

Universitat de València
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Departament de Filologia Catalana

Doctorat en Llengua, Literatura i Cultura



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

L'assaig català en l'època postmoderna:
funció social i especificitat estètica

TESI DOCTORAL

Presentada per Gonçal López-Pampló Rius
Dirigida per Dra. Carme Gregori Soldevila

València
2015

A l'avia

SUMARI

INTRODUCCIÓ.....	9
I. MARC TEÒRIC	21
1. La proposta de Gérard Genette	23
1.1. Ficció i dicció.....	26
2. La proposta de Philippe Lejeune.....	35
2.1. Consideracions terminològiques prèvies	36
2.2. Sobre el concepte de pacte	36
2.3. El pacte autobiogràfic.....	39
2.4. Els mons possibles.....	47
2.5. La metaficció i l'autoficció.....	50
3. Les tipologies textuals	55
3.1. La seqüència argumentativa.....	61
4. La proposta de Pierre Bourdieu	65
4.1. Un camp literari català?	73
5. La postmodernitat i l'era de la informació.....	77
5.1. La postmodernitat.....	77
5.2. L'era de la informació.....	81
6. Teories sobre l'assaig.....	85
6.1. Idees fonamentals sobre l'assaig	86
6.1.1. El lloc de l'assaig.....	86
6.1.2. Característiques estètiques.....	88
6.1.3. Formes de l'assaig	94
6.2. La proposta d'Elena Arenas.....	97
7. La funció social de l'assaig i la figura de l'intel·lectual.....	117
8. Una proposta de definicions operatives.....	125

II. DELIMITACIÓ DEL CORPUS	129
1. Els fonaments	131
1.1. A partir de Montaigne	131
2. L'assaig en el primer terç del segle xx.....	141
2.1. Eugeni d'Ors.....	146
2.2. Josep Carner.....	150
2.3. Carles Riba.....	158
3. L'assaig entre 1962 i 2012.....	165
3.1. El país com a tema (1962-1969).....	169
3.1.1. Context social i cultural	169
3.1.2. Anàlisi del període.....	172
3.2. El boom dels dietaris (1970-2000).....	179
3.2.1. Context social i cultural	179
3.2.2. Anàlisi del període.....	181
3.3. La pèrdua de pes específic de l'assaig i les noves textualitats (2001-2012).....	187
3.3.1. Context social i cultural	187
3.3.2. Anàlisi del període.....	190
4. Els premis literaris	199
5. Les col·leccions	207
6. Josep Pla	213
6.1. El primer Josep Pla	215
6.2. La concepció de l'escriptura	217
6.3. Algunes notes sobre l'autoficció	221
7. Joan Fuster	223
III. PARÀMETRES D'ANÀLISI: EXEMPLES PRÀCTICS.....	235
1. El paratext	237
1.1. El peritext editorial.....	243
1.2. El nom d'autor.....	256
1.2.1. La pseudonímia com a estratègia: la impossibilitat del pacte autobiogràfic	257

1.3. El títol	263
1.4. Dedicatòries i epígrafs	270
1.5. El prefaci	273
1.5.1. La funció del prefaci en l'assaig.....	273
1.5.1.1. La gènesi de l'obra	281
1.5.1.2. L'explicació del títol.....	282
1.5.1.3. El contracte sobre la ficció.....	284
1.5.1.4. L'ordre en què cal llegir el llibre i el paper del lector	286
1.5.1.5. Definicions genèriques.....	288
1.6. Intertítols	290
2. El referent semàntic: pacte autobiogràfic i model de món	297
2.1. La pràctica de la identitat	297
2.2. La pràctica de l'ambigüitat	299
2.2.1. La ironia	306
2.2.1.1. El joc amb els mons possibles	312
2.3. Un apunt sobre el retrat	318
3. Les tipologies textuals	325
3.1. Dos exemples al voltant d'Eugeni d'Ors	327
3.1.1. L'«homenot» de Josep Pla	330
3.1.2. La necrològica de Joan Fuster sobre Ors	331
3.2. Les memòries	333
3.3. El cas d'Empar Moliner: un exemple del joc entre tipologies.....	337
3.4. La funció argumentativa com a principi rector del text: dos exemples globals	345
3.4.1. <i>Nosaltres, els valencians</i>	345
3.4.2. <i>Meditacions en el desert</i>	350
4. La funció social	357
CONCLUSIONS.....	361
BIBLIOGRAFIA.....	371
ÍNDEX ONOMÀSTIC	389

INTRODUCCIÓ

Una tesi doctoral és un projecte de gran abast, que suposa un recorregut acadèmic llarg amb el qual el doctorand acaba immers en un món propi, construït a partir de les lectures, les teories, les hipòtesis i les il·lusions amb què ha treballat. Un món com aquells boscos de ficció evocats per Umberto Eco (1995), dels quals no sempre és fàcil eixir, dels quals no sempre hom vol eixir. Però la vida és cruel (Eco 1995: 140), per a l'autor d'Alessandria i per a nosaltres, i arriba un moment que s'ha de deixar el bosc, el recer intel·lectual en què el doctorant s'ha instal·lat durant tant de temps (més de cinc anys, en el nostre cas). Eixir al món, al món de veres, i comprovar si tot allò que s'havia estat covant té algun sentit, algun valor, si és, com a mínim, coherent i acceptable fora d'aquell bosc on s'havia gestat.

Si és cert el que diu Narcís Comadira (1997: 10) a propòsit de les traduccions, que no s'acaben, sinó que s'abandonen, haurem d'acceptar que el mateix podríem afirmar de les tesis doctorals. Aquesta ens podria haver acompanyat tota la vida. I tota la vida hauríem pogut explorar el bosc de l'assaig, ampliant sense límits els referents teòrics, aprofundint en les lectures i buscant-ne de noves, per a trobar l'exemple o el contraexemple perfecte de cada asseveració, posant-la després en dubte, rectificant, retallant i ampliant. Però calia abandonar-la. I en fer-ho, quan vam començar a perfilar-la en la forma que esdevindria definitiva, ens vam adonar que havíem desoït bona part dels consells d'Umberto Eco en el seu clàssic *Come si fa una tesi di laurea*. En particular, aquell advertiment sobre «una tesi che parli di molte cose», perquè aquestes tesis, que ell anomena «panoràmiques», són «pericolosissime» (Eco 2010b: 19).

La nostra és, sens dubte, una tesi panoràmica –i per tant perillósíssima–, que es planteja des de bon començament un problema teòric que no està resolt: l'estatut de l'assaig entès com a gènere literari. No som els primers que ho fem –ni en serem els darrers–, de manera que en cap cas hem aspirat a arribar a una conclusió definitiva.

Aplicant algunes de les restriccions que recomana l'autor d'*El nom de la rosa*, hem triat un corpus limitat al qual aplicar la nostra recerca teòrica: l'assaig escrit en català entre 1962 i 2012. Alhora, hem decidit establir una sèrie de línies de treball molt marcades, potser insuficients, però al capdavant operatives: un cert pragmatisme ha dominat tant la recerca que ha donat peu al marc teòric, com la investigació sobre el corpus establert.

Així, per a evitar un cercle viciós que ens hauria reclòs al bosc de l'assaig sense possibilitat d'eixir-ne, vam determinar uns criteris a partir dels quals aconseguir un objectiu doble: *a)* disposar d'uns paràmetres de classificació dels gèneres literaris que ens permeteren ubicar-hi l'assaig a partir d'elements estètics i sociològics; i *b)* aplicar aquests paràmetres a una sèrie d'obres que havien estat classificades prèviament com a assaig en el període estudiat (l'obra de Joan Fuster, per exemple), però també a unes altres que, al nostre entendre, mereixen la mateixa consideració en virtut de l'aplicació d'aquests paràmetres (com ara les col·laboracions periodístiques d'Empar Moliner). Així evitàvem –o si més no en disminuïem els efectes– el risc de crear una definició *ad hoc* per al corpus o un corpus idoni per a la definició. El nostre objectiu no ha estat mai elaborar una nòmina d'obres d'assaig, sinó investigar al voltant d'una sèrie de conceptes en relació a un corpus.

Davant de la dispersió de la bibliografia teòrica, on hi ha poques obres que aborden el tema d'una manera sistemàtica i pràctica, els paràmetres d'anàlisi que hem triat ens serviran com a fil conductor des del començament de la tesi doctoral i recorreran transversalment les tres parts que la integren. Així, a grans trets, a l'hora d'enfrontar-nos amb un text susceptible de ser considerat literari hem tingut en compte el seu paratext, el seu referent semàntic i el tipus d'enunciació, les tipologies textuais que hi apareixen i la funció social que se li pot atribuir en la societat on és publicat.¹ A partir d'ací, hem combinat factors textuais, transtextuais i sociològics per a veure la categoria a què l'han adscrit i en funció de quins arguments: el grau de coincidència o

¹ A grans trets, aquests paràmetres s'inspiren en l'anàlisi de l'obra literària com a acte comunicatiu proposada per Schaeffer (1989: 82-116), en la qual té en compte: *a)* el marc, on s'ha de contemplar l'enunciació (enunciador real, fingit o ficcional, enunciació seriosa o ficcional, oral o escrita...), la destinació (destinatari real o ficcional, determinat o indeterminat...) i la funció (il·locutiva o perlocutiva, seriosa o lúdica); i *b)* la realització, tant semàntica (tretos temàtics, noms de gènere, estatut literal o figurat de l'estructura semàntica) com sintàctica (elements sintàctics, prosòdics, macrodiscursius...).

de dissensió entre aquesta classificació prèvia i els paràmetres que hem establert serà un altre dels aspectes que treballarem en aquesta tesi doctoral.

Al capdavant, com diu Claudio Guillén (2005: 37), la qüestió dels gèneres literaris és motiu d'una vella disputa intel·lectual, probablement perquè darrere de la pregunta «què és un gènere» s'hi amaga la pregunta «què és la literatura» (Schaeffer 1989: 8). I de tots, l'assaig, en la mesura que el podem denominar així, ha estat un dels més controvertits. Durant la primera meitat del segle xx, estudiosos com Lukács (1984 [1910]) o Adorno (2004 [1958]) van reflexionar sobre l'assumpte i van mirar de respondre a la pregunta de la filiació de l'assaig: es tracta d'una forma d'expressió literària o, per contra, ha de ser inclosa en l'àmbit de la filosofia o de la ciència? Així, reflexionant sobre els seus propis assaigs de naturalesa crítica, que reunia en forma de llibre, Lukács (1984: 37) es preguntava «si contenen alguna cosa per la qual es converteixin en una forma nova i pròpia, i si aquest principi és el mateix en tots ells». Un dubte que, en última instància, portava a demanar-se fins a quin punt l'assaig podia ser entès com «obra d'art». D'ací que la pretensió del teòric hongarès fóra «aïllar l'assaig amb tanta exactitud com sigui possible» per a trobar aquella «forma que el separa de totes les altres formes artístiques amb el rigor definitiu de la llei» (Lukács 1984: 38).

Adorno (2004) també va incidir en la distinció entre ciència, art i filosofia per a endinsar-se en la caracterització del gènere i, com si arreplegara el guant llançat per Lukács, va afirmar que «la llei formal més pregona de l'assaig és l'heretgia» (Adorno 2004: 60), una definició clàssica, però escassament operativa, atès que es formula també des d'una posició ben bé assagística. De fet, el caràcter especulatiu de la teoria sobre l'assaig ha estat un dels problemes fonamentals que ens hem trobat en bona part dels treballs que tracten sobre la naturalesa del gènere des de múltiples perspectives; unes perspectives que nosaltres hem resumit en dos sintagmes senzills: la seua especificitat estètica i la seua funció social. Així, són moltes les aproximacions a l'assaig que tracten d'esbrinar quins són els elements formals que el diferencien d'altres gèneres literaris o, com hem vist, d'altres formes d'expressió artística, científica o filosòfica. També en són nombroses les que es pregunten pel paper de l'assaig en cada moment històric, un paper que no ha estat mai central i que, en algunes ocasions, s'ha percebut de manera pessimista. Particularment durant el darrer quart de segle, hi ha veus que proclamen

la pèrdua de presència social de l'assaig, diluït, quan no degenerat, sota l'etiqueta de no-ficció (Vian 1992: 8). Però en general aquestes reflexions es realitzen des d'una posició relaxada, deliberativa i poc sistemàtica, que se centra en *visions* de l'assaig més que no en *teories* de l'assaig. Amb això no volem dir, ni de bon tros, que no hi haja aproximacions teòriques, ni que totes les que no ho són s'hagen de deixar de banda. Ara bé, cal diferenciar els nivells d'anàlisi. No és el mateix, com veurem, el treball de Gérard Genette sobre els conceptes de ficció i dicció que la rica reflexió metaliterària de Fuster sobre el gènere de l'assaig, fonamental per al seu desenvolupament en la literatura catalana. En ambdós casos, tanmateix, estem davant d'aportacions suggestives i necessàries per a qui aspira a situar l'assaig en el marc general de la teoria literària, però cal completar-les també tenint en compte les necessitats pràctiques d'un circuit (editorial, universitari, escolar, periodístic) que tendeix a bandejar l'assaig una vegada i una altra.

Aquesta tesi, que aspira a analitzar la configuració de l'assaig en llengua catalana entre 1962 i 2012, s'insereix, inevitablement, en aquesta llarga polèmica. I ho fa, sobretot, perquè reivindicuem una definició més clara de l'assaig en tant que gènere literari, cosa que implica disposar d'una caracterització adequada del mateix concepte de gènere. Perquè —i tornem a les reflexions inicials— es tracta precisament d'això: de *caracteritzar* el concepte de gènere, més que no de definir-lo d'una manera tancada o unívoca. En conseqüència, no resulta sorprenent afirmar que ens basarem, sobretot, en l'aportació de Gérard Genette (2004) per a abordar i resoldre d'una manera operativa aquesta qüestió, si bé tindrem molt en compte visions més orientades cap a la sociologia com ara la de Pierre Bourdieu (1992), de qui prendrem la noció clàssica de *camp literari*.

La necessitat de clarificar la idea de *gènere*, tanmateix, no és més que una conseqüència de la nostra investigació, és a dir, en cap cas constitueix el seu objectiu principal ni prioritari. Tanmateix, hem d'admetre la gran rellevància que prendrà en les pàgines que segueixen. No debades, com apunta Schaeffer (1989: 9), l'estudi dels gèneres sovint transcendeix la teoria literària i s'acosta a la teoria del coneixement, en la mesura que, a diferència d'altres camps de creació artística, la literatura forma part d'un domini semiòtic molt més vast, el de les pràctiques verbals, d'ací que la cerca de la seua especificitat estètica al si d'aquest domini siga motiu d'interrogacions constants.

A més a més, totes aquestes qüestions ens porten a una altra pregunta clàssica: què és abans, el text o el gènere, el model o l'exemple? Com diu Schaeffer (1989: 65), es tracta de «introduire des principes d'ordre dans la masse informe des documents littéraires, ou encore [de] dégager les matrices abstraites de la littéarité dont les textes individuels constieraient autant de manifestations ?». El dubte ressonarà ara i adés en les afirmacions, les citacions, els exemples i les hipòtesis d'aquesta tesi doctoral, tot i que, amb Schaeffer (1989: 74), ens inclinem per concloure que «le genre ne saurait être une catégorie causale expliquant l'existence et les propriétés des textes». Per això voldríem preservar la idea de Schaeffer (1988: 173-174, 1989: 147-156) que el gènere es pot entendre des de dues perspectives. En primer lloc, com a categoria de classificació retrospectiva (com si diguérem: «això és assaig perquè s'assembla a uns altres assaigs ja escrits») i, en segon lloc, com a funció textual (com si l'autor es plantejara: «això serà assaig perquè l'escriuré a partir de semblances amb uns altres assaigs ja escrits»). En un cas, es posa l'accent en la mirada de qui classifica el text produït i, en l'altre, en els ulls de qui crea el text.

Siga com siga, ja hem dit que la definició del concepte d'assaig no és, tampoc, la nostra finalitat principal, sinó que també és una derivada de la nostra pretensió inicial. Per a caracteritzar-lo d'una manera inclusiva, seguirem el plantejament general de M. Elena Arenas (1997), qui sí que es va proposar construir una teoria general d'aquest gènere. Una teoria que no pot negligir la noció de pacte autobiogràfic de Philippe Lejeune (1996), una altra de les referències fonamentals d'aquesta tesi, que ens obrirà la porta a consideracions secundàries sobre el concepte de pacte de lectura, la presència de la metaficció en l'assaig contemporani, el paper de la ironia i altres consideracions afins.

A partir d'aquestes aportacions, ens endinsarem en la lingüística textual, amb Teun Van Dijk (1983) i Jean Michel Adam (1992) com a referència, i analitzarem la importància cabdal que té l'argumentació en la caracterització de l'assaig. Això ens portarà, en dues línies paral·leles, cap a la pragmàtica i cap a la sociologia, com ja hem suggerit. De la segona disciplina destacarem, sobretot, l'aportació de Pierre Bourdieu (1992), com ja hem anunciat, la qual ens donarà la clau de volta per a arribar al nostre objectiu primari: com s'ha configurat l'assaig en el camp literari català en el període

1962-2012. En última instància, estarem explicant quines són les regles que han permès que determinats textos publicats en català siguin inclosos –o exclosos– de la categoria «assaig» en aquest període.

Algú podria pensar que la nostra voluntat és bastir el cànon de l'assaig contemporani i actual en llengua catalana. Res més lluny de la nostra pretensió, però. El que ens interessa és estudiar tots els paràmetres pels quals determinades obres s'han classificat –o no– com a assaig. Descartada, per tant, qualsevol pretensió canònica, és innegable que hem operat una selecció sobre el repertori de textos disponibles. Una tria inevitable, que ha donat lloc al corpus d'obres analitzades que es pot consultar tant en la bibliografia final com en l'índex onomàstic i que, òbviament, pot servir de referència per a conèixer i contextualitzar una sèrie d'obres de la nostra tradició recent. És fàcil que algú pense que els textos s'han escollit *ad hoc*, a pesar del descàrrec que hem fet unes pàgines més amunt. Confiem que el desenvolupament del treball reïska a demostrar que no és així: des de bon començament aspirem a proposar i desplegar un mètode d'anàlisi que transcendisca unes obres concretes i que siga aplicable, per tant, a qualsevol text estudiat des de la perspectiva que assumim.

Perquè ací apareix la hipòtesi que volem defensar: des d'un punt de vista teòric, tant pel que fa a la seua funció social com a la seua especificitat estètica,² l'assaig és un gènere literari perfectament identificable, al mateix nivell que la narrativa, la poesia i el teatre, tot i que *a priori* el seu estatus sembla més difús que la tríada genèrica més consolidada.

Per *funció social* entenem el paper que juga dins del camp literari a l'hora de vehicular les opcions expressives de l'escriptor i la manera d'interpretar-les el lector, és a dir, la funció social està directament relacionada amb la configuració d'un horitzó d'expectatives. Aquest horitzó, convencionalment, pot atorgar a l'assaig una determinada funció social entesa com a força transitiva d'incidència en les qüestions del present. Així va succeir, com demostrarem en la segona part de la tesi, durant els anys 60, quan el camp literari obri les seues portes a una sèrie de títols sobre la qüestió nacional catalana. Un fenomen semblant va ocórrer al començament del segle XX,

² Aquesta dualitat apareix en molts dels treballs consultats, com ara el de Walter Mignolo (1978) al qual tornarem a fer referència més avant. Segons aquest, un text esdevé literari en funció de transformacions verbals (és a dir, estètiques) i/o contextuals (això és, socials).

quan Eugeni d'Ors va modelar una forma expressiva pròpia (les glosses) i la va posar al servei del projecte polític encapçalat per Enric Prat de la Riba, és a dir, quan va trobar en l'assaig el gènere literari idoni per a la seua pràctica com a intel·lectual orgànic –dit a la manera de Gramsci–, reconegut com a tal tant dins del camp literari com, en conjunt, en el camp del poder. Tanmateix, quan parlem de funció social, amb tota l'extensió semàntica del terme, no volem referir-nos, en cap cas, a una finalitat teleològica, ni per un idealisme extrem (la literatura com a expressió sublim i redemptora de la humanitat) ni per un utilitarisme desmesurat (la literatura com a vehicle per a la transformació social).

Per *especificitat estètica* entenem el conjunt de característiques textuais i transtextuals prototípiques que podem reconèixer en els diferents textos susceptibles de ser catalogats com a assaig. La més evident de totes és la tria formal: l'assaig s'escriu en prosa. La segona, el bandejament de la ficció. Heus ací els trets més habituals de qualsevol definició o aproximació a la matèria (Genette 2004). Valorar l'avinentsa d'aquestes característiques en relació amb la configuració del camp literari català dels darrers 50 anys serà, no cal dir-ho, un dels objectius d'aquest treball.

Si acceptem les idees precedents, és probable que puguem reconèixer en qualsevol literatura occidental un conjunt d'obres susceptibles de ser classificades com a assaig i, fent-ho, contribuïm al seu coneixement i estudi, en la mesura que les rescatem de la zona d'ombra a què les ha condemnades el simple fet de no pertànyer a la narrativa, la poesia o el teatre. El mètode d'anàlisi que proposem no està pensat per a la literatura catalana, sinó que pren la literatura catalana com a objecte d'estudi. Ens agradaria que fóra *homologable*, és a dir, que qualsevol estudiós el poguera emprar per a la investigació d'altres tradicions occidentals, de la mateixa manera que nosaltres hem recorregut a plantejaments que prenen com a objecte prioritari unes altres literatures, en particular la francesa, l'anglesa i l'espanyola (i, en menor mesura, l'alemanya i la italiana).

Aquesta relativa aspiració d'universalitat té algunes restriccions que volem destacar des d'ara mateix. La primera, una limitació temporal: no volem afirmar, de cap de les maneres, que el mètode proposat servisca per a analitzar qualsevol obra de la història. Com veurem, la tradició de l'assaig que analitzem, amb una sèrie de

condicions textuais, transtextuals i contextuals molt determinades, difícilment es pot entendre abans de la publicació dels *Essais* de Michel de Montaigne a partir de 1580. La segona, molt més important que la primera –entre altres raons perquè la inclou–, és una limitació geogràfica: situats com estem en la cultura occidental, ignorem unes altres tradicions diferents, cosa que no ens permet afirmar que el mètode tinga validesa global. Amb tot, com mirarem de demostrar, considerem que sí que hi ha una sèrie de nocions que tenen un abast major que altres (molt major, en alguns casos, com ara aquelles que vénen de la pragmàtica o de la lingüística textual). En resum, pensem que cal subratllar, ateses aquestes dues limitacions, la modèstia i la contingència del mètode que proposem.

Hi ha una última qüestió preliminar que ens agradaria deixar clara. Estudiar la literatura catalana en el període 1962-2012 és una decisió evidentment arbitrària. La data final ens permet abastar cinquanta anys, i resulta prou pròxima a nosaltres sense obligar-nos a allargar l'anàlisi fins al moment estricte de la redacció d'aquestes línies. La data inicial implica establir un tall relativament brusc. No estudiarem en profunditat obres aparegudes abans de 1962, tot i que sí que farem moltes referències a una sèrie de textos anteriors que tenen importància en la configuració de l'assaig de l'últim mig segle (especialment Eugeni d'Ors, Josep Carner i Carles Riba). Però, per què 1962? La primera raó és la publicació de *Nosaltres, els valencians*, de Joan Fuster, una obra cabdal, com veurem, per al desenvolupament de l'assaig durant les darreres cinc dècades, esmentada ara i adés com una de les millors aportacions al gènere. El segon motiu, directament relacionat amb l'anterior, és la mateixa història de la literatura catalana. Després d'uns anys especialment adversos per a la publicació d'obres en català, a partir del començament dels seixanta el règim franquista rebaixa la pressió contra aquesta cultura i permet la consolidació de les empreses editorials i culturals preexistents (moltes de les quals arrancaven de l'exili o la resistència). En aquest marc de major permissivitat, naixen noves editorials i revistes, s'institueixen o es reviscolen premis literaris i, en definitiva, es comencen a establir les bases d'un primitiu circuit literari en català, que es desenvoluparà notablement durant la Transició i a partir de l'aprovació dels respectius estatuts d'autonomia de Catalunya, País Valencià i Illes Balears. Sense un circuit mínimament sòlid i estable (com també contribueix a explicar decisivament

l'aportació de Bourdieu), la presència social de l'assaig és baixa o nul·la. Parlar en profunditat d'assaig durant el període 1939-1962 ens obligaria a dedicar massa atenció a les contingències històriques del moment. De fet, ja veurem que durant els anys 60 i 70 el pes de la història, la cultura i la política en el gènere resulta, a vegades, aclaparador. D'altra banda, l'aportació de Joan Fuster va contribuir decisivament a oferir una reflexió metaliterària consistent sobre el mateix gènere, una reflexió ben bé fundacional i sens dubte duradora. Encara que és innegable una línia de continuïtat que ens remunta, com hem dit, a Michel de Montaigne, i que passa de manera clau per Eugeni d'Ors i Josep Pla, és cert que Fuster representa una fita fonamental en la consolidació de l'assaig com a gènere en el circuit català contemporani.

L'última raó per a triar l'any 1962 té un abast diferent. Durant la dècada dels seixanta del segle passat naix als Estats Units d'Amèrica el debat sobre la dialèctica modernitat-postmodernitat, el qual, amb una nomenclatura i una evolució diversa, s'allarga fins als nostres dies, amb un punt àlgid al final dels vuitanta i començament dels noranta. Per descomptat, no volem ampliar els objectius d'aquesta tesi fins al punt de posicionar-nos en relació amb el significat dels termes *modernitat-postmodernitat*, ni pretenem arribar a conclusions sobre l'assaig en aquesta línia. En síntesi, ens limitarem a *situar-lo* en la perspectiva d'aquest debat, atés que, com plantegem des del títol mateix de la tesi, farem servir el terme *postmodernitat* per a enquadrar –ben bé topogràficament– un període, una època, de la nostra història cultural.

Finalment, l'assaig, per la indefinició que l'envolta, es revela com un bon termòmetre per a analitzar l'evolució de la literatura en una societat –la catalana i l'europea–, que a partir dels seixanta (i més en concret de 1962) experimentarà canvis notables d'acord amb una sèrie de fets històrics (concili Vaticà II, desenvolupament de les primeres xarxes informàtiques, Guerra Freda, Primavera de Praga, Maig del 68...) que acabaran donant lloc al panorama social, econòmic i cultural en el qual vivim i que reclama una resposta per part de la literatura, potser perquè, com digué Italo Calvino (2000: 13) en les seues cèlebres *Lliçons americanes*, «hi ha coses que només la literatura pot dir amb els mitjans que li són propis». Potser més que la narrativa, la poesia o el teatre, l'assaig es configurarà com un bastió intel·lectual, com «un reducte humanístic d'opinió», per dir-ho en paraules de Fuster, on arrecerar-se davant del món convuls en

què hem viscut durant els darrers cinquanta anys. Un treball clàssic de Manuel Castells, *La era de la informació*, ens servirà com una de les guies per a entendre el món en el qual l'assaig reconeix la seua funció social.

Aquesta tesi es dividirà en tres parts. En la primera, de caràcter eminentment teòric, però amb el suport puntual de textos del període escollit, exposarem el nostre mètode d'anàlisi i les aportacions científiques prèvies que el sustenten. En la segona part establirem el corpus d'anàlisi a partir d'una panoràmica històrica de la configuració del camp literari català dels darrers cinquanta anys. Finalment, aplicarem el mètode d'anàlisi en la tercera part, per mitjà de l'estudi d'una sèrie d'obres i autors concrets que completaran i complementaran les dues parts anteriors.

