbia University Press.

WATT, Ian (1972). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Pelican.

WILDE, Oscar (2011). *The Complete Works of Oscar Wilde*. Golghota Press.

WILLDER, Louise (2022). *Blurb Your Enthusiasm. An A-Z of Literary Persuasion*. Oneworld.

WINTERSON, Jeanette (1992). *Written on the Body*. Vintage.

WOOLF, Virginia (2000). *Between The Acts*. Penguin. Original de 1941.

_____ (2006). *Orlando*. Penguin red Classics. Original de 1928.

_____ (2019). *To The Lighthouse*. London: Penguin Classics. Original de 1927.

_____ (2021). *The Complete Works*. Redhouse Classics. Kindle.

_____ (2021b). *Mrs. Dalloway*. Penguin Classics Deluxe Edition. Original de 1925.

_____ (2022). *To The Lighthouse*. Penguin modern Classics. Original de 1927.

_____ (2023). *Mrs. Dalloway*. SeaWolf Press. Proiginal de 1925.

_____ & Leonard Woolf (1978). *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. London: Hogarth Press.

_____ & Marie-Claire Pasquier (1994). *Mrs Dalloway*. Gallimard. Original de 1925.

_____ & Charles Mauron (1994). *Orlando: Une Biographie*. Le Bruit du Temps. Original de 1928.

_____ & Jordi Llovet i Jordi Ainaud (1999). *Dones i literatura : assaigs de crítica literària*. Barcelona: Columna.

_____ & Clara Malraux (2001). *Une chambre à Soi*. Folio Gallimard. Original de 1929.

_____ & Vita Sackville-West (2021). *Love Letters*. Vintage.

YILDIZ, Hülya (2019). "The Making of World Literature: Turkish Fiction as a Case Study." *Neohelicon* (Budapest) 46.2: 411–433.

YON, Jean-Claude (2008). "Introduction", dans *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle, Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris, Nouveau Monde, p. 8.

Articles Web

CLUZEL, Clémence (2021, Nov 4). “Goncourt à Mbougarr Sarr: ‘Nous sommes très fiers qu’il soit sénégalais’”. Le Point. https://www.lepoint.fr/afrique/goncourt-a-mbougarr-sarr-nous-sommes-tres-fiers-qu-il-soit-senegalais-04-11-2021-2450570_3826.php#11

LE FIGARO (2021, Nov 7). “LGBT: le prix Goncourt Mohamed Mbougarr Sarr fait polémiques au Sénégal”. Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/culture/lgbt-le-prix-goncourt-mohamed-mbougarr-sarr-fait-polemique-au-senegal-20211107>

FINANCIAL TIMES (2022, Oct 20). “Booker Winner Shehan Karinatulaka receives a politically charged reception”. Financial Times. <https://www.ft.com/content/fa8c6ebb-7c93-4b54-8337-b6f568234d78>

GAMBERINI, Giulietta (2013, Dec 12). “Pourquoi les Anglo-saxons snobent-ils les livres français?”. La Tribune. <https://www.latribune.fr/actualites/economie/international/20131209trib000799989/pourquoi-les-anglo-saxons-snobent-ils-les-livres-francais.html?amp=1>

HADLEY, Tessa (2019, November 6). *The Man in the Red Coat by Julian Barnes review – a belle époque womanizer*. <https://www.theguardian.com/books/2019/nov/06/man-in-the-red-coat-julian-barnes>

JENKIN, Simons (2018, 10 Dec). “France’s political crises are always played out in riots – unlike Britain’s”. The Guardian. <https://amp.theguardian.com/commentisfree/2018/dec/10/brexit-riots-france>

JONES, Owen (2022, 23 Aug). “The French protest at soaring costs and get results – what’s wrong with the UK?”. The Guardian. <https://amp.theguardian.com/commentisfree/2022/aug/23/cost-of-living-french-popular-resistance-living-standards-uk>

RFI (2021, Nov 7). “Senegal fetes Mohamed Mbougarr Sarr on International Day of the African Writer”. RFI. <https://www.rfi.fr/en/afrique/20211107-senegal-fetes-mohamed-mbougarr-sarr-on-international-day-of-the-african-writer>

SIPPY, Priya (2021, Nov 8). “Why Tanzanian Nobel laureate Abdulrazak Gurnah is hardly known back home”. BBC News. <https://www.bbc.com/news/world-africa-59178826.amp>

SYED, Armani (2022, Oct 19). “Booker Prize Winner Shehan Karinatulaka on Literature and Sri Lanka’s Ongoing Crises”. <https://time.com/6223093/booker-prize-winner-shehan-karunatilaka-interview/>

Jo, Joan Vázquez Salvador, certifico ser l'autor d'aquesta tesi doctoral.

Signat digitalment