Esperem que, en conjunt, la nostra recerca pugui servir com a punt de partida per a investigacions posteriors, centrades en les característiques específiques de l'assaig o orientades a oferir una visió global de la literatura catalana, en la qual, sens dubte, ha de ser-hi present aquest gènere. L'esforç per sistematitzar els paràmetres d'anàlisi, exemplificar-los i relacionar-los amb unes definicions operatives bàsiques aspira també a proporcionar eines per a un treball millor de la didàctica de la literatura, en particular pel que fa a un gènere tan poc estudiat en els nivells educatius preuniversitaris com és l'assaig. Tot això, tanmateix, forma part de l'aprofitament posterior d'aquesta tesi doctoral i transcendeix, per tant, els seus límits més immediats. Aconseguir-ho seria, sens dubte, una enorme satisfacció.

I. MARC TEÒRIC

1. La proposta de Gérard Genette

De totes les aproximacions a la història i la teoria dels gèneres literaris que hem consultat, prendrem com a guia les reflexions de Gérard Genette en dos llibres curts: *Introduction à l'architexte* i, sobretot, *Fiction et diction*. Aquest darrer, al nostre entendre, constitueix una de les propostes més operatives i alhora suggeridores de què disposem, entre altres coses perquè és una de les més flexibles i menys categòriques o essencialistes, en la mesura que incorpora paràmetres d'anàlisi tan diversos com necessaris i els combina amb un coneixement profund de la teoria literària, per a la qual l'investigador francès sempre ha procurat aportar solucions pràctiques i assumibles.

En *Introduction à l'architexte*, Genette (2004: 10-15) nega l'atribució de la tríada clàssica (segons la qual els gèneres literaris es divideixen en èpica, lírica i drama) al mateix Aristòtil. L'afirmació, repetida fins a l'extenuació per tota mena de crítics contemporanis –i per uns quants des del classicisme ençà–, s'ha convertit en un lloc comú, i per això sorprén que Genette la qüestione. El fons de la seua argumentació (Genette 2004: 19, 37) és que tant Plató com Aristòtil paren esment al *mode d'enunciació*, cosa que dona lloc a un esquema triple en el qual la lírica s'identifica amb l'enunciació reservada al poeta, l'èpica amb aquella enunciació compartida entre el poeta i els personatges i, finalment, el drama implica una enunciació reservada als personatges. Com veurem més avant, el pacte autobiogràfic formulat per Philippe Lejeune sembla una actualització d'aquest plantejament.

D'acord amb l'anàlisi de Genette (2004: 19-20, 29, 37), una part substancial dels teòrics que, especialment des del classicisme i el romanticisme, han elaborat teories sobre els gèneres literaris, parteixen de la idea que Aristòtil i Plató parlen, en efecte, de gèneres. Així, es veuen obligats a relacionar de manera estranyament unívoca els modes d'enunciació clàssics amb els diferents gèneres existents en la modernitat.

A això cal afegir el debat sobre si aquests «gèneres» són formes naturals o, per contra, convencionals, una qüestió que Genette (2004: 67) no resol del tot («je ne prétends nullement dénier aux genres littéraires toute espèce de fondement “ naturel ” et transhistorique»), si bé sembla inclinar-se per la segona opció. Així, apunta que els gèneres són «catégories proprement littéraires», mentre que els modes (d'enunciació), són categories de caràcter lingüístic o «plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique» (2004: 64). Tanmateix, Genette (Genette 2004: 64-65) suggereix que els membres de la tríada clàssica (lírica, èpica i drama) podrien ser qualificats d'archigèneres:

Archî-, parce que chacun d'eux est censé surplomber et contenir, hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques, lesquels sont de toute évidence, et quelle que soit leur amplitude, longévité ou capacité de récurrence, des faits de culture et d'histoire ; mais encore (ou déjà) –genres, parce que leurs critères de définition comportent toujours [...] un élément thématiques qui échappe à une description purement formelle ou linguistique.

Vist que «tout genre peut toujours contenir plusieurs genres, et les archigenres de la triade romantique ne se distinguent en cela par aucun privilège de nature», hom els pot descriure com «les dernières –les plus vastes– instances de la classification alors en usage» (Genette 2004: 65). Però l'investigador francès fila prim i ens recorda que no es pot excloure una nova reducció (com ara la proposada per Käte Hamburger, en la qual èpica i lírica es fusionen) o una nova expansió (com proposà Ruttkowski, en la línia de la nostra tesi, per a incorporar la *didàctica* com a quarta categoria).

Davant de la impossibilitat de conciliar totes les perspectives en una sola classificació de tres membres, Genette proposa identificar constants temàtiques, modals i formals que puguin donar compte de la «réserve de virtualités génériques» i que, en conseqüència, servisquen per a definir els gèneres que existeixen o han existit i, eventualment, els que existiran (Genette 2004: 77):

Il nous suffira donc pour l'instant de poser qu'un certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles relativement *constantes et transhistoriques* (c'est-à-dire

d'un rythme de variance sensiblement plus lent que ceux dont l'Historie – « littéraire » et « générale » – a ordinairement à connaître) dessinent en quelque sorte le paysage où s'inscrit l'évolution du champ littéraire, et, dans une large mesure, déterminent quelque chose comme la réserve de virtualités génériques dans laquelle cette évolution fait son choix – non parfois sans surprises, bien sûr, répétitions, caprices, mutation brusques ou créations imprévisibles.

D'ací la poderosa reflexió que realitza al voltant del caràcter transhistòric dels gèneres i la contingència de la seua definició. Sense negar que darrere de la noció i l'aplicació del concepte de gènere hi ha fets de natura i fets de cultura (2004: 68), Genette proposa centrar-se en aquells gèneres *més constants*, de major extensió històrica i conceptual (2004: 68). Per a definir-los millor, suggereix dos criteris més, la capacitat de dispersió (a través de cultures diverses) i de recurrència espontània, dos elements realment atractius per a l'establiment d'una idea general i sòlida de gènere (Genette 2004: 69). Això, tanmateix, topa amb dificultats innegables i de gran profunditat:

Mais on mesure vite, devant de tels sujets, l'insuffisance non seulement de nos connaissances historiques, mais encore et plus fondamentalement de nos ressources théoriques: dans quelle mesure, de quelle manière et en quel sens, par exemple, l'espece «chanson de geste» appartient-elle au genre épique? Ou encore: comment définir l'épique en dehors de toute référence au modèle et à la tradition homériques?

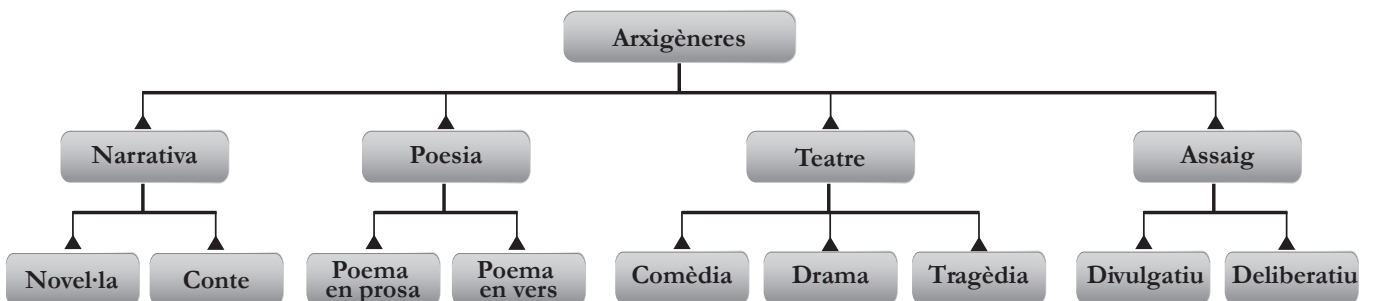


Figura 1. Arxigèneres i gèneres (elaboració pròpia a partir de Genette 2004)

Comptat i debatut, Genette proposa la noció d'arxigènere per a oferir una proposta de consens que, sense deshabilitar les classificacions trimembres a què ens hem acostumat en la cultura europea, faça possible al mateix temps la inclusió de noves categories atenent a una diversitat de criteris superior als que tradicionalment han determinat les aproximacions clàssiques. Per descomptat, nosaltres ens situem en aquesta línia i admetem la seducció que exerceix el concepte d'arxigènere per a resoldre, de manera jeràrquica, les relacions entre categories diverses. En la Taula 1 podem veure gràficament el rendiment que tindria un concepte així des d'aquesta perspectiva.

Una aproximació així oferiria l'avantatge de dur al capdamunt de la classificació un terme nou *arxigènere*, sense les connotacions inevitables de *gènere* (ja veurem, per exemple, més avant com intenta resoldre aquesta qüestió Elena Arenas, no sense problemes). A més a més, deixariem per a un tercer nivell el concepte de subgènere (novel·la policíaca) que sovint es percep com a negatiu. Tanmateix, més enllà dels atractius que puguem considerar a favor de la proposta, no la trobem viable. En primer lloc, per la tradició associada al terme de *gènere*, contra la qual difícilment es pot actuar i més encara si en el nostre propòsit hi ha una intenció de transposició didàctica, que faria molt difícil la introducció de la innovació *arxigènere*. En segon lloc, pel concepte mateix, que planteja no pocs problemes teòrics, en la mesura que no acaba de quedar clar fins a quin punt els arxigèneres serien models més o menys naturals o convencionals, més o menys universals i transhistòrics, ni quins serien els paràmetres bàsics que els definirien per a diferenciar-los prou del concepte de *gènere* a què estem acostumats.

1.1. *Ficció i dicció*

En *Fiction et diction*, Gérard Genette fa un pas endavant a partir d'un propòsit que complementa les reflexions anteriors: «préciser dans quelles conditions un texte, oral ou écrit, peut être perçu comme une “oeuvre littéraire”» (2004: 87). Per tal de definir aquestes condicions, Genette dissenya una taula de doble entrada en la qual es combinen dues categories. La primera és el «règim», que pot ser «constitutiu» («garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes») o «condicional» («qui relève d'une appréciation esthétique subjective et

toujours révocable»). La segona categoria és el «criteri» –empíric, diu Genette– sobre el qual es funda «un diagnostic de littérature». Aquest criteri pot ser «temàtic», relatiu al contingut del text, o «remàtic», relatiu al caràcter del text en ell mateix o de la classe de discurs que l'exemplifica (Genette 2004: 87).

La conseqüència de creuar ambdues categories dóna lloc a «un tableau de modes de littérature», els quals no es reparteixen de manera igual ni simètrica, ens adverteix. Així, l'aplicació d'un criteri temàtic com és la dimensió ficcional d'un text li atorga una condició literària constitutiva (Genette 2004: 88):

Le critère thématique le plus fréquemment et légitimement invoqué depuis *Artistote*, la fictionalité, fonctionne toujours en régime constitutif : une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ») est une attitude esthétique, au sens kantien, de « désintéressement » relatif à l'égard du monde réel.

De manera paral·lela, l'aplicació d'un criteri remàtic, és a dir, formal, identifica el poema sempre com una obra literària de manera constitutiva: «la poésie est de régime constitutif [...] parce que les traits formels (variables) qui le marquent comme poème sont, de manière non moins évidente, d'ordre esthétique» (Genette 2004: 88). Amb aquesta taula Genette no proposa una classificació d'allò literari, sinó de les poètiques que determinen allò literari, cosa ben diferent. Així, qualifica les poètiques que prioritzen el règim constitutiu com a «essencialistes» o «tancades», mentre que aquelles que en prioritzen el condicional reben el nom de «condicionalistes» o «obertes» (Genette 2004: 94-95). En termes generals –i només cal fer una ullada als materials educatius dels nostres escolars per a constatar-ho–, la classificació més habitual dels gèneres literaris té una base essencialista i «consiste (...) à répudier le monopole fictionnel au profit d'une sorte de duopole plus ou moins déclaré (...): d'un côté la fiction (dramatique ou narrative), de l'autre la poésie (...)» (Genette 2004: 100). Dit d'una altra manera, es prioritza la distinció entre dues formes constitutives de literarietat, la ficció, representada paradigmàticament per la novel·la, i la dicció, representada pel poema.

mateix, en la seua forma i matèria, mentre que les condicionalistes la busquen fora del text, en les circumstàncies que l'envolten (Genette 2004: 95). Naturalment, seria ingenu pensar que Genette està convidant-nos a entendre que es tracta de dues posicions absolutes i irreconciliables; ben mirat, es tracta de dos pols a partir dels quals entendre i practicar l'anàlisi del fet literari. Si bé és indiscutible l'orientació essencialista de les poètiques clàssiques (Genette 2004: 95), no podem dir que els factors extraliteraris s'hagen ignorat, de la mateixa manera que les poètiques condicionalistes solen incloure entre aquestes condicions alguns elements formals i temàtics propis de l'enfocament essencialista. Aquesta segona opció, de fet, serà la que nosaltres triarem al llarg d'aquesta tesi doctoral. En aquest sentit, Genette s'afanya a buscar un punt de trobada entre la ficció i la dicció, ja que si la distinció entre ambdues implicara un criteri de literarietat «radicalment heterogeni», la noció de literarietat mateixa ho esdevindria, de manera que cobriria «deux fonctions esthétiques absolument irréductibles l'une à l'autre» (Genette 2004: 114-115). Tanmateix, l'investigador francès ens adverteix que «no és el cas», perquè hi ha un element compartit, que és la *intransitivitat* inherent a la dicció i la ficció (Genette 2004: 115):

Dans les deux cas, cette intransitivité, par vacance thématique⁴ ou opacité rhématique,⁵ constitue le texte en objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique, où le sens est perçu comme inséparable de la forme.

Com Genette ens havia recordat en *Introduction à l'architexte* (Genette 2004: 16-17), Aristòtil constitueix un model de poètica essencialista, en tant que diferencia entre *poiésis* i *mimesis*, entre *légein* (retòrica) i *poien* (poètica). Per al filòsof grec, doncs, és la ficció –i no la dicció– allò que determina la literatura –la poesia. La vella distinció

⁴ Els textos de ficció són intransitius, diu Genette (2004: 115) «non parce que ses énoncés sont perçus comme intangibles [...], mais parce que les êtres auxquels ils s'appliquent n'ont pas d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie».

⁵ Els textos de dicció són intransitius, diu Genette (2004: 115) «parce que d'une signification inséparable de sa forme verbale –intraduisible en d'autres termes, et donc destiné à se faire incessamment “ reproduire dans sa forme ”».

entre retòrica i poesia arriba als nostres dies en forma de dubtes i inestabilitats al voltant de l'estatus dels textos no ficcionals en prosa.

Per a aprofundir en aquesta matèria, Genette es planteja algunes preguntes sobre el sentit de la ficció –que impliquen, indistriciblement, preguntes sobre el sentit de la realitat. No és casual, en aquest sentit, que intente explicar el fenomen de la ficció des d'un punt de vista pragmàtic, és a dir, en relació a com s'articula en tant que acte de parla (Genette 2004: 119). La teoria dels actes de parla, com veurem més avant (§ I.3.1.) es revela com una via d'anàlisi fonamental per al nostre propòsit. Ací, seguint Searle, Genette (2004: 138) afirma:

On peut raisonnablement décrire les énoncés intentionnellement fictionnels comme des assertions non sérieuses (ou non littérales) recouvrant, sur le mode de l'acte de langage indirect (ou de la figure), des déclarations (ou demandes) fictionnelles explicites.

En canvi, pel que fa «au discours de la littérature non fictionnelle», Genette (2004: 139) fa seues les paraules de Käte Hamburguer i considera que consisteixen en «“énoncés de réalité” – illocutions sérieuses (véridiques ou non)».

A partir d'aquest punt, Genette oposa allò *fictionnel* a allò *factuel* (2004: 141), una diferència que es basa en una sèrie d'estratègies que Genette caracteritza a partir de la seua pròpia concepció de l'anàlisi de la narrativa. En primer lloc, ens recorda «un privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel en récit par excellence, ou en modèle de tout récit» (Genette 2004: 141). Fet aquest advertiment, es proposa un objectiu que, explícitament, beu de l'estètica de la recepció (Genette 2004: 143):

Examiner les raisons que pourraient avoir le récit factuel et le récit fictionnel de se comporter différemment à l'égard de l'histoire qu'ils « rapportent », du seul fait que cette histoire est dans un cas (censée être) « véritable » et dans l'autre fictive, c'est-à-dire inventée par celui qui présentement la raconte, ou par quelque autre dont il l'hérite. Je précise « censée être », puisqu'il arrive qu'un historien invente un détail ou arrange une « intrigue », ou qu'un romancier s'inspire d'un fait divers : ce qui compte ici, c'est le statut officiel du text et son horizon de lecture.

Val a dir que, tot seguit, Genette recorda que Searle, per exemple, descartava l'existència de propietats textuais, sintàctiques o semàntiques que permeten identificar un text com a obra de ficció; dit d'una altra manera: que el relat de ficció simula ser un relat factual i, per tant, fa servir els mateixos mecanismes. És a partir d'ací que Genette (2004: 144) analitza amb més deteniment la seua pròpia proposta d'anàlisi narrativa (Genette 1983), per tal de demostrar que, contra el criteri de Searle, sí que existeixen trets de ficcionalitat (*indices*, en les seues paraules, *Symptoms*, segons Käte Hamburger,⁶ teòrica en la qual es basa per a aquesta anàlisi). Alhora, ens recorda que aquests *indis* no es troben tan sols al text, sinó també en la construcció paratextual (Genette 2004: 163):

Les « indices » de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel : le plus souvent, et peut-être de plus en plus souvent, un text de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise.

És fonamental retindre aquest advertiment, perquè l'anàlisi transtextual fornida per Genette (dins de la qual analitzarem la paratextualitat) serà una de les pedres de toc de la nostra caracterització de l'assaig com a gènere literari.

Tornant a les marques textuais de ficcionalitat que podem identificar en la narració, i sense cap voluntat d'exhaustivitat, n'esmentarem algunes de les més significatives. En els aspectes d'ordre (Genette 2004: 149) i de freqüència temporal (Genette 2004: 150) les marques no són especialment importants (Genette es fixa, en el primer cas, en les anacronies i, en el segon, en el discurs iteratiu). En canvi, pel que fa a la velocitat (Genette 2004: 149-150), l'abundància d'escenes detallades, de diàlegs reportats *in extenso* o fins i tot literalment i, en darrer lloc, de descripcions extenses, són símptomes de ficcionalitat, no perquè estiguen absents del relat factual, sinó perquè conviden el lector a preguntar-se «comment le savez-vous?» i li transmeten així «une impression – justifiée – de “ fictionalisation ” ». És, exactament, l'efecte que ha anat produint *El quadern gris* a partir d'un determinat moment, quan l'astorament inicial davant de la prosa planiana passa a un segon estadi en què es comencen a detectar

⁶ Hamburger (1995: 49).

estratègies textuais i pragmàtiques que fan pensar que no és un autèntic dietari de joventut (Pla 1997: 404-408).

Com no podia ser d'una altra manera, és en les categories de mode i veu on trobem els indicis de ficcionalitat més cridaners (Genette 2004: 152). Així, per exemple, l'estil indirecte lliure constitueix una de les estratègies característiques del discurs de ficció. Fins i tot Genette (2004: 152) apunta que, a l'altre extrem, la focalització externa és també un indicatiu de ficció clar. En tot cas, es tracta de mecanismes que, en la ficció, no s'han de revestir de les explicacions que demanaríem, si els trobàrem, en un discurs factual. Pel que fa a la veu, Genette (2004: 154), considera que les distincions de temps i de persona són irrellevants per al propòsit que ara ens ocupa; en canvi, la distinció de nivell, diu, «est sans doute ici la plus pertinente». Al capdavall, «la présence du récit métadiégétique est donc un indice assez plausible de fictionnalité» (Genette 2004: 154).

En aquest punt, Genette (2004: 154) apel·la directament als estudis de Philippe Lejeune per a demanar-se si la pregunta «Qui parla?» ha de ser resposta des de la categoria narratològica de veu, atès que no està del tot segur que la resposta es trobe dins del camp de la narratologia quan implica parlar de les relacions d'identitat entre autor, narrador i personatge. Ací Genette introdueix el concepte de pacte autobiogràfic formulat per Lejeune (1996), que abordarem tot seguit. D'acord amb aquest teòric, un text és autobiogràfic quan s'hi afirma la identitat entre les tres instàncies: autor (A), narrador (N) i personatge (P). A partir d'ací, Genette (2004: 155) contempla les opcions següents, de les quals les dues darreres són les més significatives per al nostre objecte d'estudi:

$N \neq P$	ficció heterodiegètica
$N = P$	ficció homodiegètica
$A \neq P$	al·lòbiografia ficcional (heterodiegètica o homodiegètica)
$A = P$	autobiografia (homodiegètica o heterodiegètica)
$A = N$	narració factual (d'acord amb Searle, l'autor assumeix la plena responsabilitat de les seues afirmacions)
$A \neq N$	narració ficcional (l'autor no n'assumeix seriosament la veracitat)

Com veurem al llarg d'aquest treball, el fet que el pacte autobiogràfic formulat per Lejeune (1996) i représ ací per Genette (2004), parle de *narrador* i *narració* genera un element de distorsió per al nostre plantejament teòric, en el qual assumirem que l'assaig es caracteritza pel predomini de l'argumentació com a tipologia textual dominant o rectora des d'un punt de vista macroestructural. En conseqüència, és fonamental subratllar que, allà on Lejeune i Genette parlen de *narrador*, a efectes del nucli dur de la teoria del pacte autobiogràfic –això és, la identitat–, nosaltres podem parlar perfectament d'*enunciador* o *emissor*, atès que no existeix una categoria millor per als textos argumentatius.⁷ Així, per exemple, encara que Pozuelo Yvancos (2006: 27) afirma que el dietari no s'ajusta a la definició d'autobiografia de Lejeune, perquè no és una narració retrospectiva,⁸ nosaltres pensem que la noció de pacte té validesa per ella mateixa des d'un punt de vista pragmàtic,⁹ assumint els termes alternatius que acabem de suggerir. Més encara, hi ha dietaris amb un fort component narratiu (com ara *El quadern gris*), perquè al capdavall el dietari es caracteritza sobretot per una condició formal (Esteve 2010), i no tant pel predomini d'una tipologia textual o una altra. De fet, tornant a Lejeune, hem d'acceptar les paraules de Catelli (1991: 59), segons les quals Lejeune construeix una definició «que contiene elementos pertenecientes a órdenes muy diversos», fins al punt que el seu caràcter prototípic, conclou Catelli (1991: 60), depén d'un factor extratextual com és la mateixa noció de pacte, cosa que subratlla, com tot seguit veurem, la dimensió essencialment pragmàtica de la seua proposta.

⁷ Com ha passat abans a altres estudiosos de l'assaig (Salvador 1994: 67), hem d'admetre la temptació reiterada que hem sentit d'establir un paral·lelisme entre *narrativa-narrador* (Genette 1983) i *poesia-jo poètic* (Ballart 1997) amb l'assaig (pel que fa al teatre, veieu Rosselló 2011: 48-52). Això permetria habilitar el terme *assagista* per a parlar de l'emissor de l'assaig entès com a categoria anàloga a la de narrador o jo poètic, diferenciada per tant de l'autor real. Així i tot, és innegable el problema que representaria la polisèmia de la paraula, atès que funciona socialment per a definir l'activitat pública de l'escriptor d'assaig (al costat de novel·lista, poeta o dramaturg). A açò caldria afegir uns altres problemes (com ara aquells textos en què, inequívocament hi ha un narrador, com passa, per exemple, en *Tots els camins duen a Roma*, de Gaziel i que tanmateix són susceptibles de catalogar-se com a assaig). Tot plegat desaconsella l'ús d'*assagista* com a etiqueta per a l'anàlisi dels elements de la comunicació en l'assaig. Sobre l'enunciador de l'assaig, en qualsevol cas, tornarem a parlar en uns quants moments d'aquesta tesi doctoral (§ I.2.3., I.6., III.1.2., III.2.).

⁸ Lejeune (1996: 14) defineix l'autobiografia com un «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité». Sobre aquesta qüestió, veieu també Zanone (1996: 19, 24) i Jay (1993: 23), qui posa l'èmfasi en la dimensió retòrica, més que no històrica, de l'autobiografia.

⁹ Recordem, ací, la importància que concedeix el mateix Pozuelo Yvancos (2006: 17) al valor pragmàtic dels textos literaris, que no sempre es regeix pels mateixos paràmetres que l'anàlisi textual estricta.

2. La proposta de Philippe Lejeune

2.1. Consideracions terminològiques prèvies

Abans d'analitzar la proposta de Philippe Lejeune sobre el pacte autobiogràfic (fonamental, com veurem, per a la nostra tesi), convé establir una línia divisòria entre el que nosaltres estem considerant assaig i l'autobiografia entesa com a forma narrativa. Com mirarem de demostrar, les obres assagístiques s'estructuren amb l'argumentació com a principi modelitzador bàsic, fins i tot sota un predomini aparent de la narrativa. Si una obra de marcat caràcter autobiogràfic és macroestructuralment argumentativa, la considerarem assaig. En canvi, si implica una diegesi i una construcció narrativa que funciona com a principi rector, hauria de ser considerada dins de la narrativa. La intersecció entre el predomini textual i pragmàtic d'unes tipologies textuales o d'unes altres i la configuració prototípica dels gèneres literaris, com veiem, és fonamental en la nostra tesi. En la secció corresponent (§ II.3.1.) ho detallarem detingudament i precisarem els conceptes que fem servir, com ara *macroestructura*. Ara bé, això no ens pot fer perdre de vista que hi ha formes frontereres, ambigües, entre les quals destaquen, dins del nostre objecte d'estudi, com veurem repetidament, la biografia, l'autobiografia i les memòries. No debades, Adorno (2004: 19), en una crítica a la mercantilització de l'assaig, advertia precisament del perill —el que ell interpretava com a perill— que l'assaig derivara cap a «les biografies novel·lades i tota la resta de literatura de premissa que s'hi relaciona».

A més a més, és important destacar que bandegem en el pla teòric les etiquetes *literatura del jo* i *literatura d'idees*, per diverses raons que anirem apuntant. De la primera, ens preocupa la confusió que pot provocar entre l'autobiografia entesa com a pacte autobiogràfic i l'autobiografia entesa com a autodiegesi. D'ací que no ens convença que Enric Bou, en *Papers privats* (1993: 9-10), faça servir el terme tant per a dietaris,

com per a epistolaris, llibres de viatges, entrevistes i, fins i tot, aforismes. La dimensió sovint confessional —«d’expressió pública de la intimitat» (Bou 1993: 15)— que solen compartir aquests gèneres no ens autoritza a incloure’ls, només per això, sota una mateixa categoria. El pacte autobiogràfic, doncs, es pot considerar com a *conditio sine qua non* de l’assaig, però pot donar-se en moltes altres formes d’expressió literària. Bou, en una nota al peu (1993: 15), adverteix d’aquestes riscos: «quan escric “autobiografia” o “autobiogràfic” ho faig sempre (...) pensant en les diverses modalitats que adopta l’expressió literària del jo». De la segona etiqueta, *literatura d’idees*, ens descoratja l’amplitud del concepte, atés que les idees són, en gran mesura, la matèria primera de tota la literatura i en cap cas considerem que es puguen oposar a una vaga i difusa noció de *fets*. A banda, si per «fets» entenem els esdeveniments que —en una relació causal i amb una estructuració temporal— caracteritzen el text narratiu, haurem d’admetre que aquests estan absents de bona part de la poesia. ¿D’aquest raonament hauríem d’extraure que el gènere poètic també és literatura d’idees per no ser-ho de fets? ¿O la poesia queda exclosa en virtut de la seua forma constitutiva i la distinció entre fets i idees només opera per als textos en prosa? A més a més, darrere del terme *literatura d’idees* hi ha la pressuposició que l’assaig, en tant que text argumentatiu, treballa amb conceptes, relacions, nocions, etc., és a dir, amb els *arguments* descrits per la retòrica clàssica, però s’obvia que sovint fa servir estratègies narratives en les quals apareixen fets en tant o en major grau que en textos prototípicament narratius.

2.2. Sobre el concepte de pacte

Demorem una miqueta més l’exposició del pacte autobiogràfic formulat per Philippe Lejeune, perquè considerem que prèviament cal explicar què entendrem per *pacte* en aquesta tesi o, més ben dit, com aplicarem aquest terme per a l’anàlisi literària. Al capdavall, Lejeune posa l’accent en l’adjectiu *autobiogràfic*, però diu ben poc del nom *pacte*.

Seria molt temptador presentar ací la noció de pacte de lectura com una troballa terminològica o teòrica, però no només seria una imprecisió, sinó una gosadia innecessària: *pacte de lectura* és una expressió —o una idea— consolidada en els estudis literaris. Anunciada ja per teòrics com Wayne C. Booth (1991: 52), qui parla d’un «contracte amb el lector» a

partir d'un text de Jean-Louis Curtis, el concepte, com nosaltres el formulem, s'inscriu a grans trets en les diverses tendències agrupades sota les etiquetes, més o menys difuses i problemàtiques, de postestructuralisme i estètica de la recepció. Així, cal recordar determinades reflexions de Roland Barthes i Michel Foucault sobre aquestes qüestions. Per ara, del primer retenim la prevenció contra l'entronització de l'autor com a única font d'interpretació del text i la reivindicació del lector com a espai últim d'interpretació: «The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constructed» (Barthes 2010: 1325). Del segon, volem recordar la idea que l'autor és una *funció* lligada «to the legal and institutional systems that circumscribe, determine, and articulate the realm of discourses» (Foucault 2010: 1485).

Al costat d'aquestes, tenim molt presents les reflexions d'Umberto Eco sobre la «cooperació lectora»,¹⁰ basades en les aportacions de la semiòtica i la pragmàtica, com també les de Wolfgang Iser sobre el «pols artístic» i el «pols estètic» de l'«obra literària»¹¹. En una línia semblant, considerem el concepte d'«horitzó d'expectatives» proposat per H. R. Jauss¹² i, des d'una perspectiva més àmplia, les nocions d'«habitus»¹³ i «camp

¹⁰ «Un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo; generare un testo significa attuare un strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d'altra parte in ogni strategia» (Eco 2010: 79).

¹¹ «La obra literaria posee dos polos que pueden denominarse, el polo artístico y el polo estético; el artístico describe el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no es estéticamente idéntica ni con el texto ni con su concreción. Pues la obra es más que el texto, puesto que sólo cobra su vida en la concreción y, por su parte, ésta no se halla totalmente libre de las aptitudes que le introduce el lector, aun cuando tales aptitudes sean activadas según los condicionantes del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, ése es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitorias del lector» (Iser 1987: 44).

¹² «El análisis de la experiencia literaria del lector se sustrae a la amenaza del psicologismo cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema de relación objetivable de las expectativas que nace para cada obra de la comprensión previa del género, la forma y la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico en el momento histórico de su aparición» (Jauss 2000: 163).

¹³ «L'habitus, le mot le dit, est un acquis et aussi un avoir que peut, en certains cas, fonctionner comme un capital» (Bourdieu 1992: 252).

literari»¹⁴ formulades per Pierre Bourdieu, a les quals dedicarem una atenció molt més àmplia en el capítol corresponent (§ I.4.).

Amb les prevencions que acabem d'expressar i els antecedents que hem consignat, ens pareix oportú aprofundir en la idea de pacte de lectura i proporcionar-ne una definició, atès que no n'hem trobat cap de caràcter general aplicable a tot el procés comunicatiu que implica la lectura, i no només a un dels seus aspectes particulars. Com resulta evident, el nostre referent principal és el pacte autobiogràfic de Philippe Lejeune, com també una part substancial de les propostes d'anàlisi formulades per Gérard Genette, que recorren transversalment aquesta tesi doctoral.

Comptat i debatut, podem dir que el pacte de lectura és una construcció textual, històricament circumscrita i contingent, que estableix una sèrie de claus d'interpretació mínimes tant en el pla de l'enunciació com en el de la recepció. En conseqüència, és bidireccional i opera tant a nivell textual com transtextual.

Diem que el pacte és una construcció textual perquè opera, en primera i última instància, sobre un text definit, delimitable i reproduïble tècnicament, consagrat, de manera simbòlica, en forma de llibre imprès (tot i que es pot donar en altres suports, des del llibre electrònic fins a diferents formats d'Internet). És evident que pot haver-hi més d'una forma definida, delimitable i reproduïble tècnicament: tantes com versions existisquen d'un mateix text.¹⁵ Però sempre hi haurà, al remat, una versió concreta sobre la qual operar, un llibre físic, un objecte, a partir del qual treballar.¹⁶

Diem que és una construcció textual històricament circumscrita perquè el text s'escriu en un moment determinat de la història, i codifica inevitablement la

¹⁴ «Nombre des patriques et des représentations des artistes et des écrivains [...] ne se laissent expliquer que par référence au champ du pouvoir, à l'intérieur duquel le champ littéraire (etc.) occupe lui-même une position dominée. Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominants dans les différents champs (économique ou culturel notamment)» (Bourdieu 1992: 299-300).

¹⁵ Per a aprofundir notablement en aquesta qüestió, ens remetem al treball clàssic de Walter Benjamin (1983), escrit durant la dècada dels anys 30 del segle xx.

¹⁶ Cal advertir que nosaltres estem formulant la noció de pacte aplicada a l'anàlisi literària, d'ací que prenguem el llibre (el qual és encara el lloc per excel·lència de la literatura en el camp literari actual) com a espai en què es produeix la negociació entre el pla de l'enunciació i el pla de la recepció. Però també és veritat que hem procurat redactar una definició que servira, en general, per a cobrir el concepte de lectura d'una manera generosa, és a dir, que funcionara per a caracteritzar qualsevol pacte d'interpretació d'una obra artística i fóra aplicable, en un moviment d'ampliació, al cinema, la pintura, la fotografia, etc.

cultura des de la qual es concep, siga per identificació o per oposició. Igualment, sempre es llig des d'una posició històrica, social i cultural concreta. La tensió entre aquests dos plans, el de l'enunciació (l'escriptura i la publicació) i el de la recepció (la publicació i la lectura), explica el seu caràcter bidireccional.

Precisament per subratllar aquesta idea de pacte com a procés comunicatiu i, per tant, convencional, hem optat per usar el sintagma *construcció textual*: el pacte no és *el* text, no és *un* text, sinó que proporciona una sèrie de claus mínimes per a interpretar-lo, basades en la identitat mínima del text, compartida en totes les seues versions històriques. Assumim, per tant, que el pacte, lluny de tancar el text, estableix les condicions per a obrir-lo, per a explorar la multiplicitat de sentits que pot arribar a proporcionar. Així, no existirà un pacte de lectura únic per a cada text, sinó diversos, en funció de les diverses condicions de negociació entre el pla de l'enunciació i el pla de la recepció, de les quals es deriva la seua contingència.

El pacte pressuposa l'existència d'unes relacions transtextuals que ofereixen possibilitats interpretatives diverses i que poden estar inserides en el pla de l'enunciació, de la mateixa manera que poden ser inferides, o fins i tot suggerides, pel pla de la recepció. De totes, destaca l'aparell paratextual (el qual no pot existir sense el text, encara que resulte prescindible per part del text). Per descomptat, entre els diferents paratextos (Genette 1987) n'hi ha alguns de relativament estables (com el nom de l'autor i el títol) i d'altres altament variables (prefacis, cobertes, etc.).

2.3. *El pacte autobiogràfic*

El punt de partida de Philippe Lejeune (1996: 13), a l'hora de formular el seu cèlebre pacte autobiogràfic, s'assembla molt al nostre en el moment de concebre aquesta tesi doctoral:

Est-il possible de définir l'autobiographie?

J'avais essayé de la faire, dans l'*Autobiographie en France*, pour être en mesure d'établir un corpus cohérent. Mais ma définition laissait en suspens un certain nombre de problèmes théoriques.

A pesar de les crítiques rebudes, compartim amb Lejeune la posició des de la qual es proposa donar resposta a aquests problemes teòrics (1996: 13):

J'avais conçu ma définition [...] en me situant comme un lecteur d'aujourd'hui qui cherche à distinguer un ordre dans une masse de textes publiés, dont le sujet commun est qu'ils racontent la vie de quelqu'un.

Naturalment, la pregunta que es formula l'investigador francès no és la mateixa que ens hem formulat nosaltres. En el cas que ens ocupa, davant d'una sèrie de textos de la literatura catalana contemporània i actual, ens hem preguntat què els converteix en assaig, què els diferencia dels altres gèneres literaris.¹⁷ El fet bàsic de l'autobiografia, l'element en comú que detecta Lejeune –contar la vida d'algú– és, sens dubte, més aprehensible i concret que el que hi ha darrere del nostre propòsit. Tanmateix, com veurem, la reflexió que construeix Lejeune es revela d'un enorme profit per a l'estudi que portem a terme, tot i que no tinga exactament el mateix objectiu ni el mateix abast.

La clàssica definició d'autobiografia proposada per Lejeune (i que ja hem citat prèviament) posa en joc quatre classes d'elements, com ell mateix explica desglossadament. Llegim-la, primer, i analitzem-la després. Per a Lejeune (1996: 14), l'autobiografia és un «récit retrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité». D'ací, seguint Pozuelo Yvancos (2006: 27), podem afirmar que Lejeune extrau:

- 1) Un element lingüístic, atès que l'autobiografia és: 1) un relat (*récit*), 2) escrit en prosa (*en prose*).
- 2) Un element temàtic: l'autobiografia tracta sobre la vida d'algú (*sa vie individuelle* [i] *l'histoire de sa personnalité*).
- 3) Una posició autorial: hi ha identitat entre l'autor i el narrador (*une personne réelle fait de sa propre existence*).
- 4) Una posició narrativa: a) el narrador coincideix amb el personatge principal (*sa propre existence*) i b) adopta una perspectiva retrospectiva en el relat (*récit retrospective*).

¹⁷ Recordem, amb Pozuelo Yvancos (2006: 63), que tots els gèneres literaris són, per definició, diacrítics.

Feta aquesta definició, basada en condicions generals del text –en allò que el text és i fa principalment–, Lejeune (1996: 14-15) es pregunta en quina mesura l'autobiografia comparteix elements amb «les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai)» i, alhora, com s'oposen «à la biographie et au roman personnel». Per a perfilar la solució a aquests dubtes, Lejeune combina els paràmetres anteriors d'una manera que posa de manifest quina característica de l'autobiografia està absent en cada gènere. Adaptant la lectura que en fa Ripoll (2014: 67) i avançant exemples del nostre corpus, podem sintetitzar-ho en la graella següent.

Gènere	Element absent
Memòries	2 (Més que contar la vida de l'autor, tenen com a tema la història i la societat del seu temps. Exemple: <i>Tots els camins duen a Roma</i> , Gaziol)
Biografia	4a (No hi ha identitat entre el narrador i el personatge principal. Exemple: <i>Mercè Rodoreda, un retrat</i> , Mercè Ibarz)
Novel·la biogràfica	3 (No hi ha identitat entre l'autor i el narrador. Exemple: <i>Les confidències del compte de Buffon</i> , de Martí Domínguez)
Poema autobiogràfic	1b (Està escrit en vers. Exemple: «In Memoriam», Gabriel Ferrater)
Diari íntim	4b (No hi ha perspectiva retrospectiva. Exemple: <i>Confessions i quaderns íntims</i> , Rosa Leveroni)
Autoretrat	1a (No és una narració.) i 4b (No hi ha perspectiva retrospectiva.) Exemple: entrada del 7 de juny de 1918 d' <i>El quadern gris</i> de Josep Pla.
Assaig	1a (No és una narració.) i 4b (No hi ha perspectiva retrospectiva.) Exemple: <i>Dignes que m'estimes encara que sigui mentida</i> , Montserrat Roig.

En conjunt, la resposta a l'interrogant fonamental plantejat per Lejeune es troba en el seu conegut *pacte autobiogràfic*, que es deriva de la posició i la perspectiva de l'autor segons es descriuen en la definició de l'autobiografia. Recordem que, ja des del començament, Lejeune deixa oberta la porta per a aplicar el pacte, entès com a identitat entre autor, narrador i personatge, a obres que no s'emmarquen en la definició d'autobiografia, com ara l'assaig, el qual, en la seua exposició, es caracteritza per la manifestació de l'esmentada identitat, encara que se separa de l'autobiografia per l'absència de l'element narratiu retrospectiu. La rapidesa amb què Lejeune relaciona el pacte autobiogràfic amb les diverses formes del que ell anomena «literatura íntima» és un símptoma evident del rèdit que té el seu concepte en aquest àmbit. Val a dir que, si abans bandejàvem els termes *literatura d'idees* i *literatura del jo*, per raons semblants

considerem que cal evitar l'etiqueta de *literatura íntima*, en la qual Lejeune, com acabem de veure, inclou les memòries, el dietari i l'assaig, entés aquest darrere com a assaig divulgatiu d'acord amb la classificació que oferirem més avant. El fet que una obra haja estat concebuda per a no ser llegida pel gran públic o, més ben dit, per a no ser publicada, potser ens autoritza a parlar de literatura íntima en sentit estricte, però el ben cert és que són pocs els casos en què ens trobem davant d'un extrem així –en el nostre corpus, *Confessions i quaderns íntims*, de Rosa Leveroni (1997), en seria el millor exemple. D'altra banda, fins a quin punt el fet de parlar de la pròpia intimitat –o n'hauríem de dir de la quotidianitat?– és un argument prou sòlid com a per a elevar-lo a hiperònim sota el qual s'engloben tantes formes literàries? O és que la poesia no aborda sovint la intimitat del jo poètic? Comptat i debatut, pensem que la idea de literatura íntima és insuficient, tant si es refereix al pla autorial com si es refereix a elements temàtics.

Però tornem a l'argumentació principal de Lejeune. Abans d'explicitar l'existència i les condicions del pacte autobiogràfic, el teòric francès posa l'èmfasi en la relació d'identitat entre narrador i personatge principal, cosa que no limita a l'ús concret de les persones gramaticals, com es pot observar en la taula següent (Lejeune 1996: 18).

persona gramatical / identitat	JO	TU	ELL
narrador = personatge principal	autobiografia clàssica [autodiegètic]	autobiografia en segona persona	autobiografia en tercera persona
narrador ≠ personatge principal	biografia en primera persona (narració testimonial) [homodiegètic]	biografia adreçada al model	biografia clàssica [heterodiegètic]

A pesar d'aquesta casuística, Lejeune (1996: 19) és conscient que en l'autobiografia clàssica la primera persona s'identifica no només amb el narrador, sinó amb l'autor real, en virtut, precisament, de la igualtat amb el nom propi (1996: 22). Així, després de justificar la importància del nom propi a partir de l'anàlisi de Benveniste

sobre els pronoms personals (1996: 18-22), Lejeune arriba a la conclusió que aquest és l'espai d'articulació entre persona i discurs, més que no la primera persona gramatical (Lejeune 1996: 23):

Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur*.

El nom propi que figura en la coberta remet a una persona real, l'existència de la qual és verificable («attestée par l'état civil», arriba a afirmar Lejeune), però que a més a més funciona socialment com a institució. El nom de l'autor no és tan sols el nom de la coberta, sinó també el d'aquella «personne qui écrit et qui publie» (Lejeune 1996: 23).

El criteri d'identitat nominal entre l'autor, el narrador i el personatge que caracteritza l'enunciació autobiogràfica (i també, no ho oblidem, «tous les autres genres de la littérature intime», segons l'etiqueta que fa servir Lejeune) és el que dona lloc a la formulació clàssica del pacte autobiogràfic: «identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle» (Lejeune 1996: 24). Aquesta reflexió ens du a la formulació del pacte en si mateix: «le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le text de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture» (Lejeune 1996: 26).

Des d'aquesta perspectiva, el pacte funciona de manera que exclou la ficció (Lejeune 1996: 30), en la mesura que estableix una identitat entre l'autor real, el narrador i el personatge:

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieur au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*.

Davant d'aquesta verificació, assumit que estem davant d'un pacte referencial (Lejeune 1996: 36) i exclosa la possibilitat de la ficció, Lejeune s'afanya a advertir que «si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du mensonge (qui est une catégorie 'autobiographique') et non de la fiction» (Lejeune 1996: 30).¹⁸ Heus ací una altra qüestió important que ja havíem avançat de la mà de Genette (§ I.1.1.), sobre la qual tornarem en analitzar, per exemple, *El quadern gris* de Josep Pla.¹⁹

El pacte, doncs, configura una posició de lectura. Irònicament, Lejeune ens recorda que si el pacte s'afirma, el lector tendirà a buscar-hi les divergències amb l'autor real, mentre que si no s'afirma («cas de la fiction», diu textualment), el lector tendirà a buscar les semblances amb l'autor –*malgré lui*, podríem dir. Aquesta tensió de signe doble (davant de l'afirmació de la identitat es busca la diferència; davant de la negació, la semblança) revela el caràcter pragmàtic del pacte, cosa que Lejeune confirma més avant quan diu: «c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable» (Lejeune 1996: 45).

És aquesta una consideració fonamental per a la nostra anàlisi. Una lectura superficial de Lejeune ens podria conduir a considerar que la seua proposta de pacte implica una diegesi, és a dir, és inevitablement narrativa. La nocions mateixes de narrador i personatge ens conviden a pensar-ho, però, com ja hem començat a esbossar anteriorment, això no invalida la seua aplicació a contextos en els quals no existeix un narrador en sentit estricte, com és, sovint, el cas de l'assaig –allò que ell anomena *littérature intime* i situa sota el paraigua de l'enunciació regulada pel pacte autobiogràfic.

En paral·lel al pacte autobiogràfic, Lejeune (1996: 27) formula el *pacte novel·lesc*, que s'oposa a l'anterior pel seu caràcter no referencial, perquè la narració és atribuïda a un narrador fictici. És a dir, perquè no hi ha identitat nominal entre autor, narrador i personatge o, dit d'una altra manera, perquè hi ha una «pratique

¹⁸ Manuel Alberca (2007: 47) insistirà en aquesta idea a l'hora de caracteritzar el seu *pacte ambigu*. Sobre la mentida, la impostura, l'oblit i l'omissió, veieu Pozuelo (2006: 43-49). Al llarg d'aquesta tesi doctoral, d'altra banda, abordarem en més d'una ocasió en quina mesura és tolerable la mentida i si aquesta és compatible amb una certa idea de veritat literària o sinceritat, entesa, fins i tot, des d'una perspectiva ètica: «la condición ética de la sinceridad es, en mi opinión, una exigencia ineludible de la obra autobiográfica y, tal vez, su mayor atractivo puesto que en ella todavía es tolerable la distinción entre falso y verdadero, impostura y rigor» (Caballé 1995: 36).

¹⁹ En aquest sentit, ens sembla suggeridora la idea de Raoul (1999: 27) que «la fiction étant précisément ce qui n'est vrai ni faux, mais qui existe sur un pla distinct du vérifiable».

patente de la non-identité» i una «attestation de fictivité» (com ara la classificació del llibre com a novel·la). En les seues formes frontereres i més ambigües, l'assaig podria arribar a estar regit per un pacte novel·lesc. Dit d'una altra manera, l'assaig prototípic parteix del pacte autobiogràfic –que és, com recorda més tard Lejeune (1996: 36), un pacte essencialment referencial–, però hi ha propostes que juguen a partir d'aquestes premisses²⁰ i exploren, precisament, els límits del pacte, en una exploració que, més enllà dels precedents històrics, caracteritza estèticament la pràctica de la literatura durant l'època postmoderna (§ III.2).

Arribats ací, encara que sembla paradoxal, volem recordar que l'interés per l'autobiografia és limitat per al propòsit d'aquesta tesi. Dit d'una altra manera, no volem entrar en l'anàlisi del discurs autobiogràfic en ell mateix, ni volem aprofundir en el debat sobre l'estatus genèric de l'autobiografia. El que ens interessa, sobretot, és el pacte autobiogràfic, i les seues conseqüències pragmàtiques en la configuració d'un dels quatre grans gèneres literaris, l'assaig. Per tant, insistint en la idea que hem plantejat més amunt, ens preocupa més el *pacte* que no l'element *autobiogràfic*. Així, com exposarem més avant, al nostre entendre el pacte autobiogràfic és necessari en l'assaig (més enllà de possibles excepcions puntuals en què s'habilita el pacte novel·lesc), però no exclusiu d'aquest gènere. És, de fet, al contrari: en la combinació del pacte autobiogràfic amb molts altres factors és on l'assaig troba la seua especificitat estètica i anuncia la seua funció social.

Una qüestió pròxima a la que acabem de plantejar és la possible existència d'un gènere autobiogràfic. Lejeune sembla descartar-ho, tot i que la seua potent definició inicial d'autobiografia ens pot induir a la conclusió contrària. Per això, convé recordar aquesta prevenció: «j'ai constitué un fichier de tous les livres publiés en France qui reposent [...] sur une forme quelconque de pacte autobiographique [...]. En rassemblant un corpus si hétéroclite, mon intention n'est pas de consolider ou de forger un "genre", main au contraire de procéder à une étude analytique de facteurs de classements (pacte, forme et contenu), en les dissociant systématiquement pour

²⁰ *El quadern gris* de Josep Pla obri camins per al debat en aquest línia. Sense abandonar els clàssics de l'assaig català del segle xx, les *gloses* d'Eugeni d'Ors que van formar *La ben plantada* o les proses de Josep Carner arreplegades en *Les bonhomies* i *Les planetes del verdum*, per exemple, també són mostres d'aquesta inestabilitat.

voir ensuite comme ils se combinent et se hiérarchisent» (Lejeune 1996: 337). Abans i després de Lejeune, són molts els teòrics que han tractat la qüestió i han postulat l'existència d'un gènere autobiogràfic amb límits propis. Anna Caballé (1995: 40-57) ho analitza des del que ella considera «las cinco manifestaciones autorreferenciales fundamentales» (l'autobiografia, l'autoretrat, les memòries, els diaris íntims i els epistolaris) i té molt en compte la influència de Lejeune en la «canonització» de la idea de gènere autobiogràfic, fins i tot contra el seu desig inicial. Al llarg d'aquesta tesi nosaltres indicarem, en cada cas, quina és la ubicació genèrica que, amb les reserves oportunes, trobem que correspon a cada un d'aquests fenòmens.

Siga com siga, quan abordem l'assaig des del pacte autobiogràfic nosaltres també estem apostant per una resposta a allò que Pozuelo Yvancos anomena, amb molt d'encert, «el problema autobiográfico» (2006: 24). Al seu entendre, les disquisicions teòriques sobre l'autobiografia es poden resumir en dues tendències crítiques: a) qui pensa que tota narració d'un jo és una forma de ficcionalització; i b) qui no admet que tota autobiografia siga una ficció. Nosaltres, és evident, ens inclinem per la segona opció, en tant que elecció pragmàtica per a regular el punt de partida de la lectura. Només sobre el pacte autobiogràfic, referencial i convencionalment verídic, podran operar certes estratègies iròniques que, altrament, no tindrien el mateix rendiment (o no en tindrien gens) en un text de ficció. El mateix Lejeune no exclou en cap cas l'ambigüitat de la seua proposta. Ben al contrari, forma part del nucli de la seua argumentació: en la mesura que existeixen posicions de lectura ben definides, amb exemples clars i reconeguts pels lectors –amb exemples clarament inserits en el seu horitzó d'expectatives–, poden haver-hi propostes menys definides, menys canòniques, però que necessiten l'estabilitat d'aquella primera convenció per a resultar inquietants, desestabilitzadores: només es pot generar inestabilitat en allò que és estable –o que és mínimament estable.

Lejeune detecta un cas típic d'aquesta ambigüitat en *La ricerca del temps perdut*, de Marcel Proust, on el personatge autodiegètic no té nom: tan sols s'hi refereixen com a Marcel en una ocasió, cosa que funciona alhora, ens diu Lejeune, com a pacte novel·lesc i índex autobiogràfic, de manera que el text s'instal·la «dans un espace ambigu» (1996: 29). Curiosament, un reflex d'aquest doble moviment és el que condueix Lejeune a

formular, ni que siga breument, un tercer pacte, que ell anomena «pacte fantasmagòric». Sovint, el lector troba un major grau de veritat en la novel·la –en la ficció– que en l'autobiografia, una veritat que, paradoxalment és l'objectiu últim de l'autobiografia (Lejeune 1996: 42). Això porta Lejeune a afirmar que el pacte fantasmagòric és una *forma indirecta* de pacte autobiogràfic, cosa que revela, encara més, la seua ambigüitat.

2.4. Els mons possibles

En aquest punt, considerem oportú fer una breu pausa per a exposar la teoria dels mons possibles formulada per Tomás Albaladejo (1998), la qual, com veurem, suposa un punt de referència fonamental també per a la caracterització de l'assaig duta a terme per Elena Arenas (1997). No es tracta, en cap cas, d'una proposta nova, sinó que s'insereix en una llarga història de reflexions –procedents tant de la teoria i de la pràctica literària com de les diferents branques de la filosofia– al voltant del concepte de veritat en els enunciat, ²¹ que legítimament podríem remuntar al mateix Aristòtil. Ara bé, l'estudi d'Albaladejo, que parteix de la semiòtica lingüística i que no es limita a la comunicació literària (Albaladejo 1998: 27, 56), té la virtut de sistematitzar d'una manera pràctica una sèrie d'opcions disponibles tant per al parlant, en la comunicació quotidiana, com per a l'escriptor, a l'hora d'establir la relació necessària amb el referent extraliterari. Això, per descomptat, condicionarà la nostra interpretació de l'assaig, sobretot en relació a tot el que acabem d'exposar sobre els pactes de lectura i, en particular, el pacte autobiogràfic.

Així, Albaladejo distingeix tres tipus generals de model de món. La classe I estaria integrada pels «modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente» (Albaladejo 1998: 58). Per descomptat, podríem qüestionar des de molts

²¹ Es tracta, de fet, d'una conceptualització que ha estat abordada des de nombroses perspectives. Entre altres, la lògica i la semàntica, fonamentals per a Albaladejo (1998: 29), però també per Van Dijk (1983: 38-39): «Así pues, al lado de la denominada realidad actual existen las denominadas realidades alternativas. El término técnico para los dos tipos de realidad es *mundo (posible)*. Semejante mundo hay que considerarlo como una abstracción, como algo construido por la semántica. No sólo la realidad histórica y actual es un mundo de esa índole, sino también la realidad de un sueño, o simplemente cualquier mundo que nos queramos “imaginar”, aunque no se asemeje al nuestro». Umberto Eco (1995, 2010) també dedica una gran atenció als mons possibles.

punts de vista el sintagma *mundo real objetivamente existente*, però no ho farem ara, en virtut d'aquella confiança²² segons la qual podem assumir una certa percepció de la realitat que repose en el nostre coneixement empíric de les coses. Convencionalment, en aquesta tesi assumim que totes les obres regides pel pacte autobiogràfic corresponen a aquesta primera classe de món. Serà, per tant, el cas de l'assaig. Albaladejo (1998: 58) hi situa la història i el periodisme, amb el benentès que podrien contindre fets no vertaders, la falsedat dels quals es comprova, precisament, gràcies a la veracitat del referent. En canvi, en descarta la literatura, que associa inequívocament a la ficció.

La classe II correspon al model de món de «lo ficcional verosímil», és a dir, «aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas» (Albaladejo 1998: 58). Ací trobaríem totes aquelles obres de ficció que exclouen l'element fantàstic o meravellós, i que, per afegir nosaltres la terminologia de Lejeune, estan regides pel pacte novel·lesc.

Finalment, hi ha la classe III, de «lo ficcional no verosímil», és a dir, aquells models de món «cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas» (Albaladejo 1998: 59). Hem de recordar que, per al propòsit d'Albaladejo, la versemblança no s'estableix en relació amb l'obra literària, sinó amb la realitat mateixa. Així, la classe III no és versemblant perquè planteja possibilitats que no es podrien donar en cap cas prenent com a referència la realitat empírica (pensem, per exemple, en *El senyor dels anells*, de J. R. R. Tolkien). Una altra cosa és que resulte versemblant pel que fa a la proposta literària, i això depén, en gran mesura, del pacte de lectura vehiculat per cada obra: «una condición sumamente importante para la felicidad de la comunicación es que en la interpretación de un texto el receptor establezca, por adopción o por construcción, un modelo de mundo coincidente con el establecido por el productor» (Albaladejo 1998: 63). Com veiem, aquesta darrera reflexió no és privativa de la classe III, sinó que s'ha d'aplicar a tota la teoria dels mons possibles. De la mateixa manera, convé recordar que Albaladejo està dibuixant un esquema aplicable en general a tota la comunicació humana, en el qual la literatura es limita als models II i III, com es veu

²² Sobre aquesta *confianza* i la idea de *veritat*, resulten d'allò més suggeridores les reflexions d'Umberto Eco (1995: 90-96).

en aquest llarg fragment que ens ajudarà a comprendre millor el seu posicionament teòric (Albaladejo 1998: 60):

La constitución del modelo de mundo en la producción textual es debida al componente de esa denominación, que es puesto en actividad por el productor, teniendo éste presente a tal fin el tipo de discurso que va a producir. Para un texto histórico establecerá un modelo de mundo del tipo I, mientras que para un texto ficcional fijará un modelo del tipo II o del tipo III. Con esta tipología de los modelos de mundo recuperamos las importantísimas distinciones de la Poética tradicional entre historia y literatura y entre ciencia y literatura; en historia y ciencia se producen textos que expresan referentes verdaderos, los cuales han sido constituidos según modelos de mundo del tipo I, pero los textos literarios expresan referentes que responden a modelos de mundo del tipo II si se trata de ficciones verosímiles y a modelos del tipo III si son textos de ficción no verosímil.

Atenent a aquesta última consideració, la taula següent servirà per a situar la teoria d'Albaladejo en relació al nostre plantejament, en el qual l'objectiu prioritari és situar l'assaig.

Classe I	Pacte autobiogràfic	Assaig, ciència, història, periodisme, narrativa històrica (autobiografia, biografia, etc.)...
Classe II	Pacte novel·lesc	Narrativa, teatre, poesia...
Classe III		

Conscient de les rèpliques que, fàcilment, es podrien plantejar davant d'aquest esquema, aparentment rígid, Albaladejo (1998: 61) proposa una llei de màxims semàntics, que introdueix una sèrie de combinacions possibles entre diferents classes de models. Davant d'aquestes combinacions, Albaladejo estableix l'existència d'un *nivell semàntic màxim*, el qual implica la resta i determina, per tant, el «mundo de la estructura de conjunto referencial». Així, en una mateixa obra es poden combinar elements dels tres models, cadascun dels quals constituirà un *submón*, però l'aparició d'un de superior, com es veu en la taula següent, suposa la fixació d'un nivell semàntic màxim al qual se subordina la resta, en virtut del que Albaladejo (1998: 61) anomena «llei de màxims semàntics».

Opció a	$I > I$	<i>El quadern gris</i> , Josep Pla
Opció b	$I + II > II$	<i>La plaça del Diamant</i> , Mercè Rodoreda
Opció c	$I + III > III$	<i>Les aventures del cavaller Kosmas</i> , Joan Perucho
Opció d	$II + III > III$	<i>Mecanoscrit del segon origen</i> , Manuel de Pedrolo
Opció e	$I + II + III > III$	<i>La pell freda</i> , Albert Sánchez Piñol

Alhora, aquesta llei té una sèrie de restriccions en virtut del caràcter dels submons (SM) que apareixen. Així, si un d'aquests és imaginari, és a dir, correspon a la fabulació d'un dels personatges de la història, no s'arriba al nivell semàntic màxim, com es veu, a tall d'exemple, en la primera de les restriccions possibles apuntades per Albaladejo (1998: 74): $I + III = I$ si $III = SM_{\text{imaginari}}$.

2.5. La metaficció i l'autoficció

El concepte de *metaficció*—i altres com ara *metaficció historiogràfica* o *autoficció*—ens resultaran útils per a caracteritzar, precisament, les possibilitats diverses que, a partir del marc dels mons possibles—amb la formulació d'Albaladejo, en el nostre cas—ens ofereixen un marc operatiu per a donar compte de les complexes relacions entre realitat i ficció, entre convencions i referents, que tenen lloc al si de l'obra literària.

Si bé podríem detectar il·lustres precedents en tota la història de la literatura (com ara el *Quixot* o el *Tristram Shandy*), el ben cert és que el terme *metaficció* apareix en

la dècada dels setanta en l'àmbit anglosaxó, lligat als canvis culturals que inauguren la postmodernitat i les noves percepcions que aquest gir suposava. De les diferents aportacions, volem destacar en primer lloc la definició genèrica que ens proporciona Linda Hutcheon (1985a: XII):

The fiction that is discussed in *Narcissistic Narrative* is, in some dominant and constitutive way, self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception.

Així, el concepte de metaficció posa l'èmfasi en el descobriment de l'artifici, de la naturalesa convencional del text literari i, per tant, dels mecanismes que regulen tant la seua producció com la seua recepció. El grau d'autoconsciència textual, si se'n pot dir així, variarà d'unes obres a unes altres, com també entre gèneres, però és lògic pensar que l'assaig, ja des de la formulació inicial de Montaigne, és prototípicament un dels gèneres on més elevada resulta aquesta percepció, vist que la matèria del llibre no és altra que el propi autor. En l'autoretrat, potser més que en qualsevol altre gest creatiu, naix la tensió de la representació i es revela la conflictiva relació de la ficció amb la realitat. D'ací que Patricia Waugh (1993: 40-41) afirme:

Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of «reality». It depends on the regular construction and subversion of rules and systems. Suchs novels usually set up an internally consistent «play» world which ensures the reader's absorption, and then lays bare its rules in order to investigate the relation of «fiction» to «reality», the concept of «pretence».

Com es veu per la citació anterior, la crítica anglosaxona s'ha centrat, quasi exclusivament, en la novel·la (recordem que, en anglés, *fiction* s'usa sovint com a sinònim de «narrativa» o fins i tot de «novel·la»). Això ens obliga a violentar una mica les reflexions sobre la metaficció per a traslladar-les a l'àmbit de l'assaig, com veurem més avant en analitzar, per exemple, algunes obres d'Empar Moliner (§ III.2.). Així i tot, podem dir,

manllevant els termes d'Albaladejo, que la metaficció s'ha teoritzat sobretot en relació a les classes de món II i III, però que és igualment aplicable a la classe I. No debades, Carmen Quesada Gómez (2009: 43) ens recorda que la importància que adquireix l'exploració dels límits de la ficció és, en última instància, una indagació sobre els límits de la realitat:

En esta [la metanovel·la] la realidad está presente, pero sin menosprecio para el arte; y el arte alberga a la realidad en su seno a modo de juego, sin pretensión alguna de trascendencia, tan solo insinuando *la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción*. Quizá sea esa una de las cruciales intenciones del hecho metanovelístico, en modo alguno intrascendente: la de plantear la enraizada metáfora del mundo como libro, de la vida como sueño.

Al capdavant, com apunta oportunament Antoni Mestre (2010: 242), la importància que adquireix la ficció en aquesta mena d'escriptura s'ha de relacionar amb les «reacciones creativas a la crisis del realismo» que han caracteritzat el final del segle xx, sobretot des del punt de vista de la reflexió sobre el llenguatge com a instrument de representació: «los escritores no pretenden ocultar los mecanismos de representación, sino que los hacen patentes». Ara bé, això no implica abolir les categories de realitat i ficció a través d'un qüestionament radical, sinó senzillament posar al descobert la manera com les vehiculem lingüísticament. Ben mirat, sempre que parlem de ficció ho fem prenent la realitat com a referència; per tant, assumim que és possible discernir què és la realitat o, si més no, una certa percepció de la realitat. Però alhora, durant tota la història de la literatura, i especialment en el darrer segle, hi ha hagut diferents propostes literàries que exploren la seua pròpia condició. En la mesura que es perceben a elles mateixes com un discurs ficcional, qualsevol reflexió sobre la natura de la ficció en aquestes propostes ens permet parlar de metaficció. Linda Hutcheon (1985: 1), defineix el concepte en els termes següents: «“Metafiction” is fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity». Amb tot, aquest discurs sobre la ficció és, de manera simultània i inevitable, un discurs que es gira també cap a la realitat,

com demostra Patricia Waugh (1984: 2) en unes lúcides paraules: «in showing us how literary fiction creates its imaginary worlds [...], [la metaficcio] helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly written». Quan la metaficcio posa l'accent en la figura mateixa de l'enunciador i la fa coincidir amb la de l'autor real, s'obri un camp igualment complex i suggeridor, el de l'autoficcio, neologisme creat per Serge Doubrovsky l'any 1977 en l'obra *Fils*, que volia ser un rept a la teoria construïda per Philippe Lejeune. Més enllà del seu origen, el fet cert és que el terme ha fet fortuna, entre altres raons perquè, com diu Manuel Alberca (2007: 32) en la mateixa línia que Waugh:

La autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco [...] en el que se comprueba que los relatos que se acogen a esta posibilidad [...] mezclan las fronteras entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas. Sin embargo, nuestro análisis no olvida algo que normalmente no se tiene en cuenta: dicha permeabilidad o mezcla es posible o existe gracias a la diferencia y a la frontera, sin las cuales no se podrían mezclar los territorios distintos ni transgredir sus límites.

La citació anterior demostra que l'autoficcio és una etiqueta que s'ha aplicat sobretot a la narrativa (en paral·lel al recorregut del terme *metaficcio*), però alhora no podem obviar que també ha demostrat tindre un rendiment notable per a l'anàlisi de l'assaig, com demostra l'estudi d'*El quadern gris* dut a terme per Xavier Pla (1997). D'altra banda, no deixa de ser curiós que el concepte haja sorgit més com a resposta al problema de l'autoreferencialitat que com a derivada teòrica de la metaficcio. Siga com siga, es tracta d'una idea que ha fet fortuna per a cobrir aquell espai que deixa al descobert la distinció de Philippe Lejeune (1987) entre pacte autobiogràfic i pacte novel·lesc. Així, la identitat nominal entre autor, narrador i personatge (necessària per a l'establiment del primer pacte) pot donar-se en una determinada obra literària i, tanmateix, poden haver-hi uns altres elements textuais i paratextuais que ens conviden a fer una lectura en clau novel·lesca i no autobiogràfica; al seu torn, ens podem trobar amb la situació contrària, és a dir, que una obra regida pel pacte novel·lesc

continga elements que conviden a fer-ne una lectura autobiogràfica. Per això, com hem vist adés, Manuel Alberca (2007: 121) proposa l'existència d'un «pacte ambigu» com a possibilitat de lectura intermèdia entre les formulades per l'investigador francès, alhora que proposa limitar el concepte d'autoficció «a los relatos que se presentan inequívocamente como novelas y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica» (Alberca 2007: 158). Més avant tornarem sobre aquesta qüestió i valorarem fins a quin punt l'autoficció o el pacte ambigu són termes necessaris –per molt suggeridors que siguen– en la construcció de la nostra anàlisi. Per ara preservem la idea que l'assaig, un gènere regit pel pacte autobiogràfic, sovint enfoca com a matèria principal l'enunciador i l'enunciat, cosa que genera una tensió inequívoca entre l'autor i la construcció literària de la seua imatge.

3. Les tipologies textuais

Com anirem veient en el desenvolupament d'aquesta tesi doctoral, la noció de tipologies textuais ens facilita una distinció que considerem fonamental, aquella que diferencia les tipologies mateixes dels gèneres literaris (apliquem ací l'adjectiu *literari* per l'objectiu de la nostra anàlisi, però podríem fer la mateixa reflexió sobre qualsevol altre àmbit discursiu).

Cal admetre que darrere de la conceptualització de les tipologies textuais hi pot haver un desig de trobar esquemes textuais com s'esdevé en l'exploració dels gèneres literaris –i tenim nombrosos precedents teòrics, com ara Bakhtin (Asensi 2013: 464, 469-470), per a afirmar-ho–, en el sentit que es pretén arribar a una proposta que no es base ni en models abstractes de tipus ideal ni tan sols en constants formals. Tot i que els objectius, els mitjans i els resultats poden ser semblants, al nostre parer hi ha una variació fonamental: fins i tot optant per una aproximació tan empírica com siga possible, basada en l'anàlisi de textos reals i no en la construcció, més o menys apriorística, de models ideals, s'ha de reconèixer la naturalesa relativament universal –si és que se'n pot parlar així– de les tipologies textuais, en la mesura que responen a intencions comunicatives que, probablement, tenen uns fonaments psicològics i cognitius més profunds que els gèneres literaris, és a dir, que presenten un abast universal major, en tant que formen part del nucli més bàsic de la comunicació humana. En aquest sentit, volem recordar l'afirmació de Van Dijk (1983: 152) segons la qual «las estructuras a buen seguro no son arbitrarias, sino que “reflejan” determinadas funciones cognitivas, pragmáticas o sociales en la comunicación textual».

La teoria de les tipologies textuais, associada, com veurem més avant, amb la pragmàtica, ens ofereix una resposta inevitablement parcial, però de bon tros operativa: entre altres coses, quan parlem, produïm textos que tenen una intenció i una estructura recurrent. Narrem, argumentem i descrivim, bàsicament, és a dir, contem fets que han succeït en un temps i un espai concrets, exposem idees i les defensem i diem com

són les coses atenent a les seues característiques observables. Per a nosaltres, aquestes tres tipologies (narració, argumentació i descripció) són les més bàsiques i importants. El text expositiu o explicatiu no seria sinó una variant de la descripció, marcada pel caràcter objectiu i sistemàtic, de la mateixa manera que el text instructiu oscil·laria entre la descripció i la narració segons el context. El diàleg o el text retòric no tenen, al nostre parer, un valor equivalent, ja que no responen als mateixos criteris intencionals. Així, el diàleg es defineix per la presència de dos interlocutors, que intercanvien ara l'un ara l'altre la funció d'emissor i receptor. Per definició, un diàleg sempre anirà lligat a una altra tipologia textual, atés que hi haurà una intenció comunicativa (narrativa, argumentativa, descriptiva) en cada intercanvi d'informació. El text retòric, per la seua banda, es podria considerar una tipologia si admetérem que la intenció bàsica de crear bellesa o commoció amb el llenguatge és privativa d'una classe de textos. Tanmateix, aquesta pretensió i els seus efectes no són exclusius del text literari: els trobem també en el llenguatge quotidià a través dels nombrosos recursos retòrics de què es serveix, com ha demostrat a bastament la lingüística cognitiva (Cuenca i Hilferty 2013). El fet literari, que és un dels objectes d'estudi centrals d'aquesta tesi, no pot ser reduït a una tipologia textual, sinó que s'ha d'entendre en relació amb uns altres factors més concrets i contingents que, en canvi, no són necessaris per a explicar una teoria bàsica de les tipologies. D'ací la nostra renúncia a parlar de text retòric, sense per això negar la clàssica funció poètica de Jakobson ni les nocions més o menys difuses que parlen del valor poètic de determinats fets comunicatius com una constant de la comunicació humana.²³

Precisament en relació a aquestes idees, Van Dijk fa un pas més enllà i planteja la cerca d'una possible base comuna que representaria l'esquema elemental de la comunicació verbal, resolt en una diferència binària que es podria limitar a la parella tòpic-comentari o, més encara, a l'estructura lògica condició-conseqüència (Van Dijk 1983: 150-153). L'especulació sobre aquest esquema bàsic de la comunicació humana és una conseqüència de la cerca d'una superestructura element a la qual es puguen reduir totes les altres. Arribats ací, cal definir què entén Van Dijk per superestructura i per macroestructura, dos dels seus conceptes més coneguts, que farem servir ara i adés en

²³ Apuntem ací la «temptativa» de definició de literatura realitzada per Chillón (2014: 87-96), en la qual aborda, entre altres qüestions, l'oposició entre llengua literària i llengua estàndard, l'ús de la funció poètica o la presència de la connotació, elements que, al seu parer, no són exclusius ni definatoris d'allò literari.

aquesta tesi doctoral, sovint de la mà d'Elena Arenas (1997). Així, les superestructures son «das estructuras *globales* que caracterizan el *tipo* de un texto» (Van Dijk 1983: 142); les macroestructures, en canvi, són «una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto» (Van Dijk 1983: 55). Així, arribem a la conclusió que «una superestructura es un tipo de *forma del texto*, cuyo objeto, el tema, es decir, la macroestructura, es el *contenido del texto*» (Van Dijk 1983: 142). Aquesta distinció entre l'estructura formal i el sentit semàntic del text serà molt profitosa en la nostra anàlisi, ja que els «diferentes tipos de textos se diferencian todos entre sí, no sólo por sus diferentes funciones comunicativas y, por ello también, por sus funciones sociales, sino que además poseen diferentes tipos de construcción» (Van Dijk 1983: 142). Com es veu, en aquesta síntesi del plantejament teòric de Van Dijk batega la doble dimensió (especificitat estètica i funció social) que atorguem al text assagístic.

A partir d'aquests postulats, el teòric holandés suggereix que la narració (Van Dijk 1983: 153) i l'argumentació (Van Dijk 1983: 158) són les superestructures bàsiques de la comunicació textual, la primera basada en el nucli *complicació-resolució*, anomenat *suces* (Van Dijk 1983: 155), i la segona en el nucli *hipòtesi-conclusió* (Van Dijk 1983: 159).²⁴ No cal dir que aquests patrons nuclears es poden desenvolupar en acabant a partir d'unes altres coordenades, no només aquelles plantejades per Van Dijk en l'estudi que comentem, sinó també per altres que el segueixen o que el completen des de diferents perspectives.

L'aplicació d'aquests marcs conceptuals als textos literaris posa de manifest la seua estructura textual, però no dóna compte del seu caràcter literari, ni del gènere al qual s'adscriuen. Tan sols a través de l'exploració de les relacions convencionals entre la teoria de les tipologies textuals i les diferents dimensions que caracteritzen els gèneres literaris podem arribar a una caracterització reeixida d'aquests. Així, amb Van Dijk (1983: 82) podem invocar l'orientació de la pragmàtica i preguntar-nos «¿qué otras condiciones han de cumplirse para que un enunciado, que ya posee, según se dijo, una estructura textual, cumpla además una función comunicativa adecuada y sea por ende aceptado por el interlocutor como correcto, apropiado o acertado?».

²⁴ Aquesta distinció bàsica és habitual en tota la teoria sobre l'argumentació. Un altre exemple ens el proporciona Walton (1996: 3), qui considera que els components fonamentals d'un argument són les premisses i la conclusió.

Totes aquestes reflexions nostres es generen i es complementen, en gran mesura, gràcies a una altra aportació clàssica a la qüestió: l'obra *Les textes: types et prototypes*, de Jean Michel Adam (1992), una visió general de l'assumpte guiada, des de bon començament, per una prudència que es manifesta, per exemple, en l'afirmació següent: «J'ai dit plus haut qu'il me paraissait présomptueux de parler de “ typologie des textes ”» (Adam 1992: 19). Volem deixar clar, també des del principi, que nosaltres tampoc aspirem a una teoria global de les tipologies textuais que pugui resoldre tots els problemes que hem esbossat en les línies precedents.

Després de resumir diverses posicions sobre la qüestió (Adam 1992: 5-14), entre les quals reivindica l'ascendent teòric de Bakhtin, però també de Jakobson, Foucault, Halliday i Hasan i Van Dijk, l'investigador francès proposa una definició de text basada en elements pragmàtics i discursius (reflectits en la figura següent): «un TEXTE peut être considéré comme une configuration réglée par divers modules ou sous-systèmes en constante interaction» (Adam 1992: 21).

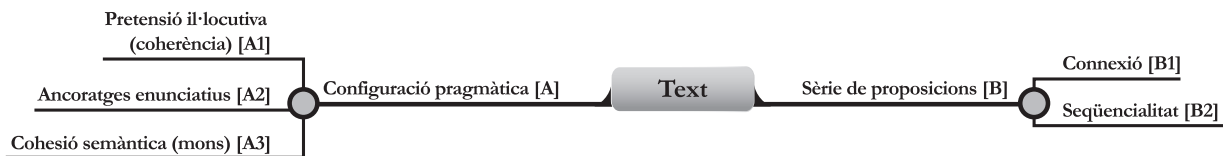


Figura 2. Dimensions del text (adaptat d'Adam 1992)

Dins d'aquests, Adam distingeix tres plans d'organització pragmàtica, la pretensió il·locutiva (*visée illocutoire*), els ancoratges enunciatius (*repérages énonciatifs*) i la representació construïda o món del text, cosa que ens duu de nou a la teoria dels mons possibles formulada per Tomás Albaladejo (1998), entesa com un mode d'organització semàntica i referencial. Pel que fa a la pretensió il·locutiva, és molt important preservar la idea segons la qual «la visée illocutoire globale définit tout texte comme ayant un but (explicite ou non)»; en conseqüència, «comprendre un texte consiste toujours à saisir l'intention qui s'y exprime sous la forme d'un macro-acte de langage explicite ou à dériver de l'ensemble du texte» (Adam 1992: 22). Com veurem en analitzar la proposta

d'Arenas (1997) i aplicar tot el marc teòric a una sèrie de textos del corpus escollit, aquesta serà una idea bàsica per a interpretar els textos assagístics i classificar-los com a tals (tot i que Arenas, en particular, no pren en consideració el treball d'Adam i sí el de Van Dijk).

L'ancoratge enunciatiu també ens interessa com a element global del text, tot i que considerem que és un concepte menys pràctic que l'anterior; en essència, l'ancoratge aporta una *tonalitat* determinada al text (Adam 1992: 23): pot ser escrit o oral, actual o proverbial, de caràcter científic o de caràcter poètic, cosa que té una notable importància des del punt de vista de la posició de l'emissor i la resta d'elements de la comunicació. Finalment, no cal insistir ara en la dimensió semàntica, vinculada al referent, que Adam (1992: 24) situa com a tercer condicionant pragmàtic, atés que, gràcies a la teoria dels mons possibles (Albaladejo 1998), constituirà un dels eixos de la nostra caracterització de l'assaig, de manera que hi tornarem sovint.

Al costat dels plans d'organització pragmàtica, Adam considera que l'anàlisi textual ha de considerar tant la connexió textual com la seqüencialitat, dos elements que permeten la successió de proposicions²⁵ al llarg del text. La connexió és un fenomen essencialment lingüístic (en el sentit que l'estudia la lingüística com a disciplina independent) i, per tant, ens porta als dominis de l'estructuració sintàctica del text (Adam 1992: 26-27). Aquesta estructuració, com veurem, pot adoptar unes formes prototípiques o unes altres en funció de la tipologia textual dominant. De fet, això lliga amb la idea de seqüencialitat (Adam 1992: 28), la qual constitueix, per al professor de la Universitat de Lausana, la base més interessant per a l'estudi de les tipologies, fins al punt que:

Fondée sur l'hypothèse d'un nombre réduit de types de regroupements des propositions élémentaires, la description de ce dernier plan d'organisation doit permettre de théoriser de façon unifiée les « types relativement stables d'énonces » ou « genres primaires du discours » dont il a été question plus haut.

²⁵No entrarem ara a discutir l'avinentsa del concepte *proposició*, tot i que som conscients de la inestabilitat terminològica que implica.

Així, parafrasejant Adam (1992: 28) podem afirmar que la seqüència, entesa com a una *unitat textual* que forma part del text en companyia de la resta d'elements suara esmentats, pot ser definida com una *estructura*, és a dir: 1) una xarxa de relacions jeràrquiques, descomposable en parts relacionades entre elles, i 2) una entitat relativament autònoma, dotada d'una organització interna que li és pròpia i, per tant, la situa en una relació de dependència i independència amb el conjunt més gran del qual forma part. En tant que estructura seqüencial, continua Adam, un text (T) comporta un nombre *n* de seqüències completes o el·líptiques. Al seu torn, cada seqüència incorpora i s'incorpora a un conjunt de macroproposicions (integrades alhora per una sèrie de proposicions), enteses, tot i que Adam tan sols ho suggerisca, com a unitats semàntiques, unitats de significat (Adam 1992: 29). Així, l'estructura bàsica d'un text, amb el paratext (#) que l'envolta, podria sintetitzar-se com indica l'esquema següent (Adam 1992: 30):

[# T # [Seqüència/es [macroproposició [proposició/ns]]]]

És molt important recordar aquesta visió del text com a trencaclosques format per diverses seqüències, que poden ser heterogènies des de molts punts de vista (Adam 1992: 29), però que en última instància estan regides sempre pel que nosaltres anomenarem *principi rector* del text, un principi que s'associa a la intenció que el configura com a macroacte de parla i que justifica el domini d'una determinada tipologia textual, no tan sols –o no necessàriament– des del punt de vista de la construcció textual pròpiament dita, sinó sobretot pel que fa al seu valor pragmàtic. Tot i que Adam no parla explícitament de *principi rector*, sí que ens proporciona la base teòrica (Adam 1992: 31-32) per a fer-ho quan ens adverteix que, dins d'una seqüència tipus se'n poden inserir d'altres (per exemple: [seq. argumentativa [seq. narrativa] seq. argumentativa]), però que aquesta inserció no invalida el que ell anomena la dominant seqüencial (*dominante séquentielle*). Aquestes darreres consideracions duen Adam (1992: 34) a reformular la definició de text que havíem oferit adés i proposar-ne una de més completa i integradora: «un TEXTE est une structure hiérarchique complexe comprenant *n* séquences – elliptiques ou complètes – de même type ou de types différents».

Finalment, a partir d'aquesta definició, Adam (1992: 33) justifica per quina raó decideix retindre cinc tipus d'estructures seqüencials bàsiques, allò que, des d'una perspectiva didàctica i divulgativa hauríem d'anomenar, senzillament, cinc tipologies textuales bàsiques: narrativa, descriptiva, argumentativa, explicativa i dialogal. Aquesta restricció, amb la qual el mateix Adam corregia alguns dels seus treballs anteriors, pren com a criteri una idea precisa: la classificació es basa en l'estructura seqüencial, més que no en cap altre paràmetre (d'ací que siga evident l'exclusió de la categoria poètica o retòrica, per exemple, atès que no disposa d'una estructura seqüencial prototípica autònoma que no estiga recollida en les cinc anteriors). Com hem vist anteriorment, nosaltres seríem partidaris d'una restricció encara major, tot i que, per raons òbvies, no entrarem a debatre aquesta qüestió. Ens limitarem, en darrer lloc, a resumir els plantejaments d'Adam sobre la seqüència argumentativa, és a dir, allò que nosaltres anomenarem, de manera més general, la *tipologia textual argumentativa*. Aquesta, recordem-ho, serà la que predominarà en els textos assagístics en tant que tipologia més abundant, és a dir, des d'una perspectiva estricta d'organització textual, però també en tant que principi rector dels mateixos com a factor d'organització pragmàtica.²⁶

3.1. La seqüència argumentativa

A propòsit de la seqüència argumentativa, Adam (1992: 103) fa una distinció important i operativa, tot i que una mica confusa i poc aprofundida: «il ne faut pas confondre l'unité compositionnelle, que je désigne sous le terme de séquence argumentative, avec l'argumentation en général». Per tal d'aclarir la diferència, Adam remet a la noció de *funció lingüística* i a les llistes proposades per Karl Bühler primer i Roman Jakobson després:

²⁶ No són poques les teories de l'assaig que apuntaven ja en aquesta direcció. Així, Baar i Liemans (1999: 18), consideren que l'assaig pot ser considerat, des de la perspectiva de les funcions lingüístiques, «un écrit où la “ dominante ” (fonction majoritaire qui gouverne un discours) se partage, selon des dosages divers d'un essai à l'autre, les fonctions référentielle, conative et expressive». Més avant, formulent la qüestió en termes coincidents amb els nostres: «l'essai se définit pour nous par sa dominante fonctionnelle argumentative, ses composantes formelles pouvant être narrative, explicative, dialogale ou argumentative» (Baar i Liemans 1999: 31).

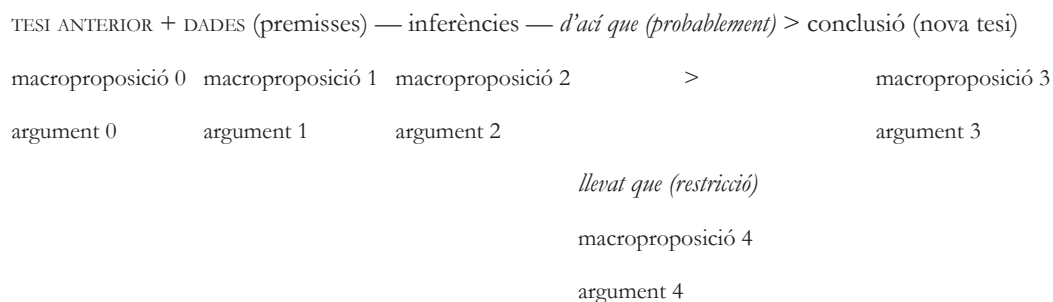
D'un point de vue général, l'argumentation pourrait fort bien être conçue comme une quatrième ou une septième fonction du langage après les fonctions émotive-expressive, conative-impulsive et référentielle de Bühler ou encore métalinguistique, phatique et poétique-autotélique de Jakobson.

Vista, doncs, com una funció lingüística,²⁷ l'argumentació (com també la descripció i la resta de seqüències, ens adverteix Adam) «peut être abordée soit au niveau du discours et de l'interaction social, soit au niveau de l'organisation pragmatique de la textualité» (Adam 1992: 103). Així, si hom defineix l'argumentació (Adam 1992: 104) com la construcció, per part de l'emissor, d'una representació discursiva (cosa que ens situa en l'àmbit A3 de la figura 2) que pretén modificar la visió que té l'interlocutor d'un tema discursiu concret, podem assumir que la intenció argumentativa –*persuasiva*, podríem afegir– és la més important des del punt de vista de la pretensió il·locutiva (A1). En canvi, si considerem, diu Adam (1992: 104), l'argumentació com una forma de composició elemental, ens situarem en l'àmbit de l'organització seqüencial de la textualitat. En el primer cas, doncs, estem posant l'accent en l'aspecte pragmàtic i funcional del text, mentre que en el segon ens estem fixant en el conjunt de proposicions que l'integren i la seua manera de relacionar-se com a seqüència. Es tracta, així, de dues perspectives compatibles i coherents, previstes en la concepció bàsica i inicial del text oferida per Adam (1992: 21). Un plantejament així és compatible, també, amb la teoria de l'argumentació de Perelman i Olbrechts-Tyteca (1988: 10), per als quals el seu conegut tractat «ne s'occupera que de moyens discursifs d'obtenir l'adhésion des esprits».

Situats ja plenament en la concepció seqüencial de l'argumentació, després de fer-se ressò d'algunes aproximacions a l'assumpte, Adam (1992: 104) conclou que totes «rendent [...] compte d'un même phénomène : un discours argumentatif vise

²⁷ Adam (1992: 103) no amaga el debat intrínsec d'una afirmació així: fins a quin punt una hipotètica funció argumentativa està implícita en la funció referencial o, per contra, és independent –és a dir, anterior– a aquesta? Sense entrar-hi a fons, Adam sembla inclinar-se per la segona possibilitat: «Mais on parle souvent en cherchant à faire partager à un interlocuteur des opinions ou des représentations relatives à un thème donné, en cherchant à provoquer ou accroître l'adhésion d'un auditeur ou d'un auditoire plus vaste aux thèses qu'on présente à son assentiment».

à intervenir sur les opinions, attitudes ou comportements d'un interlocuteur ou d'un auditoire en rendant crédible ou acceptable un énoncé (conclusion) appuyé, selon des modalités diverses, su un autre (argument/donnée/raisons)». Així, l'esquema bàsic *donnée > conclusion* (és a dir, dada > conclusió) constitueix una mena de seqüència prototípica de l'argumentació. Ampliat l'esquema es pot interpretar com un conjunt de dades relacionades amb una conclusió: «le schéma de base de l'argumentation est une mise en relation de *données* avec une *conclusion*» (Adam 1992: 106). Aquesta relació pot funcionar per mitjà de dades que fonamenten la conclusió («*garant et support*») o que la restringeixen o, fins i tot, la rebutgen («*réfutation* ou *exception*»), en alguns casos explícitament i en altres implícita. Cal destacar que, quan operen de manera implícita especialment, però també quan ho fan explícitament, aquestes dades obliguen el receptor a aplicar el que Adam (1992: 106) anomena una «regla d'inferència» (i que podríem resumir amb el connector *per tant*). Aquesta noció permet Adam (1992: 111) exposar dos exemples clàssics de «moviment argumentatiu»: la inducció i el sil·logisme, amb la variant de l'entimema. Comptat i debatut, l'esquema de la seqüència argumentativa prototípica, lleugerament adaptat per nosaltres, pot ser el següent (Adam 1992: 118):



Una vegada exposada la concepció de la seqüència argumentativa com la presenta Adam (1992), voldríem apuntar breument la coincidència parcial amb l'enfocament de Teun Van Dijk (1983). Sense entrar ara a valorar l'avinentsa dels conceptes de superestructura i macroestructura, tan característics de l'investigador holandès (i que reprendrem de la mà d'Arenas (1997) en la secció I.6.2), sí que ens agradaria destacar la idea que la base tradicional de l'argumentació és l'esquema HIPÒTESI + CONCLUSIÓ (Van Dijk 1983: 158). És interessant remarcar que «a diferencia

de la demostración en el sentido lógico estricto, la argumentación cotidiana (y también la científica) se ocupa en muy pocas ocasiones de una relación “necesaria” entre hipótesis y conclusión (es decir, de una implicación), sino que más bien se dedica a una relación de probabilidad, credibilidad, etc.» (Van Dijk 1983: 158). Així, conscient del potencial manipulador de l’argumentació –que persuadeix més que no demostra–, Van Dijk (1983: 163) afirma: «una de las tareas más importantes de la ciencia crítica del texto es analizar esta forma de influir en los conocimientos, las opiniones y las actitudes como consecuencia de determinadas estructuras textuales y concienciar a los hablantes [...] sobre estas relaciones». Al nostre parer, com mirarem de demostrar al llarg d’aquesta tesi, bona part de l’assaig català de l’època postmoderna adopta una actitud metaliterària, autoconscient, que posa de manifest aquesta manera d’influir, per dir-ho en termes de Van Dijk, que adverteix els lectors del caràcter manipulador de l’artefacte lingüístic, no tant com una denúncia en favor de la «veritat» sinó com un recordatori de la fal·libilitat del propi discurs.²⁸

²⁸ Sobre aquestes qüestions, aplicades al que ella anomena «aforismes metadiscussius» de Joan Fuster, veieu Gregori (2011: 56-70).

4. La proposta de Pierre Bourdieu

Com hem vist, encara que pugui semblar grandiloqüent, la teoria sobre les tipologies textuais apunta cap a una teoria sobre la comunicació humana, amb un abast que supera de bon tros la capacitat de classificació que tenen els gèneres literaris, necessàriament menys oberts i inclusius, per la pròpia naturalesa del fet literari, la qual, més enllà del seu caràcter ben bé universal com a constant cultural, es concreta per mitjà de convencions marcades per determinants històrics i geogràfics més fàcilment identificables i delimitables que aquells que operen en relació amb les tipologies textuais. La importància d'aquests determinants és major com més ens interessem per les manifestacions particulars de cada gènere i no tant si ens fixem en les tres grans categories de classificació (poesia, teatre i narrativa). En el cas concret de l'assaig, la seua aparició diferenciada al segle XVI i tota la indefinició que l'ha acompanyat des d'aleshores ens situa també en un àmbit en el qual l'anàlisi dels determinants contextuais es fa especialment pertinent.

A l'hora d'abordar els gèneres literaris com a construccions socials, la proposta de Gérard Genette ens ha oferit un marc de referència bàsic. Tanmateix, el teòric francès no gosa respondre plenament a un dels vells problemes de la teoria literària: la definició mateixa de literatura o, dit d'una manera més precisa, d'allò literari. Com hem vist, la distinció entre ficció i dicció, d'una banda, i entre poètiques essencialistes i condicionalistes, de l'altra, és una bona guia per a respondre a la pregunta des d'una perspectiva que té en compte factors literaris, lingüístics i pragmàtics. Però al nostre parer s'imposa fer un pas més enllà d'acord amb una perspectiva sociològica que no menystinga, tanmateix, els factors que acabem d'esmentar. En aquest sentit, volem descartar la línia de treball dibuixada per Walter Mignolo (1978), qui recorda que «el concepto de literatura [...], situado en una perspectiva que contemple la organización de la cultura, designa un tipo de mensajes reconocible como tal —e intuitivamente— por

cualquier persona que ha sido socializada en tal o cual organización cultural» (Mignolo 1978: 48). A partir d'ací, seguint Iuri Lotman, considera que els fenòmens literaris tenen una dimensió doble: d'una banda estan codificats segons les regles de la llengua natural, però de l'altra per un codi extralingüístic que pot designar-se amb el nom de *norma* (Mignolo 1978: 48). Així, la comunicació quotidiana s'inscriu en un sistema primari, en el qual es produeixen discursos que es poden inscriure en un sistema secundari si pateixen: a) una transformació del context en què es produeixen; b) una transformació de certes estructures verbals; o c) totes dues alhora. Si es donen aquestes condicions, ens situaríem en l'ordre del que Mignolo anomena «estructures verbals-simbòliques». D'ací que s'extraguen dues conclusions interessants. La primera, una definició d'allò literari (Mignolo 1978: 57):

Lo literario [...] es sólo un caso particular del texto [que] se define por un conjunto de motivaciones (normas) que hacen posible la producción y recuperación de textos en cuanto estructuras verbo-simbólicas en función cultural.

La segona, una definició de l'objecte de la teoria literària (Mignolo 1978: 59):

El objeto de la teoría del texto literario [...] es el proceso de transformación de SP [sistema primario] a SS [sistema secundario]. En este proceso [...], que involucra también la emisión y la producción, los dos momentos fundamentales están marcados por a) la conversión de discursos en textos, y b) la especificación de ciertos textos como literarios.

Amb tot, nosaltres hem decidit prendre el marc teòric proposat per Pierre Bourdieu com un dels referents fonamentals del nostre treball. A grans trets, per a Bourdieu, l'acte creatiu no és tan singular com col·lectiu, en la mesura que hom no pot comprendre una obra si no és analitzant les relacions a múltiples bandes que s'estableixen entre l'autor, l'editor, la crítica i el públic, entre altres factors (Thumerel 2002: 32). L'espai on es produeix aquest complex de relacions va ser batejat per

Bourdieu com a *camp literari*, un concepte que ell mateix va definir de la manera següent (Bourdieu 1991: 4-5):

Le champ littéraire est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre de points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces.

Aquesta noció ens resulta útil en la mesura que determina allò literari en termes socials, com un *espai* més en l'àmbit de les relacions humanes, que queda definit per una sèrie de regles d'entrada i d'eixida²⁹ que posen de manifest la consideració social (variable en el temps i l'espai) de *què* pot ser admès com a literari. No cal dir que Bourdieu aspira a fornir un mètode d'anàlisi científica, d'ací que afirma: «il appartiendra au lecteur de juger si [...], l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire» (1992: 14). Per descomptat, una visió així xoca amb aquelles que postulen que el text literari és inexplicable, que l'experiència artística és inefable en virtut del que Bourdieu, no sense ironia, anomena «transcendència» (1992: 11). També col·lideix amb qui opina que el text literari ho és per raons intrínseques d'estil o d'excel·lència expressiva, quan no directament gràcies a la personalitat de l'escriptor (§ I.6.2.). El mateix Bourdieu adverteix en algunes ocasions dels riscos que té una visió del fet literari centrada en la biografia de l'autor, la qual correspon, en certa mesura, a una idea teleològica de la història, tant la història narrativa –la novel·la, per exemple– com la mateixa història de vida de l'escriptor. Per això, encara que no ens posicionarem *contra* les interpretacions en clau biogràfica de les obres literàries (entre altres raons perquè l'element vivencial és molt rellevant en un gènere regit pel pacte autobiogràfic), optarem per prioritzar aquella altra perspectiva de caràcter sociològic

²⁹ Amb no poca ironia, afirma Genette (2004: 108): «aussi est-il plus facile à un texte d'entrer dans le champ littéraire que d'en sortir».

que estem esbossant,³⁰ especialment adequada en el cas de l'assaig, un gènere l'estatus literari del qual és més incert que la resta, precisament perquè, per dir-ho a la manera de Genette, se situa en l'àmbit de la dicció i en de les poètiques condicionalistes.

Les règles de l'art és el treball de Pierre Bourdieu (1992) on s'ofereix una proposta d'anàlisi del camp literari més aprofundida i articulada, en aquest cas partint d'un exemple concret: la irrupció de Gustave Flaubert en el camp literari francès del segle XIX. És obvi que nosaltres no ens fixarem en les característiques particulars d'aquest exemple concret, sinó en els conceptes generals que se n'extrauen.

Una de les primeres qüestions que cal abordar, definit ja el concepte de camp literari, és la seua autonomia amb relació a unes altres camps socials, com ara el camp del poder, en el sentit que el camp literari esdevé autònom quan desplega les seues pròpies regles, tant cap als altres camps com dins del seu propi espai.

Així, a mesura que creix l'autonomia del camp literari, s'hi estableix una jerarquia dels gèneres literaris d'acord amb dos criteris que no sempre van en paral·lel: el judici dels iguals i l'èxit comercial: «la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le succès commercial» (1992: 166). En el capítol corresponent (§ II.3), tindrem molt en compte aquests criteris a l'hora d'analitzar críticament la presència de l'assaig en el camp literari català entre 1962 i 2012.

Les regles d'entrada al camp literari estan basades, sobretot, en el judici dels iguals, que confereix un estatut simbòlic (Bourdieu 1992: 167) diferent a cada un dels gèneres literaris. Així, Bourdieu posa l'exemple de la novel·la francesa del segle XIX, la qual «bien qu'il ait acquis ses lettres de noblesse, au moins à l'intérieur du champ, et

³⁰ Apuntem, ni que siga com a nota al peu, la reflexió següent de Bourdieu (1979: 29): «Ainsi, à l'intérieur de la classe des objets ouvrés, eux-mêmes définis par opposition aux objets naturels, la classe des objets d'art se définirait par le fait qu'elle demande à être perçue selon une intention proprement esthétique, c'est-à-dire dans sa forme *plutôt* que dans sa *fonction*. Mais comment rendre opératoire une telle définition ? [...] Est-ce à dire que la ligne de démarcation entre le monde des objets techniques et le monde des objets esthétiques dépend de " l'intention " du producteur de ces objets ? En fait, cette " intention " est elle-même le produit des normes et des conventions sociales qui concourent à définir la frontière toujours incertaine et historiquement changeante entre les simples objets techniques et les objets d'art. [...] Mais l'appréhension et l'appréciation de l'œuvre d'art dépendent aussi de l'intention du spectateur qui est elle-même fonction des normes conventionnelles régissant le rapport à l'œuvre d'art dans une certaine situation historique et sociale en même temps que de l'appétit du spectateur à se conformer à ces normes, donc de sa formation artistique». En una línia semblant, Genette (2004: 117) havia advertit: «Mais les textes de littérarité conditionnelle ne relèvent pas indubitablement de cette dernière catégorie, car leur caractère intentionnellement esthétique n'est pas garanti».

même au-delà, avec Stendhal et Balzac, et surtout Flaubert, il reste associé à l'image d'une littérature mercantile [...]. Il acquiert un poids considérable dans le champ littéraire lorsque, avec Zola, il obtient des succès de vente exceptionnels [...], mais sans renoncer aux exigences spécifiques en ce qui concerne la forme» (Bourdieu 1992: 167). El fet que *Les règles de l'art* se centre en la poesia, la narrativa i el teatre, ens indica que l'assaig, si més no en el període concret estudiat per Bourdieu, no té, ni de bon tros, el mateix estatut simbòlic que els altres tres gèneres, és a dir, el mateix grau de representativitat (i d'operativitat) a l'hora de definir què és allò literari.

Tot plegat ens permet analitzar el *crédit* que susciten els gèneres literaris d'acord amb les condicions de producció (cosa que permetria una aproximació materialista que tinguera en compte, per exemple, els interessos de la indústria editorial o del món universitari) i segons el rendiment simbòlic que provoquen. Aquests elements són pols d'un mateix espai, que es defineixen «dans et par leurs relations d'antagonisme» i, com més autònom esdevé, més es polaritzen les opcions al voltant de dos sectors: un d'investigació –o fins i tot d'avantguarda³¹– i un altre de comercial (Bourdieu 1992: 174). Però l'existència d'aquell pol d'investigació revela que el camp literari, en la seua pròpia evolució, ha assolit un cert grau d'autonomia, una autonomia que explicarà, per exemple, l'adveniment de les avantguardes al començament del segle xx, sense que això supose la negació del seu caràcter convencional: són la conseqüència mateixa d'un diàleg transformador *amb i de* les convencions.³²

Com a síntesi, Bourdieu afirma (1992: 175):

Le champ littéraire unifié tend à s'organiser selon deux principes de différenciation indépendants et hiérarchisés : l'opposition principale, entre la production pure, desti-

³¹ En la literatura catalana de les darreres dècades hi ha un cas singular, el de Josep Palàcios, qui ha practicat una literatura radicalment personal que perfectament podem ubicar en aquestes posicions. *La imatge*, publicada el 2013, és un recull d'aforismes, fragments de dietari i altres textos que es podrien encabir en l'assaig d'acord amb els paràmetres que presentem en aquesta tesi doctoral.

³² Sens dubte, ací ens vénen a la memòria les glosses orsianes sobre el cubisme, per exemple, en què aquest corrent és celebrat pel seu caràcter arbitrari. I és que al capdavant, la noció d'autonomia que esbossa Bourdieu té moltes semblances amb l'arbitrarisme noucentista, el qual no deixa de ser una conseqüència de l'evolució ideològica d'una part de les classes dominants catalanes al començament del segle xx, com també una mostra de les seues estratègies en el pla simbòlic i cultural. Hi haurem d'insistir, però la figura d'Eugeni d'Ors, entesa com a *intel·lectual orgànic* del Noucentisme (Murgades 1987a), amb el *Glosari* com a altaveu, exemplifica de manera paradigmàtica una concepció de l'assaig en què la funció social –la incidència en la consciència del seu temps– està per damunt de la funció estètica.

née à un marché restreint aux producteurs, et la grande production, orientée vers la satisfaction des attentes du grand public, reproduit la rupture fondatrice avec l'ordre économique, qui est au principe du champ de production restreinte ; elle est recoupée par une opposition secondaire qui s'établit, à l'intérieur même du sous-champ de production pure, entre l'avant-garde et l'avant-garde consacrée.

Així, ens adonem que aquestes dues tendències de signe contrari responen a dos principis de jerarquització (un d'extern i un d'intern), els quals donen peu, al seu torn, a dos subcamps, el de producció restringida i el de gran producció (Bourdieu 1992: 302).

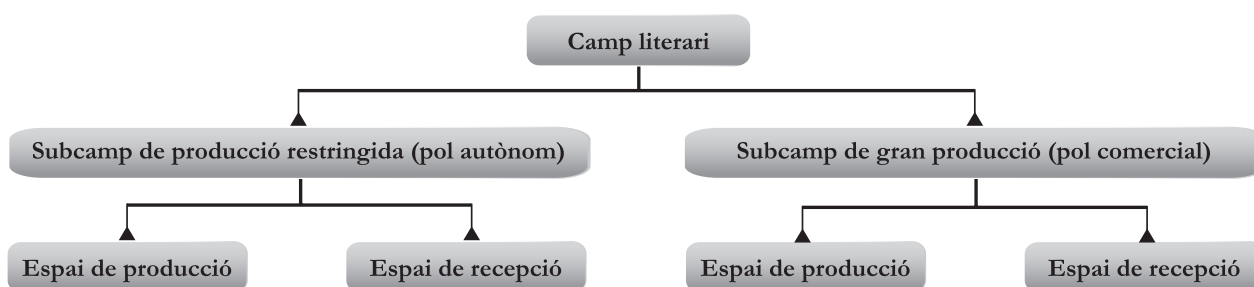


Figura 3. El camp literari (adaptat de Bourdieu 1992 i Thumerel 2002)

Al capdavant, «du fait de la hiérarchie qui s'établit dans les rapports entre les différents espèces de capital et entre leurs détenteurs, les champs de production culturelle occupent une position dominée, temporellement, au sein du champ du pouvoir» (Bourdieu 1992: 301). Més encara: «pour si affranchis qu'ils puissent être des contraintes et des demandes externes, ils sont traversés par la nécessité des champs englobants, celle du profit, économique ou politique» (Bourdieu 1992: 301). D'ací que, en cada moment, el camp literari siga l'escenari d'una lluita entre aquests dos principis de jerarquització (Bourdieu 1992: 301): el principi extern o heterònom («favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement») i el principi intern o autònom («qui porte ses défenseurs les plus radicaux à faire de l'échec temporel un

signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle»). És important retindre aquestes distincions, atés que contribuiran a explicar per quins motius l'assaig sol situar-se en l'àmbit de producció restringida, tot i que de tant en tant es desborda cap al subcamp de gran producció. Ben mirat, cal insistir en la importància del que acabem d'anomenar «camps englobants»: el camp literari no és més que una part del camp de producció cultural, el qual, al seu torn, forma part del camp del poder, sobretot en la mesura que possibilita l'accés al capital simbòlic (Bourdieu 1992: 178, 211). Com veurem, l'assaig, sobretot aquell que incideix en temes socials, i particularment l'assaig sobre temes nacionals que prolifera en la literatura catalana a partir de 1962, serà ràpidament acceptat com a literatura potser com a resposta al gran capital simbòlic que aquesta acceptació porta implícit, tot i que en alguns casos, el caràcter literari de determinades obres és discutible si les posem en relació amb unes altres així categoritzades en el mateix període.

En aquest sentit, resulta il·luminadora l'anàlisi que Bourdieu realitza del cas Dreyfuss. Així, Zola, «portant à son terme l'évolution du champ littéraire dans le sens de l'autonomie, il tente d'imposer jusqu'en politique les valeurs mêmes d'indépendance que s'affirmaient dans le champ littéraire» (Bourdieu 1992: 186). Així, encara que sembla paradoxal, és l'autonomia del camp literari el que fa possible l'acte inaugural d'un escriptor que produeix una figura nova, la de l'intel·lectual, atés que, «au nom des normes propres du champ littéraire, intervient dans le champ politique, se constituant aussi en intellectuel» (Bourdieu 1992: 186). El transvasament entre ambdós espais serà fonamental en la construcció de l'assaig contemporani, particularment en la història de la literatura catalana, ateses les circumstàncies històriques en què es recupera durant els anys 50 i 60 (§ II.3.1.), però també si atenem a algunes de les figures fundacionals de la tradició assagística catalana en el segle xx com ara, especialment Josep Carner (§ II.2.2.), Carles Riba (§ II.2.3.), Josep Pla (§ II.6.) i, per damunt de tot, Eugeni d'Ors (§ II.2.1.). En definitiva, com resumeix Bourdieu (1992: 186), l'intel·lectual «se constitue comme tel en intervenant dans le champ politique au nom de l'autonomie et des valeurs spécifiques d'un champ de production culturelle parvenu à un haut degré d'indépendance à l'égard des pouvoirs».

Finalment, reprendrem el plantejament de Bourdieu per a abordar la seua clàssica noció d'*habitus* (entesa com les normes, pràctiques i comportaments que regulen allò esperable dins del camp i, per tant, què hi pot entrar o què n'ha d'eixir)³³, com també la manera de concebre les transformacions que, gràcies a aportacions més o menys individuals o col·lectives, tenen la capacitat de «faire date», és a dir, *fer època* i oferir alternatives que amplien o redefeixen els límits del camp, en una lluita constant pel «monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes» (Bourdieu 1992: 223). En aquest sentit, no és sobrer recordar la formulació següent, en la qual s'estableix la correspondència entre l'*habitus*, el capital (cultural, simbòlic, econòmic, etc.), la seua inserció en un camp determinat i les *pratiques* resultants (Bourdieu 1979: 112):

$$[(\text{habitus}) (\text{capital})] + \text{camp} = \text{pràctica}$$

Tot plegat, en definitiva, ens ajuda a revelar la dimensió sociològica de totes les construccions literàries, vinculades a les condicions econòmiques, polítiques i ideològiques de cada moment històric i, en conseqüència, el seu caràcter contingent. D'ací que l'assaig a què dona llum la literatura catalana entre els anys 50 i 60 siga diferent de l'assaig que trobem a partir de les acaballes la dècada de 1970, durant la qual, per exemple, assistim a la proliferació de la dietarística (Esteve 2010), sense que això supose la invalidació de l'etiqueta *assaig* per a encabir totes aquestes propostes. Igualment, el desfasament entre el que passa al País Valencià i el que passa a Catalunya és una mostra de les diferents dimensions i ritmes que tenen lloc al si del mateix camp literari, cosa que explica, per exemple, que l'assaig de temàtica nacional que predomina en un primer període a Catalunya tinga un reflex molt més tardà al País Valencià (§ II.3).

³³ A pesar del seu innegable atractiu, l'obra de Bourdieu, per la seua enorme magnitud, presenta algunes dificultats a l'hora de fixar adequadament les definicions dels termes que fa servir. Per a il·lustrar el concepte d'*habitus*, podem prendre en consideració aquestes paraules, per exemple (Bourdieu 1979: 543): «Les schèmes de l'habitus, formes de classification originaires, doivent leur efficacité propre au fait qu'ils fonctionnent en deçà de la conscience et du discours, donc hors des prises de l'examen et du contrôle volontaire. [...] Toutefois, le principe de cette activité structurante n'est pas, comme le veut l'idéalisme intellectualiste et antigénétiq ue, un système de formes et de catégories universelles, mais un système de *schèmes incorporés* qui, constitués au cours de l'histoire collective, son *acquis* au cours de l'histoire individuelle et fonctionnent à l'état pratique et pour la pratique».

La noció d'època postmoderna (combinada amb la de l'era de la informació) per a definir el període que estudiem en el nostre corpus, serà abordada a continuació, i ens ajudarà a establir millor quina és la raó d'aquestes diferències cronològiques i geogràfiques i com ha evolucionat l'assaig dins del camp literari català en virtut, precisament, dels grans canvis que ha experimentat el món al llarg del darrer mig segle.

4.1. Un camp literari català?

Abans d'endinsar-nos en l'apartat següent, que tot just hem anunciat, convé especificar què entenem per camp literari català, atés que ja hem fet servir l'etiqueta en més d'una ocasió. L'explicació, tanmateix, no es deu tan sols a la clarificació dels conceptes que utilitzem, sinó també al fet que la idea ha estat discutida en alguna ocasió; així, Manel Ollé (2007: 40) afirma: «La constitució d'un camp literari (en el sentit que Pierre Bourdieu dóna al terme) autònom respecte al discurs polític i a l'entramat institucional (ritual, oficial o televisiu) era i és encara una assignatura pendent en les lletres catalanes». En part aquesta mancança es deu, segons Ollé, a la resistència de bona part del públic a «acceptar el català literari com un instrument sense connotar», conseqüència, no cal dir-ho, de la situació provocada pel franquisme i les dificultats de normalització subsegüents. Aquesta connotació és el que explica que «el perfil majoritari de lector català» segueixca «essent encara el de qui s'apropa al llibre català amb criteris connotats políticament» i per això preferisca «els autors propis [...], els temes referencialment propers i simbòlicament o mediàticament significatius» (Ollé 2007: 40).

Al nostre entendre, el camp literari català es defineix, en primer lloc, per una tria lingüística: és l'idioma allò que marca els límits primaris. Naturalment, algú ens pot replicar, evocant les velles polèmiques suscitées al voltant de la Fira de Frankfurt de 2007, que són molts els autors que escriuen i/o publiquen també en castellà (una majoria aclaparadora dels que configuren el nostre corpus, sense anar més lluny) i que són moltes les editorials catalanes que també editen en aquesta llengua, entre altres motius perquè Barcelona és un dels grans centres editorials en espanyol. Heus ací un fet innegable, que condemna el circuit literari català a viure «sotmès a una doble oferta», atés que «el llibre editat en llengua catalana conviu i competeix amb una molt

nodrida i variada oferta de llibres en llengua castellana als prestatges i aparadors de les llibreries, a l'ensenyament i als mitjans de comunicació» (Ollé 2007: 34).

Constatada aquesta circumstància, una anàlisi aprofundida del camp literari català no exclourà les interrelacions amb el camp literari castellà (al seu torn molt divers geogràficament), però no subsumirà ni subordinarà el primer al segon. De fet, si nosaltres estiguérem elaborant aquesta mateixa tesi doctoral des d'una perspectiva espanyola, el més probable és que no ens plantejàrem aquesta reflexió. Prova d'això, al nostre parer, és la ignorància quasi sistemàtica de l'assaig en llengua catalana que trobem en les aproximacions espanyoles al gènere, fins i tot en aquelles de caràcter més teòric en les quals podrien ser molt profitosos determinats exemples, com ara Joan Fuster. No deu ser casual, en aquest sentit, que siguin aquelles personalitats que més van transitar entre els dos camps les úniques que, de tant en tant, apareixen en treballs sobre l'assaig concebuts des d'una perspectiva espanyola, com ara Eugeni d'Ors (Gómez-Martínez 1981: 29, Aullón de Haro 1987: 36).

Deixant de banda aquesta consideració, nosaltres considerarem aquells autors i obres publicats en català per editorials que solen editar en aquesta llengua i ens fixarem, també, en la constitució del camp atenent als diversos factors que hi intervenen, com ara els premis o les revistes culturals, per exemple. Així, trobem oportú el resum històric ofert per Jaume Subirana (2008: 24-25) en el paràgraf següent:

En una mirada ràpida, el segle xx pot ser vist com un llarg esforç (exitós) de la literatura catalana per ser, i del sistema literari català per existir. Ser i existir lliurement, contra un Poder que hi jugava clarament en contra (tret dels breus parèntesis de la Mancomunitat i la República) fins a la recuperació de la democràcia. [...] Trenta anys llargs [1975-2008] que inclouen [...] oficialització de la llengua, publicació massiva de gramàtiques, diccionaris i enciclopèdies, traducció força regular de clàssics literaris i d'autors contemporanis, professionalització (en algun cas total, en molts parcial) d'un grapat d'escriptors, mitjans de comunicació i sistema educatiu en català, institucions públiques (enllà de les privades i sumades a aquestes) per a la defensa i la promoció de la llengua i la literatura pròpies i, de torna, l'extraordinària implantació popular (i comercial) d'un original festival del llibre de referència internacional: la diada de Sant Jordi.

Al nostre parer, doncs, l'existència de tots aquests elements és prou sòlida com per a desplegar l'esquema suggerit per Bourdieu entre el subcamp de producció restringida i el subcamp de gran producció. De fet, en certa mesura, la història del camp literari català durant la segona meitat del segle xx es pot definir a grans trets com un lent camí cap a la consolidació del subcamp de gran producció o, dit d'una altra manera, com un llarg intent de superació de les limitacions del subcamp de producció restringida, l'únic possible, de fet, durant les dècades dels quaranta i dels cinquanta. Per això Lluís Bonada (2007: 31) afirma amb una certa contundència que «la història de l'edició en català del darrer terç del segle xx ha estat la història de la dignificació del llibre en català: sense discussions». Ara bé, el mateix crític lamenta, en certa mesura, el predomini relatiu que ha adquirit el que, en termes de Bourdieu, anomenen el subcamp de gran producció: «el lector, com a conjunt, es dirigeix massivament cap al llibre de moda i deixa de banda la resta. Les altes xifres assolides pels llibres més comercials, inconcebibles fa vint, trenta anys, confirmen aquesta tendència» (Bonada 2007: 31). Com a conseqüència d'això, Bonada (2007: 32) apunta una mancança que nosaltres també constatarem en els pròxims apartats, és a dir, «l'absència de llibre minoritari», el fet que l'edició en llengua catalana «no cobreix tots els àmbits desitjables», dels quals «l'assaig és potser el més deficitari». L'ús de l'adjectiu *desitjable* revela, clarament, la posició crítica autoconscient adoptada per Bonada, qui s'atorga la capacitat de valoració legítima a què al·ludeix Bourdieu. La reivindicació de l'assaig –encara que siga minoritari, o precisament per això–, ens situa en el subcamp de producció restringida i ens fa preguntar-nos fins a quin punt aquesta situació és relativament còmoda per a una part dels agents del camp literari, els quals, instal·lats en el pol de producció pura, reclamen la seua escassa acceptació social com a mostra del seu valor literari. Allargant l'argument, podríem arribar a formular la hipòtesi que, en determinats moments, l'assaig serveix per a cobrir aquesta funció social, que no deu ser una altra que la satisfacció de qui se situa en el pol més oposat al comercial.

5. La postmodernitat i l'era de la informació

Com ja hem plantejat en la introducció, fem servir els conceptes d'època postmoderna i era de la informació per a situar el corpus analitzat en unes coordenades històriques caracteritzades per una sèrie de trets culturals, econòmics i polítics que han marcat les línies generals de l'evolució de la societat europea –occidental en general– de les darreres cinc dècades. Així, malgrat el retard amb què Espanya va accedir a bona part d'aquestes circumstàncies, considerem profitós ubicar la literatura –la pràctica i la reflexió literària– en aquest escenari, ja que la posició relativa que hi jugarà serà d'allò més reveladora.

5.1. *La postmodernitat*

Mirar de definir la postmodernitat és un objectiu que excedeix de bon tros l'abast d'aquestes pàgines. Ni tan sols hi podem oferir un ventall prou representatiu de totes les posicions teòriques al voltant del concepte. Al capdavant, com apunta Linda Hutcheon (1989: 11), no és fàcil establir de quin de tots els teòrics que hi han reflexionat convé partir: Barth, Newman, Lyotard, Hassan, Kermode...? I encara en podríem afegir d'altres: Baudrillard, Jameson, Habermas, Vattimo, Eagleton... A més a més, a això cal sumar «the already apparent lack of clarity and consistency of meaning in the use of the word» (Hutcheon 1989: 16), com també les diferències en l'ús i en el sentit del terme segons les diverses tradicions, sobretot si pensem en la polisèmia dels termes *modernitat* i, especialment, *modernisme* (Hutcheon 1989: 4, Campillo 2001: 31, Ardolino 2014: 90).

Així i tot, hem optat per encabir l'anàlisi general de l'assaig català dels últims darrers cinquanta anys sota l'etiqueta d'*època postmoderna*, amb la pretensió, compartida amb Hutcheon (1989: 91), que cal ser ben conscients de l'encaix històric («historical

embeddedness») de la producció literària, ahora que convé cercar exploracions i explicacions innovadores de la construcció simbòlica de la realitat,³⁴ en la qual tots els gèneres literaris, incloent-hi l'assaig, tenen un paper fonamental. No debades, un dels problemes fonamentals del gènere i, per extensió, de la teoria literària dels segles xx i xxi, ha estat el de l'element autobiogràfic. Per això, fem nostra l'afirmació de Pozuelo Yvancos segons la qual «con la autobiografía nos situamos en un otero privilegiado para contemplar todo el convulso paisaje de la teoría posmoderna» (2006: 16).

Tornant a la idea de postmodernitat, considerem que, vista des d'una perspectiva cultural, la societat de les últimes sis dècades ha estat condicionada pel debat sobre aquest terme i les nombroses implicacions que se'n deriven, és a dir, des de les primeres manifestacions en la societat americana als anys cinquanta i, sobretot, seixanta, fins als debats sorgits en el tombant de segle (Campillo 2001: 38). En conseqüència, no entrarem en l'essència de la postmodernitat, sinó que ens situarem –ben be topogràficament– en aquella època en què ha estat un factor fonamental per a la reflexió sobre el fet cultural en general i literari en particular. És a dir, reservarem el terme *postmodernitat* per a definir un període històric, mentre que *postmodernisme* ens servirà per a caracteritzar unes determinades pràctiques estètiques i, en tot cas, unes posicions ideològiques que s'hi associen.³⁵ De fet, com resumeixen oportunament Carbó i Simbor (2005: 239), «entrar en una nueva época no significa que todos los intelectuales y escritores acepten sus determinantes, por eso es necesario recurrir al Postmodernismo como movimiento interno a la época postmoderna». Així, veurem que són molts els escriptors que, «insertos en la época postmoderna, en lugar de interiorizar la ideología y la poética dominantes, las combaten y no tienen nada de postmodernos» (Carbó; Simbor 2005: 239).

Seguint Luperini *et al.* (2001: 588-594) podem afirmar que la postmodernitat és una conseqüència del nou ordre cultural i polític sorgit després de la Segona Guerra Mundial i, particularment, a partir dels anys setanta, quan es produeix l'anomenada «crisi del petroli» i es frena l'expansió econòmica iniciada als anys cinquanta. En paral·lel,

³⁴ Sobre la recepció del concepte de postmodernitat en la cultura catalana i la seua traducció teòrica i literària, veieu, entre altres, Guillamon (2001), Fernández (2008) i Ardolino (2014).

³⁵ Sobre aquesta distinció, veieu també Campillo (2001: 17-18), Luperini *et al.* (2001: 590), Carbó i Simbor (2005: 238), Martínez-Gil (2006: 303) i Ardolino (2014: 90)

desapareixen els moviments de contestació interna que havien caracteritzat els anys seixanta³⁶ i s'imposa un sistema econòmic que tendeix a la mecanització i la globalització de la producció, el postfordisme (Luperini *et al.* 2001: 589), el qual durà definitivament a un nou capitalisme a partir de la caiguda del Mur de Berlín. En aquestes tres dècades canviaran radicalment les formes de comunicació, amb la consolidació de la televisió primer i d'Internet després.

L'anàlisi de Manuel Castells (2006) d'aquestes transformacions ens sembla especialment encertada i, per això, li dedicarem més avant una secció. Deixarem de banda, tot i que volem apuntar-ho superficialment, el debat al voltant del final de la postmodernitat, que tindria l'atac a les Torres Bessones de Nova York com a símbol històric (Martínez-Gil 2006: 304) o fins i tot uns altres fets més recents (Ardolino 2014: 95). De la mateixa manera, no entrarem ara en les crítiques al concepte sorgides al si de la literatura catalana (amb l'exemple dels «imparables» al capdavant), tot i que també en volem deixar constància (Martínez-Gil 2006: 305-307, Ardolino 2014: 97).

Tornant, doncs, a la caracterització bàsica de la postmodernitat, alguns dels trets que la defineixen d'acord amb les coordenades que estem dibuixant a partir de Luperini *et al.*, són el predomini de la informàtica, les modificacions en la manera de viure el temps i l'espai, la sensibilitat comuna sobre la saturació de la informació i del llenguatge, la percepció de la complexitat i el gust per la intertextualitat i la consciència de la problemàtica del saber (amb el relativisme que se'n deriva).

En aquest sentit, ens sembla molt reveladora la idea de Linda Hutcheon (1989: 1) que «in general terms, [postmodernism] takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement». D'ací que l'autora afirmi (Hutcheon 1989: 2) que implica, en molts casos, entendre allò natural com a cultural, és a dir, la problematització –la desnaturalització– tant de la percepció com de l'objecte percebut. D'ací la importància que Hutcheon (1989: 35, 52, 58) concedeix a la relació entre ficció, realitat i història i, en última instància, a la idea subjacent de *representació* i de la política –això és, la ideologia i les relacions de poder– que s'hi associa, autèntica clau

³⁶ Amb matisos, clar, perquè els moviments de contestació interna no evolucionen igual a tot arreu. Així, a casa nostra continuaran sent molt intensos, si més no, fins a la consolidació de la democràcia i l'aprovació dels estatuts d'autonomia.

de volta de la postmodernitat en la formulació de Hutcheon. Un bon exemple d'aquest plantejament és la reflexió següent sobre el valor de la fotografia (Hutcheon 1989: 92):

Photos are still presences of absences. They both verify the past and void of its historicity. Like writing, photography is as much transformation as recording; representation is always alteration, be it in language or in images, and always has its politics.

D'una manera més detallada, podem agrupar les característiques de la poètica del postmodernisme, entés com a moviment intern de l'època postmoderna, en sis punts fonamentals (Luperini *et al.* 2001: 590):

1. Afebliment del subjecte, de la raó i del pensament, cosa que implica renunciar a comprendre el món i la història en la seua complexitat.
2. Crisi dels fonaments, que implica no buscar la causa última dels fenòmens.
3. Cancel·lació del referent, ja que el llenguatge és percebut com un substitut de les coses.
4. Intertextualitat i manierisme, conseqüència de la centralitat del llenguatge que acabem d'esmentar, la qual du a la consideració de l'obra literària com una reescriptura constant, com un treball sobre uns altres textos.
5. Final de les contradiccions i mort de les avantguardes, en el sentit que es renuncia al sentit lineal de la història i a la possibilitat de les accions de trencament, d'ací que s'assumeixen les innovacions de la modernitat per a exprimir-les des d'una desorientació assumida com a normal, sense il·lusió de canvis radicals.
6. Final de la distinció entre art experimental i art de consum, perquè es tendeix a una forma d'art que interioritza els resultats de les avantguardes però els normalitza i els torna populars, aptes per al consum de masses.

No podem oblidar, com acabem de suggerir, que la postmodernitat s'ha conceptualitzat sovint en relació a la pervivència del projecte de la modernitat, entés, de manera laxa, com el projecte de la Il·lustració, de confiança en la raó humana (Hutcheon 1989: 24-25). És a dir, de «si es tracta o no d'una modernitat radicalitzada o una fi del projecte de la modernitat» (Campillo 2001: 37-64). En funció de la resposta

a aquests dubtes trobarem posicions diferents al si de l'època postmoderna davant del debat propiciat pel postmodernisme. En molts casos l'escriptor alçarà la seua veu per a contrarestar aquesta ideologia i, sovint amb els mateixos instruments emprats pel postmodernisme, contestar-lo i reivindicar el futur d'aquell projecte que, a grans trets, podem associar amb la idea de modernitat.

5.2. L'era de la informació

Deixant de banda, ni que siga tangencialment, el debat sobre la postmodernitat, considerem fonamental l'aportació de Manuel Castells amb el seu concepte d'*era de la informació*. Es tracta d'una completa descripció de la societat del tombant dels segles xx i xxi, que en clau històrica i sociològica, té en compte factors que han transformat el món durant les últimes sis dècades i que, per tant, coincideixen amb el període que més amunt hem anomenat *època postmoderna*.

A grans trets, Castells (2006: 406) considera que al final del segon mil·lenni es va gestar un món nou per la coincidència històrica, iniciada durant la dècada dels seixanta i el començament dels setanta, de tres processos independents: 1) la revolució de la tecnologia de la informació; 2) la crisi econòmica tant del capitalisme (representat paradigmàticament pels EUA) com de l'estatisme (amb la URSS al capdavant); i 3) l'aparició de moviments socials i culturals com ara la defensa dels drets humans, l'evolució del feminisme i l'antiautoritarisme, l'ecologisme, etc. A mesura que els processos van interactuar i van provocar un seguit de reaccions encadenades, es van generar tres gran innovacions socials.

En primer lloc, una nova estructura social dominant, que Castells (2006: 421) anomena «societat xarxa», ja que es basa en una estructura social que depén de la informació i que giravolta sobre xarxes de producció, poder i experiència articulades en fluxos globals que, gràcies a les tecnologies, transcendeixen l'espai i el temps.

En segon lloc, una nova economia, l'«economia informacional/global». En el marc del que Castells (2006: 416) considera un canvi en les «relacions de producció» va sorgir una forma de capitalisme inèdita (Castells 2006: 407), que va afeblir l'estat del benestar en benefici d'un major protagonisme de les empreses, associat a la globalització

de les activitats econòmiques centrals. És obvi que aquest model es va veure impulsat per unes tecnologies que afavorien la concentració i descentralització simultània de la presa de decisions, la comunicació a distància per mitjà de xarxes i l'emmagatzematge i processament d'informació en una magnitud mai no vista. Al seu torn, l'estatisme soviètic (Castells 2006: 407-408) va fracassar a l'hora d'assumir l'informacionalisme i obrir-se a una societat civil més dinàmica, pròpia d'aquest model, cosa que, unida a uns altres factors (com ara les reivindicacions nacionals i les exigències democràtiques), va suposar la fallida del model. És interessant recordar que la Xina, en canvi, va prendre un camí diferent i va aconseguir incorporar-se parcialment a l'informacionalisme i al capitalisme global.

Finalment, en tercer lloc, una nova cultura, la cultura de la «virtualitat real», la qual implica «un sistema en que la propia realidad (es decir, la existencia material/simbólica de la gente) está plenamente inmersa en un escenario de imágenes virtuales, en un mundo de representación, en el que los símbolos no son sólo metáforas, sino que constituyen la experiencia real» (Castells 2006: 420).

Comptat i debatut, a hores d'ara tot el planeta es regeix, a grans trets, pel mateix model econòmic, descentralitzat i global. En aquest model, també canvien les «relacions de poder» (Castells 2006: 416-418), d'una manera que sembla esvair el poder, però que en realitat l'inscriu en els codis culturals, cosa que converteix les «batalles culturals» en autèntiques «batalles de poder», que tenen lloc en els mitjans de comunicació, tot i que aquests no ostenten el poder. Aquest, diu Castells (2006: 418), «radica en las redes de intercambio de información y manipulación de símbolos, que relacionan los actores sociales, las instituciones y los movimientos culturales, a través de iconos, portavoces y amplificadores culturales». No cal dir que la importància de l'intel·lectual –si és que en té, a hores d'ara– i de la seua capacitat de projectar-se per mitjà de la literatura (com ara l'assaig) és un dels objectius d'aquesta tesi, formulat des del seu títol.

Des de la seua gènesi, com apunta Castells (2006: 409) han sorgit alternatives a aquest model, sovint poc estructurades i, a pesar de la seua inspiració marxista, basades més aviat en els canvis de les formes de vida que no en la presa del poder. D'ací, tot i el fracàs polític dels moviments alternatius, la seua «productivitat històrica» com a innovació cultural. Val a dir que el tall cronològic que hem fixat per a iniciar el nostre

corpus coincideix, deliberadament, amb aquest moment històric. Més encara, en el cas de la literatura catalana, l'assaig contribueix a cristal·litzar aquestes alternatives, particularment des de la reflexió de caràcter nacional i la construcció d'una «identitat-projecte», per dir-ho en termes de Castells, alternativa a l'hegemònica postulada pel franquisme.

En relació amb tot el que acabem d'exposar, seria esperable en aquesta tesi una anàlisi detallada de determinats fenòmens recents en els quals cristal·litzen les connexions entre l'assaig com a gènere literari més o menys canònic (tan canònic com pot ser un gènere sotmés a una notable volatilitat conceptual i pràctica) i aquelles formes d'escriptura que han sorgit en la Xarxa, entre les quals destaquen els blogs, un espai òptim per a la pràctica d'una escriptura reflexiva i subjectiva. Si bé no negligirem aquesta qüestió, no li dedicarem l'atenció que l'exposició anterior sobre l'era de la informació podia fer preveure. Naturalment, els blogs són la conseqüència de diversos factors i elements propis del món en què vivim i responen, si més no parcialment, a una pulsio d'escriptura que, amb tota probabilitat, es troba també en la base de l'assaig. El «jo sóc la matèria del meu llibre» formulat per Montaigne no deu estar molt lluny de la raó —i la perspectiva— que convida moltes persones a escriure un blog. Però també és cert que el desenvolupament de les xarxes socials i, particularment, l'esclat de Twitter a partir de 2012, aproximadament, ha canviat el panorama i ha introduït factors que, pocs anys abans, tan sols s'intuïen. A poc a poc, de fet, algunes xarxes socials, potentíssimes, han deixat els blogs en un segon pla, de la mateixa manera que han sobrepassat també sistemes de selecció i difusió de continguts com són els marcadors socials (López-Pampló 2010).³⁷ Les grans variacions que es produeixen en el camp digital ens impedeixen de fer una anàlisi amb la perspectiva necessària. Més encara, considerem que posar l'èmfasi en el suport dels missatges no ens proporciona totes les claus per a comprendre'ls, ni tan sols les fonamentals. Des d'aquesta perspectiva, l'anàlisi paratextual proposada per Genette es pot aplicar fàcilment a les anomenades textualitats electròniques, cosa que demostra que es tracta d'una transformació més

³⁷ Els marcadors socials són una eina en línia que permet etiquetar enllaços d'Internet per a recuperar-los més tard o compartir-los amb altres usuaris, de manera que la informació s'organitza per temes i preferències individuals i col·lectives. Alguns dels exemples més coneguts en el nostre àmbit són Delicious o Menéame.

formal que de fons. En última instància, volem proporcionar un marc d'anàlisi tan complet com siga possible i, en conseqüència, tan independent del format de publicació com siga prudent, tot i que hem pres el llibre en paper no tan sols com a objecte d'estudi prioritari, sinó també com a símbol de la forma canònica de publicació de les obres literàries en la societat actual (§ 1.2.2.). De fet, si arribat el moment (com ja ha passat històricament en més d'una ocasió), el format provocara un canvi substancial en el contingut o la forma literària, amb la consegüent transformació en el camp literari, el mètode que ací presentem hauria de ser capaç de descriure'l i assumir-lo convenientment.

6. Teories sobre l'assaig

Sovint es recorre al diccionari per a oferir una primera idea del que socialment s'entén per assaig. No farem ara una comparació de les diferents definicions proporcionades per diccionaris generals de llengües diverses,³⁸ sinó que ens limitarem a constatar què en diu el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, que el defineix com un «gènere en prosa, generalment breu, que aborda d'una manera lliure i no especialitzada els problemes més diversos amb voluntat de creació literària». En aquesta caracterització bateguen els elements bàsics de la *vulgata* sobre el gènere: s'escriu en prosa, sol ser breu o fragmentari i tracta temes diversos sense voluntat de sistema i amb pretensions estilístiques, és a dir, literàries. Sens dubte, aquests trets són fàcilment identificables en l'assaig, però al nostre entendre cal una articulació teòrica que supere la simple paràfrasi d'aquestes idees inicials. Tanmateix, són poques les aproximacions que proporcionen un mètode sistemàtic per a situar l'assaig en relació amb la resta de gèneres literaris, i encara en són menys les que ho fan a partir d'un corpus ben delimitat, atenent a la multiplicitat de factors que intervenen en aquestes categories de classificació. La lamentació expressada per Vicent Salvador (1994: 84) fa més de vint anys continua vigent, sobretot pel que fa al nostre objecte d'estudi: «Cal dir que ni el discurs poemàtic ni l'assagístic han estat tractats pels analistes del discurs al mateix nivell de sistematicitat que altres tipus de texts com ara els narratius, que disposen d'una extensa bibliografia de recerca».

Un bon exemple de l'atenció desigual que mereix l'assaig és l'excel·lent obra de Claudio Guillén (2005), *Entre lo uno y lo diverso*, on aquest gènere només apareix

³⁸ Per a una perspectiva de conjunt, veieu Sòria (1994: 283).

citat una vegada en l'índex temàtic, per a fer referència al paràgraf següent, on s'admet, paradoxalment, aquesta mancança d'interés teòric (la cursiva és nostra):³⁹

No ha de sorprendernos que los especialistas se ocupen sobre todo de aquellos géneros «nuevos» cuyo crecimiento y desarrollo, de algunos siglos a esta parte, plantean las cuestiones más sugestivas desde un punto de visto histórico y teórico. Me refiero a los dos géneros principalísimos que, con Montaigne y Cervantes, surgieron durante aquella esencial época de renovación de modelos que fueron los siglos XVI y XVII, a saber, el ensayo, *desatendido por la crítica durante largo tiempo*, y la novela, cuyo deslinde teórico desde hace no pocos años [...] es de por sí un incitante tema metacrítico (Guillén 2005: 171).

6.1. Idees fonamentals al voltant l'assaig

Tot seguit farem un repàs d'algunes de les aportacions que, amb més o menys ambició, han abordat el nostre objecte d'estudi. Per a facilitar la síntesi, en lloc de descriure-les una per una, agruparem les conclusions més significatives en una sèrie d'idees fonamentals al voltant de l'assaig.

6.1.1. El lloc de l'assaig

L'assaig sol funcionar més com una etiqueta general i molt oberta que no com un concepte dotat d'un significat clar i delimitat. Pel costat de les concomitàncies amb la filosofia o la ciència, Lukács (1984: 37), va formular la pregunta de la manera següent: «¿Fins a quin punt el tipus d'intuïció i la seva configuració treuen l'obra del camp de les ciències i la posen al costat de l'art, però sense esborrar el límit entre les dues?». Mentre Lukács va assajar —la redundància és deliberada— una resposta mirant de trobar l'especificitat estètica de l'assaig i la seua funció última dins de l'àmbit artístic, Adorno

³⁹ Val a dir que no és l'única referència que hi apareix, però sí la més significativa. En trobem més, sobretot vinculades a la figura de Montaigne (Guillén 2005: 139, 363), però també a altres autors, com ara Eugeni d'Ors i Josep Pla (Guillén 2005: 124-125). És just recordar que Guillén és un dels teòrics espanyols que, en general, més té en compte la literatura catalana en els seus treballs, potser per l'influx de Josep Ferrater Mora (Gracia 2012: 59).

(2004) va arribar a la conclusió que l'assaig no pertany a la literatura (que no és doncs, una forma artística, com admet Lukács), sinó que és una *forma de pensament* que desafia qualsevol aspiració de mètode, però que s'orienta decididament a la teoria i troba en l'art, tan sols, una semblança en els mitjans expositius.

En la línia d'aquestes reflexions, però amb una ambició de classificació crítica i històrica dels textos literaris més marcada, Aullón de Haro (1987: 100) reivindica que l'assaig ha de definir-se, «des de un ángulo lingüístico-formal», d'acord amb dues fronteres generals, això és, la del «lenguaje eminentemente artístico» i la del «lenguaje eminentemente científico» i, ahora, tenint en compte uns altres factors com ara l'extensió, la disposició interna o el disseny de l'obra. Curiosament, l'anàlisi de la primera frontera porta Aullón de Haro (1987: 101) a classificar l'assaig entre els textos descriptius, cosa que permet, de retruc, diferenciar-lo de la novel·la en la mesura que hi ha un «predominio del tipo de discurso descriptivo no de fábula» (Aullón de Haro 1987: 101). Per raons que ja hem avançat, nosaltres considerem que l'argumentació és el tipus de text fonamental per a la classificació de l'assaig i, per tant, discrepem d'aquesta visió. Tanmateix, sí que volem retindre d'Aullón de Haro (1987: 101-102) la importància que concedeix a la retòrica clàssica, particularment a les fases de la *dispositio* i l'*elocutio*.

Lluny d'aquests enfocaments, l'heterogeneïtat de les realitats subsumides en l'etiqueta d'assaig es constata també en aspectes molt més pràctics i quotidians, com ara l'eclecticisme de les classificacions que apareixen en les llistes de llibres més venuts que, periòdicament, publica la premsa (Glaudes i Louette 1993: 4-5) o, fins i tot, en enquestes de tipus professional com ara les que du a terme l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. En la darrera versió d'aquesta enquesta,⁴⁰ es va preguntar als escriptors pels «gèneres literaris» que conreen «de manera principal» i, entre les respostes possibles, hi havia les següents: poesia, narrativa, teatre, articulisme, infantil i juvenil, assaig/llibre tècnic, traducció i altres. És a dir, mentre que els tres grans gèneres continuen sent etiquetes de classificació indiscutibles, l'assaig torna a diluir-se al costat d'altres categories.

⁴⁰ *Escriure en català: estat de la professionalització*, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2014. Disponible en línia: <http://www.escriptors.cat/files/estudi-professionalitzacio-escriure-catala-aelc-2014.pdf> [Accés 24/08/2015]

Encara més, podem afirmar que hi ha una tendència molt generalitzada a presentar l'assaig com tot allò que s'oposa a la novel·la, en virtut d'un criteri simple però decisiu, que no és altre que la distinció entre allò ficcional i allò no ficcional o, més ben dit, entre allò que convencionalment s'interpreta com una cosa o l'altra. Aquesta oposició té un gran rendiment des d'una perspectiva comercial, com demostren paradigmàticament les llistes de llibres més venuts o la disposició dels volums a les prestatgeries de les llibreries, les quals s'adrecen, no ho oblidem, a allò que Genette (1987: 8) anomena «públic», és a dir, individus que encara no han llegit el llibre i que reben estímuls ràpids per a provocar una decisió de compra. Si a això sumem que les llistes dels més venuts són purament quantitatives i que les seues dades solen provindre dels llibreters, que no sempre poden llegir tots els llibres que hi apareixen, ens adonarem que es tracta de classificacions construïdes sobre la informació paratextual, més que no a partir del coneixement directe de les obres en qüestió.

L'assaig, si arriba a ser-hi, queda totalment difuminat en les llistes públiques dels llibres més venuts, les quals, no ho oblidem, condicionen la percepció d'allò que és interessant en els esquemes de consum del subcamp de gran producció. Per tant, la distinció entre ficció i no-ficció té un rèdit comercial i un sentit mercantil que difícilment admetrà la irrupció d'una etiqueta com *assaig* (de la mateixa manera que tampoc s'usa com a categoria global un terme tan acceptat i indiscutible com *novel·la*). A partir d'aquestes dades es pot extraure una conclusió apressada, que matisarem en la segona part d'aquesta tesi doctoral, i és que l'assaig, ara com ara, pertany al que Bourdieu anomena subcamp de producció restringida i que en poques ocasions pot passar a ocupar els espais (i les lògiques), que corresponen al subcamp de gran producció.

6.1.2. Característiques estètiques

No entrarem ara a valorar en quina mesura es pot aïllar la *literarietat* com a valor formal, que distingeix la llengua literària de la llengua natural. En altres punts d'aquesta tesi doctoral hi tornarem, vist que confiem en la possibilitat d'identificar l'especificitat estètica de l'assaig (que no serà mai absoluta, sinó relativa, és a dir, es revelarà sempre

en companyia d'uns altres paràmetres, sense els quals no tindria el mateix valor). Tanmateix, no és sobrer apuntar que fins i tot Lukács (1984: 38) advertia del risc que suposa atribuir a l'assaig el mateix valor que a la creació poètica per raons d'estil, perquè la noció d'«estar ben escrit» és vaga, insuficient. Per això, s'obstinà a esbrinar quina és la forma pròpia de l'assaig, i en contraposar-lo a la poesia, va mirar de trobar-la en la necessitat d'expressió «de la intel·lectualitat, la conceptualitat, com a vivència sentimental, com a realitat immediata, com a principi espontani de l'existència; és la concepció del món en la seva nua puresa com a esdeveniment psíquic, com a força motriu de la vida» (Lukács 1984: 44). D'ací que, diu Lukács, sovint, l'assaig sembla estar escrit «per explicar llibres i imatges, per facilitar-ne la comprensió», atès que en l'art l'assagista troba una forma aprehensible, o aparentment aprehensible, a partir de la qual parlar del tema que li és propi (Lukács 1984: 46). Prenent l'art com a punt de partida, l'assagista adopta una actitud irònica, perquè «parla sempre de les qüestions últimes de la vida, però sempre en un to com si només es tractés d'imatges i de llibres, només dels ornaments, bonics i necessaris, del gran món. [...] Sembla doncs com si tot assaig es trobés situat tan lluny com fos possible de la vida i la separació sembla tant més gran com més ardentment i dolorosa se sent la proximitat de l'essència real dels dos» (Lukács 1984: 46). Així, l'assagista «rebutja les pròpies orgulloses esperances, que sovint s'imaginen que han arribat fins a l'últim de tot –tanmateix només pot oferir explicacions de les poesies d'altri o en el millor dels casos explicacions de les propis conceptes. Però ell, irònicament s'inclou en aquesta petitesa, en l'eterna petitesa dels més profunds pensaments enfront de la vida, i amb irònica modèstia encara la subratlla». A partir d'ací, Lukács aborda, entre altres coses, un tòpic recurrent sobre l'assaig, el que Arenas (1997: 175) ha sintetitzat amb la noció de *falta d'exhaustivitat de l'assaig*. Aquest tret esdevé fonamental per a la caracterització del teòric hongarès, en la mesura que «l'assaig pot contraposar amb orgull i tranquil·litat el seu fragmentarisme a les menudes perfeccions de l'exactitud científica i a la frescor de l'impressionisme» (Lukács 1984: 55). Els resultats de l'assaig, ens diu Lukács, «no es poden justificar purament a partir de si mateixos enfront de la possibilitat d'un sistema»; però en aquesta «provisionalitat» rau «el seu valor», atès que constitueix «una presa de posició, profunda i originària, davant la totalitat de la vida», de manera que «no li cal [...] un acompliment, que

l'aboliria, sinó que ha d'arribar també a una configuració que l'alliberi i salvi la seva essencialitat pròpia i ja indivisible» (Lukács 1984: 55-56). En «aquesta presa de posició» Lukács hi veu «el mateix gest» amb què l'art s'enfronta a la vida, però fora d'això «no hi ha cap altre contacte entre els dos» (Lukács 1984: 56). Arribats ací, la fragmentarietat, l'assaig com a forma de pensament subjectiva al voltant de temes concrets, la renúncia al mètode i fins i tot la falta de punts de connexió amb l'art semblen apuntar en la mateixa direcció de les conclusions d'Adorno (2004: 28, 43). Però a pesar d'això, l'hongarès finalment accepta l'assaig com un «gènere artístic», que funciona com un «judici» on «la sentència no és [...] l'essencial, ni allò que en determina el valor, sinó el procés de jutjament» (Lukács 1984: 56).

Per la seua part, en *Teoría del ensayo* José Luis Gómez-Martínez (1981) ofereix una síntesi molt ben exposada del que, a partir de la teoria prèvia (poc explicitada, tot siga dit, a pesar de la completíssima bibliografia final), constitueixen convencionalment les característiques principals de l'assaig. Tenint en compte que són alguns dels trets més repetits en la bibliografia sobre la qüestió, hem decidit dedicar un cert espai a resumir l'aportació del professor Gómez-Martínez, sense per això establir totes les connexions (ni fer totes les rèpliques i matisos) que es derivarien de confrontar-les amb el marc teòric que estem construint. Heus ací, al seu parer, les característiques de l'assaig:

- Actualitat del tema tractat, on l'adjectiu *actual* no es refereix només als successos del present, sinó al «replanteamiento de los problemas eternos ante los valores que individualizan y diferencian a cada época de las precedentes» (Gómez-Martínez 1981: 30). Ací, com veurem, podria encabir-se la idea orsiana de *les palpitations del temps*, que tanta fortuna ha fet en la literatura catalana.
- L'assaig no pretén ser exhaustiu, perquè «elaborar una idea y llevarla a sus últimas consecuencias requiere un proceso de sistematización, que raramente está dispuesto a seguir el ensayista» (Gómez-Martínez 1981: 35). D'ací el caràcter obert i sovint fragmentari o aparentment inconclús propi de les obres assagístiques, una idea fonamental en Adorno (2004: 37) que tornarem a comentar en seccions pròximes,

tant de la mà d'Elena Arenas (1997) com de les reflexions de Joan Fuster, sintetitzades molt oportunament per Josep Iborra (2012).

- L'assagista no és un especialista, perquè no té la responsabilitat d'investigació del científic, per exemple, sinó que es limita a interpretar, d'ací que «el valor del ensayo no depende del número de datos que aporte, sino del poder de las intuiciones que se vislumbren y de las sugerencias capaces de despertar en el lector» (Gómez-Martínez 1981: 38). Per això es focalitza «el proceso de pensar» (Gómez-Martínez 1981: 30), un dels elements centrals de la caracterització duta a terme per Adorno (2004), per exemple. De la mateixa manera que l'autor de l'assaig no és un especialista, tampoc no ho és el lector model que configura; per això, l'assaig s'adreça, com diu Gómez-Martínez (1981: 40) citant Eduardo Nicol, «a la generalidad de los cultos».
- La imprecisió en les citacions (Gómez-Martínez 1981: 41). L'assaig sol construir-se a partir de citacions d'altres persones, no per voluntat erudita sinó per l'eficàcia que tenen en el discurs (una eficàcia vinculada, afegiríem nosaltres, a les tècniques argumentatives que s'hi fan servir). Per això es prioritza el contingut davant de l'exactitud en les citacions (fonts, transcripció, etc.). Això, no cal dir-ho, dóna joc a interessants estratègies transtextuals que anirem comentant al llarg d'aquesta tesi doctoral.
- L'assaig és subjectiu. Heus ací un dels trets fonamentals del gènere, «aun en las más dispares y contradictorias definiciones», perquè és, «en efecto, lo subjetivo al mismo tiempo la esencia y la problemática del ensayo» (Gómez-Martínez 1981: 45).
- L'assaig té un caràcter dialogal. Ací Gómez-Martínez (1981: 53) suggereix, sense esmentar-la, la idea de lector model, en la mesura que l'assaig configura un lector al qual demana cooperació per a completar el seu sentit –sense esgotar-lo mai. A això cal sumar certes estratègies textuals que expliciten la presència del destinatari (equivalent al *narratari* de la narratologia), com també el to fluid, aparentment espontani i,

per tant, paregut a la conversa informal que sovint presenta la prosa assagística.

- L'assaig és una forma de pensar. Probablement aquesta és la característica en què Gómez-Martínez (1981: 54) té més en compte la clàssica aportació d'Adorno (2004), sintetitzada en una citació d'Eduardo Nicol: «Para el ensayista nato, el ensayo es una forma de pensar; para el filósofo nato, el ensayo es una forma ocasional de exponer lo pensado con distinto artificio». Alhora, ens recorda les reflexions fusterianes, que presenten l'assaig com una obra que no conclou els temes que tracta i que, per això, sempre va «cap a un tema».
- La importància de l'autor com a nexa d'unió. Tot i que Gómez-Martínez (1981: 60) vincula aquesta idea a la continuïtat cronològica dels assaigs, partint del model de Montaigne, que sembla acumular-los a mesura que els va escrivint en una concepció de l'obra completa com a retrat de la seua personalitat, l'element temporal és secundari. L'element clau és el que Gómez-Martínez (1981: 61) situa com a principal «nivel de comprensión» de l'assaig: la projecció de l'autor.⁴¹
- L'assaig no té una estructura rígida. Gómez-Martínez (1981: 63) relativitza aquesta idea, en el sentit que l'assaig sí que té elements estructurals definits (ja veurem que en bona mesura el nostre objectiu és identificar-los i descriure'ls), però no tant, o no igual, que els treballs d'ordre científic, dels quals se separa perquè «el ensayista se considera parte de la aristocracia de los escritores» (Gómez-Martínez 1981: 64).
- L'assaig és digressiu. Com a conseqüència de les característiques exposades anteriorment, s'entén que la «unidad emotiva» de l'assaig siga més important que la «unidad estructural externa» (Gómez-Martínez 1981: 68), cosa que permet l'aparició de digressions que reforçaran la capacitat de meditació i reflexió. Com veurem més avant,

⁴¹ En aquest sentit, Susini-Anastopoulos (1997: 231) relaciona la presència de la primera persona, pròpia de l'assaig, amb el seu possible caràcter fragmentari: «Cette intrusion de la première personne [...] contribuera largement à faire de la forme fragmentaire l'interprète privilégié de toutes les rébellions de l'esprit, sorte de signe de ralliement esthétique, logique, voire métaphysique».

aquestes digressions solen respondre a estratègies argumentatives molt ben dissenyades.

- L'assaig ha de resultar suggestiu per al lector. Un dels trets més repetits –i identificables– de l'assaig és la seua voluntat persuasiva: «el ensayista no pretende probar, sino por medio de sugerencias influir y, finalmente, claro está, convencer» (Gómez-Martínez 1981: 74).
- L'assaig reclama un paper actiu al lector. Aquesta idea no té relació només amb la configuració del lector model, sinó amb el «valor» mateix de l'assaig, «que será mejor cuanto mayor y más variado número de personas reaccionen ante su lectura» (Gómez-Martínez 1981: 78).
- L'assaig pot nàixer de qualsevol pretext. Gómez-Martínez (1981: 82) insisteix en la idea que «lo original del ensayo no reside [...] en lo nuevo de los temas tratados, sino en el tratamiento mismo».
- L'assaig té voluntat d'estil. Gómez-Martínez (1981: 83) reconeix una certa llibertat a l'assagista, però el circumscriu ara i adés «a los estrechos límites de la verdad, lógica o científica», com si l'assaig no tinguera prou volada per a emancipar-se del lligam científic i filosòfic assenyalat en les reflexions clàssiques de Lukács (1984) i, sobretot, Adorno (2004). A pesar d'això, en la voluntat d'estil Gómez-Martínez reconeix el caràcter literari de l'assaig: «[el ensayista] escribe en un estilo personal y de elevado valor estético, que por sí sólo hace del ensayo una obra de arte, independiente del mérito de su contenido» (Gómez-Martínez 1981: 84).

Com acabem d'apuntar, l'argumentació i la persuasió tenen un pes fonamental en la conceptualització de l'assaig. Així, d'acord amb Baar i Liemans l'assaig s'inclou dins dels textos argumentatius (1999: 19-21) i es defineix «par sa dominante fonctionelle argumentative, ses composantes formelles pouvant être narrative, explicative, dialogale ou argumentative» (Baar i Liemans 1999: 31). En una línia semblant, Glaudes i Louette (1993: 7) arriben a definir-lo, atenent a la seua finalitat, com a «prose non fictionnelle à visée argumentative». Ara bé, aquests autors, conscients que açò no atorga valor

literari a un text, decideixen estudiar només «l'Essai littéraire», és a dir, «celui à qui la prétention à la qualité littéraire n'est pas étrangère, quelle soit la subjectivité que suppose l'application d'un tel critère» (Glaudes i Louette 1993: 6-7).

Finalment, cal considerar el predomini del present en l'enunciació assagística, vinculat en gran mesura al caràcter argumentatiu i subjectiu del gènere, cosa que té implicacions notables des del punt de vista de la modalització i la dixi com a estratègies textuais (Arenas 1997: 396-399).

6.1.3. Formes de l'assaig

Una de les qüestions més discutides és l'establiment dels subgèneres de l'assaig, que hem decidit anomenar *formes* en l'epígraf a l'espera de concretar millor els termes i oferir una caracterització més detallada al final de la tesi. Com a punt de partida, ens serviran les reflexions de Combe (1992: 14), qui distingeix, com nosaltres, «quatre grands genres»: la «fiction narrative» («roman, nouvelle, conte, récit»), la «poésie», el «théâtre» («tragédie, drame, comédie») i l'«essai», on no debades trobem una casuística més gran: «discours philosophique o théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondance, compte rendu, récit de voyage, etc» (Combe 1992: 14). A partir d'ací, reconeix una sèrie d'obres que, en un segon nivell, s'haurien de considerar en la mesura que, «sans forcément appartenir de plein droit à la littérature, s'en approchent souvent». La frontera, òbviament, ve pel cantó de l'assaig, a les vores del qual trobem el discurs crític i acadèmic, d'una banda, i el periodisme, de l'altra.

De la consciència d'aquestes fronteres naix, en gran mesura, tota la teoria literària que aborda la problemàtica de l'assaig, com veiem. Per a donar resposta a les interseccions de l'assaig, entés com una forma literària, amb el discurs crític, acadèmic, científic o filosòfic, Aullón de Haro (1992: 102-103) amplifica la idea de gèneres prosaics de Hegel i diferencia entre *gèneres científics* (aquells que tenen una orientació tècnica sense donar protagonisme al treball lingüístic), *gèneres assagístics* (aquells que tenen una orientació ideològica però amb una preocupació formal més pròpiament literària) i aquells *gèneres artísticoliteraris*, els quals tenen una finalment més purament

«estètica». Dins dels gèneres assagístics, Aullón de Haro (1987: 103) diferencia entre pamflet, manifest, discurs, article, estudi i tractat.

Nosaltres ens inclinarem per identificar, dins de l'assaig literari, dues modalitats, que podem anomenar, respectivament, *assaig divulgatiu* i *assaig deliberatiu*. Ens basem en la proposta formulada per Marc Angenot (Glaudes i Louette 1993: 26-30, Baar i Liemans 1999: 23), qui diferencia entre:⁴²

- Assaig cognitiu (o assaig diagnòstic). Es presenta com una conceptualització acabada del món en virtut d'un sistema empíric i d'un discurs descriptiu i racional.⁴³ L'enunciador resta a l'ombra per a esdevindre neutral i objectiu, i el lector és un mer testimoni de l'exposició.
- Assaig-meditació. Es presenta una conceptualització del món inacabada, com un pensament en marxa, amb un discurs digressiu que opera de manera més emotiva que racional. El jo de l'enunciador és omnipresent i el lector adquireix un paper actiu.

En una línia semblant, Gómez-Martínez (1981: 90) considera que hi ha dues aproximacions diferents que han contribuït a establir les classificacions de l'assaig. D'una banda, aquelles que es fixen sobretot en el contingut; de l'altra, aquelles que posen l'accent en la manera com l'assagista tracta el tema. En l'exploració dels límits de l'assaig, Gómez-Martínez (1981: 89-90) es fa ressò de la classificació oferida per Ángel del Río i José Benardete en *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos*. Aquests autors hi reconeixen tres grans grups d'assaig: «ensayo puro», «ensayo poético-descriptivo» i «ensayo crítico-erudito». Per a Gómez-Martínez, tan sols el primer mereix el nom d'assaig, atès que el segon s'inscriu en la prosa poètica (l'exemple és *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez) i el tercer forma part dels tractats acadèmics.

⁴² Arenas (1997: 71), a qui dedicarem l'apartat següent, també apunta en aquesta direcció quan suggereix una gradació entre les diferents formes de l'assaig en funció de la presència del jo i de la seua funció: didàctica, quan esdevé una veu erudita que transmet el coneixement de manera divulgativa; reflexiva, quan desapareix tota pretensió adoctrinadora i l'assaig s'enfoca cap a «el acto mismo de pensar».

⁴³ Una bona síntesi de la diferència entre l'assaig i la ciència ens la proporciona Arenas (1997: 109), quan destaca del primer: l'absència de mètode; el llenguatge no especialitzat; la reflexió sobre allò particular i contingent; la fonamentació en opinions versemblants –més que no en veritats necessàries i verificables–; i, finalment, el reconeixement de la llibertat del lector per a debatre i rebatre les idees de l'assagista, que se situa deliberadament en l'àmbit d'allò opinable.

Al seu torn, Baar i Liemans (1999: 32) s'atreveixen a formular una llista de subgèneres de l'assaig. En primer lloc hi inclouen els aforismes i les màximes, entesos com una forma d'assaig reduïda a la mínima expressió formal (Baar i Liemans 1999: 36). En segon lloc, hi consideren l'autobiografia, en la mesura que hi predomina «une visée argumentative explicite» (Baar i Liemans 1999: 36). En tercer lloc, assumint la consideració anterior, també hi situen la biografia, a la qual traslladen la distinció entre assaig cognitiu i assaig-meditació (Baar i Liemans 1999: 36). En ambdós casos, cal assumir que estem, segons aquests estudiosos, davant de dues opcions que operen, globalment, per mitjà de l'argumentació per l'exemple, d'ací que tinguen, en aparença, una forma narrativa que, tanmateix, es pot reduir a l'esquema següent, lleugerament adaptat per nosaltres (Baar i Liemans 1999: 39):

[argumentació (narració de la vida d'algú)]

En quart lloc, Baar i Liemans (1999: 39) situen la dissertació entre les formes de l'assaig, entesa com una mena d'assaig en llibertat vigilada, situat en l'àmbit, és clar, de l'assaig cognitiu. Val a dir que ací Baar i Liemans es fixen en un gènere discursiu provinent de la tradició acadèmica francòfona, ben bé inexistent, tanmateix, en el sistema educatiu espanyol. En cinqué lloc, hi inclouen l'entrevista, que pot ser entesa com un «assaig a dues veus» (Baar i Liemans 1999: 43) i, en sisé lloc, el pamflet (Baar i Liemans 1999: 44), no amb sentit pejoratiu sinó d'acord amb la fórmula de text d'agitació política emprada per certs autors (en aquest cas, s'aporta un exemple de Louis Pauwels). En darrer lloc, es consideren el tractat i la tesi (Baar i Liemans 1999: 46), sempre que se situen paradigmàticament en l'àmbit de l'assaig cognitiu.

Òbviament, aquesta llista pot ser ampliada tenint en compte altres possibles subgèneres, com ara el dietari o l'article d'opinió. Els elements que influeixen en aquestes classificacions són d'indole molt diversa i és per això que al llarg d'aquesta tesi doctoral mirarem d'oferir uns paràmetres que permeten abordar-los de manera global i sistemàtica. Així, per exemple, en un text recent i de marcat caràcter deliberatiu, Gérard Genette (2014: 22) diferencia entre escriptures subjectives cronològiques (com l'autobiografia o el dietari, per bé que aquest és més aviat discontinu) o acronològiques (com ara el

diccionari);⁴⁴ el mateix autor destaca la importància del grau de fragmentarietat d'una obra (Genette 2014: 23), el qual es relaciona, probablement, amb una certa tendència en la literatura de les últimes dècades. Així, Susini-Anastopoulos (1997: 2), l'atribueix a tres crisis (de l'obra, de la totalitat i de la genericitat). Elements, en definitiva, que recuperem al llarg de les pàgines que segueixen, de manera immediata gràcies a l'aportació d'Elena Arenas (1997).

6.2. La proposta d'Elena Arenas

Una vegada resumides les visions sobre l'assaig que acabem d'exposar, volem acabar aquest marc teòric resumint, de manera detallada, una de les aportacions més notables que, al nostre parer, s'han realitzat sobre la problemàtica del gènere. Es tracta, com ja havíem anunciat, de l'obra *Hacia una teoría general del ensayo*, de María Elena Arenas. En aquest treball, l'autora es formula les preguntes recurrents sobre l'assaig, és a dir, fins a quin punt és un gènere amb límits definits, si correspon a l'àmbit de la literatura o de la filosofia, de què depèn la seua especificitat literària, etc. Podem afirmar, per tant, que s'hi plantegen els reptes principals de la nostra tesi, que no són en cap cas originals, però també estem convençuts que en el treball d'Arenas s'assaja una resposta teòrica sòlida, gràcies a l'encert a l'hora de triar uns paràmetres d'anàlisi que ja s'havien aplicat a la literatura en general i l'assaig en particular, però que no s'havien conjugat mai d'una manera tan harmònica, coherent i completa. El treball d'Arenas és un excel·lent punt de partida sobre la qüestió, raonat i sistemàtic, entre altres motius per la sòlida bibliografia que el sustenta, molt ben analitzada, aplicada i relacionada. Així, l'autora basa la fortalesa del seu estudi en tres puntals que pivoten al voltant de la idea de text com a element central: en primer lloc, la recuperació de la retòrica clàssica (amb Aristòtil al capdavant),⁴⁵

⁴⁴ Sobre el diccionari com a forma d'ordenació, veieu també Susini-Anastopoulos (1997: 155).

⁴⁵ Recordem la reflexió d'Aristòtil (1998: 59, 1154a): «La retòrica és el correlatiu respecte a la dialèctica, car ambdues consisteixen a fer tenir una idea sobre qualques qüestions que en certa manera són comunes a tothom i que se separen de qualsevol ciència. Per això, en certa manera tots participen també d'ambdues, car fins a cert punt tothom es lliura a la tasca de plantejar una proposició i de sostenir-la, de defensar-se i d'acusar. En aquest sentit, pel que fa a la gran majoria de la gent, no hi ha dubte que els uns fan aquestes coses d'una manera espontània, mentre que els altres les fan en virtut d'una pràctica que prové d'un hàbit». Més avant, defineix la retòrica com «la facultat de veure teòricament allò que en cada cas és apte per a persuadir» (Aristòtil 1998: 64, 1355b).

matissada per l'anomenada *nova retòrica* del segle xx⁴⁶; en segon lloc, té molt en compte la pragmàtica i la lingüística textual, cosa que fonamenta l'anàlisi tant des del punt de vista de la comunicació literària com pel que fa a l'estructuració concreta dels textos; finalment, aplica a l'assaig el que Tomás Albaladejo (Arenas 1997: 13) qualifica de «cerco semiótico» en la introducció al volum, és a dir, té molt en compte el referent del text com a part imprescindible del món que es projecta i es representa en les estructures textuais (precisament també, en part, gràcies a una reivindicació de la retòrica)⁴⁷. Posar en joc tots aquests elements i relacionar-los amb un corpus important d'obres assagístiques (en aquest cas, sobretot, de la tradició en llengua castellana) és un exercici fins a cert punt inèdit. Per això, nosaltres ens sentim deutors de la proposta d'Arenas, en la mesura que aspirem a dur a terme una anàlisi semblant, tant per la inspiració subjacent com pels mitjans que farem servir. En el nostre cas, com ja hem suggerit, a la bastida teòrica que incorpora Arenas volem sumar les orientacions sociològiques de Bourdieu (1992), que ella no té en compte, i donem molt més pes als treballs de Genette, que l'autora coneix i cita sense arribar a situar-los al centre de la seua anàlisi. Construït, doncs, el nostre marc teòric, volem analitzar el pes de l'assaig en el camp literari català dels anys seixanta ençà i veure fins a quin punt una carcassa teòrica així se li pot aplicar de manera rigorosa.

Tornem a Arenas i recuperem la pregunta fonamental que es formula al començament del seu treball. En primer lloc, la investigadora constata que «en nuestra época no existe un nombre para designar el conjunto de escritos que no son propiamente mimético-ficcionales» (Arenas 1997: 447), allò que Genette (2004: 105) anomena –amb reserves, com hem vist– «littérature non fictionnelle en prose». Tanmateix, l'autora (1997: 447) arriba a la conclusió que en efecte es pot postular:

⁴⁶ Sobre la recuperació de la retòrica a la llum de determinades teories del segle xx, veieu Perelman i Olbrechts-Tyteca (1988: 6), Chico Rico (1988: 49-63) i Albaladejo (1998: 117-130), entre altres. La vinculació entre retòrica i assaig és fonamental. No debades, Adorno (2004: 53) apunta aquesta relació: «Històricament, l'assaig es troba emparentat amb la retòrica, a la qual l'esperit científic ha volgut, d'ençà de Descartes i Bacon, fer miques [...]. Les satisfaccions que la retòrica vol donar a l'oïdor són sublimades en l'assaig en una idea de felicitat com a llibertat enfront de l'objecte».

⁴⁷ Albaladejo (1998: 117-123).

La existencia de una cuarta categoría genérica, de índole universal y transhistórica, al mismo nivel que la tríada canónica (géneros lírico, épico-novelesco y dramático-teatral): el *género argumentativo*.

Com es pot intuir, la nostra interpretació de l'anàlisi del camp literari proposada per Pierre Bourdieu (la qual té en compte condicionants socials molt concrets, que operen restriccions de tipus temporal i espacial) ens duu a no afirmar de manera contundent que els gèneres siguen, en efecte, categories universals i transhistòriques. Pel que fa a la primera qüestió, ens fa la sensació que es tracta d'una afirmació eurocèntrica, que postula com a universals les possibilitats expressives nascudes en la societat europea des de l'antiguitat grecollatina i esteses arreu del món amb les diferents polítiques colonials. Aquesta crítica, que és innegablement ideològica, es basa d'altra banda en una constatació simple, que ja hem avançat en la introducció: davant de la nostra ignorància d'altres tradicions literàries, orals o escrites, que s'han desenvolupat i es desenvolupen fora del sistema editorial, acadèmic i fins i tot econòmic d'allò que, també esbiaixadament, anomenem «Occident», ens veiem obligats a assumir la limitació de percepció inevitable que suposa acceptar com a referent central una determinada cultura. Però alhora reivindicuem la pertinença a aquesta tradició i el caràcter conscient de la posició que hi ocupem. Per raons semblants, però ara d'ordre més temporal que no geogràfic, considerem agosarat parlar de transhistoricitat.

Tanmateix, no volem convertir aquesta qüestió en objecte de polèmica. En certa mesura, Arenas assumeix aquestes idees a partir de l'aportació, extensa i sòlida, d'Antonio García Berrio (1994), el qual dibuixa una notable genealogia d'estudis i plantejaments a favor de la consideració universal i transhistòrica del fet literari i, parcialment, del sistema de gèneres.⁴⁸ Nosaltres, en canvi, ens inclinem per la reflexions de Claudio Guillén (2005: 145-153) al voltant d'aquesta qüestió, encapçalades per la següent prevenció general, que reproduïm *in extenso* (Guillén 2005: 145):

⁴⁸«La perceptible convencionalidad histórica de un acuerdo sobre el valor poético de las obras literarias o sobre el sistema de reglas y principios artísticos en que aquél se funda, no impone necesariamente la condición arbitraria de dicho sistema cultural. Por eso, la universalidad de signo antropológico-imaginario [...] garantiza la condición *natural* y *motivada*, es decir no puramente convencional y aleatoria del valor poético» (García Berrio 1994: 575).

El examen de la extensión de un género es delicado y decisivo. Aunque la lectura crítica de una obra única desde el punto de vista del género o de los géneros a que pertenece resulta ser muy eficaz, no puede reducirse a ello, es evidente, la genología. No basta con un análisis de la poesía de Baudelaire para edificar una teoría del poema en prosa. Sólo el tiempo histórico puede demostrarnos que un modelo ha llegado efectivamente a erigirse en género. El transcurso de los años y de los siglos es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega plenamente las riquezas y opciones estructurales de determinado género [...]. De ahí que el investigador, consciente de tal perspectiva, no pueda permitirse el lujo, que es más bien pobreza, de circunscribirse a unas pocas literaturas de la Europa occidental. Un poema aislado y solitario puede parecer insólito, o marginal, al interior de una literatura si el auxilio de otras no demuestra la existencia de un género o subgénero común.

Comptat i debatut, si bé compartim la idea de fons –és a dir, la necessitat d’habilitar en la teoria una quarta categoria genèrica, al costat de la tríada clàssica–, discrepem d’Arenas en aquesta pretensió d’universalitat, que nosaltres defugirem, siga per motius geogràfics o cronològics. Al nostre entendre, els gèneres són classificacions contingents, lligades a les realitats diverses que es defineixen en unes coordenades espacials i temporals concretes. Es tracta, en definitiva, d’horitzons d’expectatives que es configuren i es tornen a configurar cíclicament. D’ací que nosaltres optem per no diferenciar, com fa Arenas, entre *gènere* (entès com a model natural i teòric, essencial i transhistòric) i *classe de textos* (entesa com a codificació textual d’unes regles bàsiques que serveix com a model cognitiu en un marc històric determinat). Menys encara quan la investigadora parla de «gènere argumentatiu» i «classe de textos assaig». A més a més, com ella mateixa reconeix, un plantejament així és clarament divergent de la tendència general que fa servir el terme de *gènere* per a referir-se, com nosaltres, a «las clases históricas de textos». Això genera un problema terminològic, ja que habilita un terme d’ús molt habitual –i per tant molt polisèmic–, com és *gènere*, amb un significat substancialment distint. Al nostre parer una opció així no és adequada en l’àmbit científic, perquè no reuneix ni de bon tros els criteris ideals de precisió i univocitat a què han d’aspirar els conceptes terminològics, per la qual cosa hauria sigut millor fer servir uns termes

nous per a definir millor la distinció. L'autora, amb perspicàcia, ho adverteix i justifica per què no ho fa, d'una manera que nosaltres no trobem satisfactòria; al capdavant, com ella afirma, la idea de gènere té una llarga tradició teòrica i, per damunt de tot, un recorregut no estrictament acadèmic més que notable (Arenas 1997: 20):

[El término género] está avalado y justificado por gran parte de la reflexión teórica precedente (la corriente retórico-expresiva clásica y renacentista, y la filosófico-estética desde el idealismo alemán), pero, sobre todo, porque está claramente asentado en la consciencia de los lectores cultos, que lo han asimilado a través del aprendizaje escolar o de su difusión impresa en las portadas de los libros.

Tanmateix, cal admetre que aquesta distinció entre *gènere* i *classe de text* pretén assolir un consens entre diferents maneres d'entendre i classificar els textos literaris (Arenas 1997: 19-20), la qual cosa representa un intent d'allò més meritori, tot i que el resultat no siga acceptable des del nostre punt de vista. Per això, volem reproduir *in extenso* la seua argumentació, testimoni del punt de vista adoptat:

Nuestra postura teórica en este trabajo intenta ser conciliadora de las dos perspectivas, es decir, partimos del carácter flexible y orientador –no normativo– de la entidades ideales respecto a las históricas, tal como plantea A. García Berrio. Por esta razón, proponemos reservar el término tradicional de *género* para designar al modelo natural teórico, de carácter esencial y transhistórico, y adoptar, desde la Lingüística textual y la Semiótica literaria, la noción *clase de textos*. En este marco de investigación, una clase de textos queda constituida cuando dos o más textos guardan una o más características pertinentes en común. La única matización que haríamos en esta definición sería que no consideramos que una clase de textos sea simplemente un conjunto determinado de textos fundamentalmente semejantes, sino que el concepto de clase implica más bien un *conjunto de reglas* de diversa índole (semánticas, sintácticas, pragmáticas...) De esta manera, la clase no es más que la codificación de unas reglas básicas, sin carácter normativo, a partir de las que es posible relacionar unos textos con otros. Somos conscientes de que nuestra propuesta es claramente divergente de las posturas más

generalizadas en la investigación actual, que llaman géneros a las clases históricas de textos; sin embargo, creemos que resulta más conveniente conservar la denominación de géneros para las tres (o cuatro) categorías fundamentales que constituyen el sistema básico tradicional.

Per tant, farem servir el terme *gènere* (i *subgènere*) i bandejarem el concepte *classe de textos*, que no s'ha de confondre, a més a més, amb el de tipologies textuales. La diferenciació entre «gènere» i «classe de textos» suggerida per Arenas busca un punt de trobada en la terminologia literària, però alhora dóna peu a una confusió entre el concepte de gènere literari i el de tipologia textual (això explica que no puguem acceptar l'adjectiu *neutre* aplicat a la noció de «classe de textos», com fa en l'exemple que reproduïm unes línies més avall). Al nostre parer, el risc d'aquesta confusió és més perjudicial que el possible benefici de la distinció proposada per Arenas, entre altres coses perquè ella mateixa hi incorre quan mira d'explicar els beneficis de la seua proposta (Arenas 1997: 20):

La expresión neutra «clase de textos», elegida para denominar las agrupaciones de obras literarias que de hecho se dan en la historia de la literatura, tiene gran funcionalidad teórica porque es aplicable tanto a textos literarios como no literarios, tanto a textos orales como a textos escritos, con lo que desaparecen las jerarquías institucionalizadas desde las convenciones críticas.

Contra l'exposició d'Arenas, considerem que no es poden confondre categories d'índole tan diversa: el gènere és una categoria literària, mentre que la tipologia és un categoria textual. Per descomptat, cal relacionar-les a tota hora, i aquest és un dels encerts de la investigadora, però cal entendre que són nivells d'anàlisi diferents. A més a més, si unim al concepte de gènere el terme *argumentació*, com fa Arenas (1997: 26), i deixem el d'assaig per a la classes de textos, la confusió encara és major, atés que s'associa una categoria textual a un gènere literari:⁴⁹ «Nuestra propuesta en este trabajo

⁴⁹ Som conscients que no és una excepció, com demostra la polisèmia del terme *narrativa*, però considerem que, on siga possible, convé evitar aquestes coincidències terminològiques.

es, como venimos diciendo, plantear una cuarta categoría genérica, la Argumentación, bajo cuya orientación general se pueden encontrar manifestaciones textuales literarias y no literarias, en prosa o en verso».

No deu ser casualitat que en la bibliografia del llibre no s'incloua l'aportació de Jean-Michel Adam (1992), la qual, al nostre entendre, clarifica la qüestió i, per mitjà del concepte de *tipus de text* contribueix a furnir un terme precís i operatiu. A banda, quina necessitat hi ha de fer desaparèixer les jerarquies i les convencions precisament en aquella categoria que, al contrari de la de gènere, depèn d'aquest marc convencional? Si la distinció entre categories ideals i categories històriques o concretes té algun valor, aquest passa precisament per subratllar la dimensió convencional de les segones. Nosaltres, com es veu, considerem que la distinció no és pertinent, perquè els gèneres sempre són convencionals i essencialment contingents. En canvi, en les tipologies textuales, de la mà d'Adam (1992) –i d'un autor fonamental per Arenas com és Van Dijk (1983)–, sí que hi intuïm un caràcter universal i transhistòric, cosa que permet la seua aplicació a realitats comunicatives molt diverses, que ultrapassen de bon tros el fet literari i permeten donar compte de situacions comunicatives d'allò més diverses. Per tant, el concepte de «classe de textos» formulat per Arenas és particularment enganyós, perquè d'una banda remet a la dimensió convencional dels gèneres literaris i, de l'altra, aspira a anar més lluny d'allò literari precisament per un cantó que ens duu a una classificació, com és la de les tipologies textuales, en la qual pesa més l'element cognitiu i universal que no el convencional i concret. A més a més, la distinció entre el gènere argumentatiu i les classes de textos en què es pot concretar ens porta a una distorsió del concepte mateix d'assaig, com ja hem suggerit. Així, al començament del treball, Arenas (1997: 29) enumera deu possibles concrecions: el diàleg, l'epístola, la miscel·lània, la literatura paremiològica, la glossa, l'article d'opinió, l'oratòria, el pròleg, el tractat i l'assaig. Al marge de l'excessiu eclècticisme de la classificació (el pròleg, per exemple, és un paratext subordinat al text principal, i no pot estar al mateix nivell que la resta), el fet de situar l'assaig al costat de la resta de categories porta Arenas a incórrer en contradiccions posteriors, atés que en alguns moments el fa servir com a hiperònim, ben bé al costat del terme argumentació –en el sentit que li dona ella–, i en altres ocasions el fa servir com a hipònim.

Resumint, nosaltres rebutgem la proposta d'Arenas per dues raons: una de fons (no acceptem la distinció entre categories ideals i categories concretes ni l'assimilació dels gèneres literaris a les tipologies textuals per la via de la concreció dels models ideals) i una altra de forma (no ens convenç l'ús de termes polisèmics i, per tant, susceptibles de ser entesos de manera equívoca i contradictòria). Per això, per exemplificar-ho d'una manera directa, en els esquemes teòrics que defensem en aquesta tesi, l'assaig és un gènere, el dietari un subgènere de l'assaig i l'argumentació una tipologia textual.

D'altra banda, no ens semba adequat l'ús de les etiquetes *líric*, *èpic-novel·lesc* i *dramàtic-teatral* en la proposta d'Arenas (1997: 22, 447). Creiem que és preferible optar per paraules més senzilles, que posen l'accent en el caràcter *constituti*u dels gèneres, per dir-ho a la manera de Genette (2004): narrativa, poesia i teatre. Som conscients que operem una certa reducció o simplificació terminològica, i ho fem a propòsit. Entre altres raons, com veurem més avant, perquè un dels nostres objectius és facilitar la catalogació didàctica i editorial dels fenòmens literaris, per a la qual cosa calen etiquetes simples i, òbviament, maximalistes. En aquest sentit, acceptem la recomanació de Combe (1992: 13) –citada per cert, per Arenas (1997: 20)–, per a qui convé recórrer a aquesta «petite typologie naïve»⁵⁰ perquè és, precisament, aquella que reconeix el lector ordinari. Al capdavant, només des d'un sistema bàsic es pot arribar a un cert grau de complexitat. A més a més, els adjectius *líric*, *èpic* i *dramàtic* remetent a una classificació consagrada des del segle XVII, per bé que aparentment inspirada en la *Poètica* d'Aristòtil. Una tradició que consagra el mode d'enunciació com a element de categorització⁵¹ però que, al nostre entendre, resulta alhora complexa i insuficient per a donar resposta a les formes literàries no tan sols de l'època postmoderna, sinó en conjunt de tota la història de la literatura.

⁵⁰ Així, com ja hem vist, Combe (1992: 14) parla de «quatre grands genres»: la «fiction narrative» («roman, nouvelle, conte, récit»), la «poésie», el «théâtre» («tragédie, drame, comédie») i l'«essai», on no debades trobem una casuística més gran: «discours philosophique o théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondance, compte rendu, récit de voyage, etc. Schaeffer (1989-75), per la seua banda, adverteix a l'investigador que «notre tâche la plus urgente n'est pas tant de proposer de nouvelles définitions génériques que d'analyser le fonctionnement des noms génériques, quels qu'ils soient, et d'essayer de voir à quoi ils réfèrent».

⁵¹ Sobre l'assumpció recent d'aquesta perspectiva, veieu, per exemple, García Berrio (1994: 581-598).

Deixant de banda aquests matisos, tornem a un aspecte fonamental de l'aportació d'Arenas. Segons el seu estudi, (Arenas 1997: 447) un text s'orienta sota el «gènere argumentatiu» com a «principi modelitzador bàsic» quan hi predominen els trets següents:

1. El referent textual està integrat per elements semàntics que procedeixen de la realitat efectiva i que s'interpreten de manera versemblant (allò que hem anomenat model de món tipus I, seguint Tomás Albaladejo (1998), a qui Arenas també pren com a referència).
2. La situació d'enunciació autorial és monològica, amb diversos graus de personalització de la matèria, cosa que implica la possibilitat d'un diàleg més o menys explícit entre l'emissor i el receptor gràcies al predomini de l'actitud *comentativa*.
3. El predomini d'allò que Arenas anomena «modo lingüístico de presentación expositivo-argumentativa». Nosaltres el caracteritzarem d'acord amb les dues facetes del fenomen: el predomini de l'argumentació com a tipologia textual (o superestructura, seguint Van Dijk) i l'argumentació entesa a com principi rector del text com a funció global de caràcter pragmàtic i semàntic (és a dir, com a macroestructura, d'acord amb el teòric holandès, cosa que reapareix en el punt 5 d'aquesta llista).
4. La «fusión sincrética» entre l'autor real, el subjecte de l'enunciació i el subjecte de l'enunciat (allò que nosaltres anomenarem sistemàticament, amb Lejeune, el pacte autobiogràfic). Aquest aspecte té molta relació amb el segon punt i, per això, també els unirem una vegada oferim la nostra pròpia caracterització de l'assaig.
5. La presència d'una macroestructura argumentativa que delimita en seccions el contingut semàntic i organitza les parts del text, alhora que propicia un text apel·latiu-persuasiu a través del qual es pretén influir en el receptor i es determina la seua resposta perlocutiva. Com veurem més tard, aquest punt coincideix, en allò essencial, amb el 3, raó per la qual els fusionarem en la nostra caracterització bàsica de l'assaig.

Més avant, Arenas (1997: 133) insisteix en la distinció entre gènere i classe quan afirma, com hem vist, que les classes de textos són uns models o esquemes cognitius, producte per tant d'un procés pragmàtic i convencional en relació a tres eixos. Més enllà de la discrepància en les etiquetes, considerem molt interessant la consideració d'aquestes tres perspectives, que farem servir al llarg de la nostra anàlisi:

- 1) El *règim autorial* (relació de l'autor amb el que Arenas anomena «sistema de classes de textos» vigent en el moment en què escriu).
- 2) El *règim lectorial* (conjunt d'interpretacions i valoracions dels receptors comuns i especialitzats que permeten la institucionalització de la classe de textos).
- 3) El *règim textual* (conjunt mínim de principis textuais que han de reunir aquells textos que es classifiquen en una classe determinada).

És innegable que, a hores d'ara, l'assaig es configura socialment com una opció disponible d'expressió literària, l'origen de la qual, segons Arenas, es troba a partir del segle XVI, un moment en el qual el Renaixement replanteja el sistema de gèneres, especialment amb la publicació dels *Essays* de Montaigne. Com es veurà detalladament en l'apartat corresponent, nosaltres assumim i compartim aquesta consideració fundacional del text de Montaigne, encara que discrepem de la idea que és el producte d'una «iluminació pròpia del geni artístic» (Arenas 1997: 75, 449). Sense negar la importància cabdal de l'aportació singular de l'escriptor occità, pensem que la idea de «genialitat» –represa també per Bloom (1993. 146-168), qui l'inclou al seu conegut cànon– no té prou fonament per a l'anàlisi científica del fenomen literari. Com mirarem de demostrar més avant, Montaigne va «fer època»⁵² en un context en què, si no ell, un altre hauria donat el pas definitiu. Òbviament, el fet que l'occità triara una paraula existent, *essay*, per a donar nom a la seua proposta, i que aquesta proposta reeixira, és la font de molts problemes nominals i contribueix, sens dubte, a la indefinició mateixa del concepte d'assaig (Arenas 1997: 449).

A partir de l'aportació de la retòrica del segle XX, Arenas analitza el que ella anomena gènere argumentatiu des de quatre perspectives: el nivell semàntic (o inventiu), el nivell sintàctic (o dispositiu), el nivell verbal (o elocutiu) i la relació entre

⁵² Emprem l'expressió «fer època» en el sentit que li atorga Pierre Bourdieu (1992).

els participants en la comunicació. Al seu torn, aquestes perspectives es poden agrupar en dos dimensions (Arenas 1997: 156):

- La «dimensió composicional», que inclou un macrocomponent i un microcomponent. El primer és l'estructura semàntica i sintàctica que subjau en el text entés com a totalitat, que es correspon a les operacions retòriques d'*inventio* i *dispositio*. Així, com hem vist, el text assagístic, en la caracterització d'Arenas, té un contingut referencial procedent de la realitat efectiva, que s'organitza a través d'una superestructura argumentativa basada en l'esquema tesi + justificació argumentada (Arenas 1997: 158-159). El microcomponent és l'estructura superficial del text, que coincideix amb l'operació de l'*elocutio*.⁵³
- La «dimensió pragmàtica» pren en consideració la relació entre emissor, receptor i context, un element present en la dimensió composicional, com no podria ser altrament, però que es pot concretar i estudiar més detalladament si l'enfoquem tenint en compte la fase de l'*actio* de la retòrica clàssica.

Tenint en compte aquestes dues dimensions, pel que fa al «nivell semanticoinventiu», Arenas afirma (1997: 161):

Esta organización argumentativa depende, en primera instancia, del emisor, que es el elemento semántico central del referente, el encargado de buscar y seleccionar los enunciados que van a servir de premisas de los argumentos, es decir, de los procesos de índole intelectual a través de los que se relacionan conceptos y proposiciones con el fin de justificar una idea, tesis u opinión.

Ací, com és lògic, Arenas introdueix el concepte de *tòpica*, entés com a repertori on buscar i seleccionar les premisses o enunciats que serviran per a iniciar l'argumentació (Arenas 1997: 164). En aquest punt, la investigadora manxega es basa en el conegut tractat sobre l'argumentació de Perelman i Olbrechts-Tyteca (1988), que nosaltres només farem servir tangencialment, però que ací es revela molt útil per a

⁵³ Per a una exposició més detallada d'aquestes qüestions, des d'una perspectiva comunicativa general, veieu Chico Rico (1988: 52-57).

L'anàlisi de l'assaig, en la mesura que ens recorda que, perquè una argumentació siga realment persuasiva, cal buscar una base d'acord: «las premisas de cada uno de los argumentos utilizados se elaboran a partir de lo que se supone admitido por la mayoría, o sea, a partir de aquello en lo que los miembros de un auditorio están de acuerdo casi sin excepción» (Arenas 1997: 164). Així, seguint Perelman i Olbrechts-Tyteca (1988: 88), Arenas diferencia entre «objectes d'acord propis de les premisses relatives a les coses reals» (com ara fets, veritats i pressuposicions) i «objectes d'acord propis de les premisses relatives a les coses preferibles» (com ara valors, opinions o preferències). És important destacar que Arenas (1997: 172-173) no pren aquestes categories com a absoluts, sinó com a punts de referència per a la tàctica argumentativa. Així, ens recorda que l'objectiu final del text assagístic és «elaborar una construcció textual marcada por la subjetividad y por la verosimilitud, no por la verdad» (Arenas 1997: 173), per molt que estiga basat, seguint Albaladejo (1998), en un model de món de classe I (Arenas 1997: 172):

Desde esta perspectiva, lo que se representa en el texto ensayístico no es un mundo posible e imaginario en el que quedan suspendidos los criterios de verdad y falsedad, sino una sección de la realidad efectiva, cuyos contenidos semánticos se refieren a lo verdaderamente existente y sucedido, de manera que cualquier discordancia con dicha realidad ha de ser considerada como una falsedad.

Una vegada analitzat el referent de l'assaig, que en definitiva exclou la ficció però no la mentida, com acabem de veure, Arenas (1997: 181-309) dedica bona part del seu treball a establir un paral·lel entre «l'estructura argumentativa del text assagístic» i les parts del text retòric entés a la manera clàssica, però amb lleugeres variacions: exordi, narració/exposició, argumentació i epíleg –amb aquest darrer terme Arenas (1997: 282) engloba les categories *peroratio* i *conclusio*.

L'exordi ocupa una posició paratextual i, encara que els processos d'inici de l'assaig estan relativament poc codificats (Arenas 1997: 191), tenen una gran importància (Arenas 1997: 192; López-Pampló 2012), entre altres coses com a *captatio benevolentiae*.

Heus ací els tòpics relatius a l'*ethos* de l'emissor⁵⁴ que trobem en l'exordi (Arenas 1997: 195-200)

- Al·ludir a la falta de preparació tècnica per al tractament del tema.⁵⁵
- Esmentar la falta de cura en l'expressió.
- Comentar el cansament del lector
- Assenyalar la impossibilitat d'abastar totalment un tema.
- Invertir el tòpic de la novetat del tema.

Al seu torn, els tòpics de l'exordi relacionats amb el tema (Arenas 1997: 206-222), són:

- Presentació del tema o tesi —o la perspectiva, més o menys nova, que justifica que torne a tractar-se la qüestió.
- Raons per les quals s'escriu el text.
- Exposició de les intencions de l'autor o de la finalitat perseguida.
- Exposició dels pressupòsits bàsics sobre els quals s'assentarà l'argumentació.
- Valoració de les possibilitats de defensar la tesi proposada.

Dins del text pròpiament dit, la narració/exposició serveix per a emmarcar les circumstàncies que funcionen com a punt de partida de l'argumentació (Arenas 1997: 222-236). La falta d'exhaustivitat de l'assaig, una característica apuntada ara i adés per Arenas, explica que la narració/exposició acostume a ser breu, en forma d'anècdota que concentra uns fets exemplars (dels quals s'extraurà la categoria) o bé de resum de la posició contrària a la defensada.

A continuació, l'argumentació (Arenas 1997: 236-286) constitueix, com no podia ser altrament, la categoria més important, a la qual se subordina tota la resta. Ací, Arenas torna a servir-se de Perelman i Olbrechts-Tyteca (1988) per a caracteritzar

⁵⁴ Podem definir l'*ethos* com «la construction d'une image de soi destiné à garantir le succès de l'entreprise oratoire» (Amossy 1999: 10). D'acord amb Arenas (1997: 405-411), l'*ethos* de l'assagista sol presentar tres virtuts basades en la *Retòrica* (Aristòtil 1998: 148, 1378a): *phronesis* (intel·ligència i sensatesa), *areté* (virtut moral, amor per la justícia i la veritat) i *eúmoia* (tolerància i respecte cap al públic). Recordem, en aquest sentit, que Aristòtil (1998: 65, 1356a) diferenciava tres tipus de proves: aquelles que es basen en el caràcter de l'orador, aquelles que depenen la disposició de l'auditor i les que es basen en el mateix discurs. També convé retindre la idea que el filòsof grec no està parlant de literatura, sinó de la comunicació pública (política, en sentit etimològic), d'ací que distingisca tres gèneres: el deliberatiu, el judicial i l'epidíctic. L'aplicació de la retòrica a l'àmbit judicial té un gran recorregut i les conclusions d'un enfocament així podrien ser ben profitoses en una anàlisi ulterior dels mecanismes del text assagístic. Sobre aquesta qüestió, veieu Mathieu-Castellani (1996) i Walton (1997).

⁵⁵ L'ancoratge retòric d'aquest tòpic és ben palés: «la funció de la retòrica [...] és la de tractar de matèries sobre les quals hem de deliberar i de les quals no tenim cap tècnica» (Aristòtil 1998: 68, 1357a).

els recursos argumentatius que es posen en pràctica. Com apunta Arenas (1997: 236) valent-se de la retòrica clàssica «la materia de la argumentación tiene su punto de partida en una *quaestio*», que pot ser «*finita*» o «*infinita*»; mentre la primera sempre es va considerar més adequada per a la retòrica, la segona és d'índole filosòfica. Val a dir que l'assaig, dins de la seua dispersió temàtica i formal, sol buscar fórmules de particularització i concreció a l'hora de tractar els temes generals, és a dir, acostuma a tractar d'una manera *finita* aquelles qüestions que, altrament, resultarien *infinites*.

A partir d'ací, Arenas (1997: 238-282) analitza exhaustivament els mecanismes argumentatius que despleguen una sèrie d'assajos espanyols contemporanis, una operació que nosaltres també drem a terme en la tercera part d'aquesta tesi, per la qual cosa no ens detenim ara a comentar les estratègies detectades per Arenas.

Finalment, Arenas (1997: 282) diferencia, amb encert, entre la conclusió de l'argumentació, que s'hi inclou, i l'epíleg, que constitueix una altra categoria de caràcter paratextual, paral·lela a l'exordi. Com ella mateixa apunta, el raonament de l'assaig és natural més que no formal, és a dir, no hi ha una relació obligatòria entre les premisses i la conclusió (Arenas 1997: 285), tot i que quasi sempre n'hi ha, de conclusió (Arenas 1997: 287). Aquesta falta de relació —o de relació aparent— és el que explica que sovint s'haja afirmat que l'assaig no té conclusió o que pareix que no en tinga (1997: 286), és a dir, que l'assaig, per dir-ho en termes fusterians, «no *acaba mai*» (Iborra 2012: 84).

L'epíleg tanca l'assaig amb dues possibilitats expressades per la retòrica clàssica (Arenas 1997: 291). La menys utilitzada pels assagistes és la *ratio posita in rebus*, una recapitulació de les principals consideracions tractades en l'argumentació, cosa que de la qual sol prescindir l'assaig. És més habitual, en canvi, l'estratègia coneguda com a *ratio posita in affectibus*, o pròpiament dit, *peroratio* (Arenas 1997: 291), usada com a suport per a «disponer favorablemente al receptor respecto del asunto tratado» (Arenas 1997: 297).

En resum, des de la perspectiva del «nivell sintacticodispositiu», Arenas (1997: 338) considera que l'anomenat *ordo naturalis* (*exordium, narratio, argumentatio, peroratio*) és el més habitual en l'assaig, tot i que s'admeten nombroses variacions (que donen peu a diversos *ordines artificiales*). Dins d'aquestes variacions, com apunta oportunament l'autora, l'única categoria indispensable és l'*argumentatio*. Val a dir que, en aquest punt,

Arenas està construint la superestructura argumentativa de l'assaig i, per tant, està vinculant la retòrica clàssica, com hem vist, amb les aportacions de la lingüística textual. Aquest lligam té molta relació amb tot allò que hem exposat sobre les tipologies textuais (§ 1.3.).

Des del punt de vista del «nivell verbal-elocutiu», Arenas (1997: 346-376) mira d'esbrinar quins són els elements característics de la prosa assagística, els que representen, en efecte, la seua condició de text literari –la seua especificitat estètica, en última instància. És en aquest punt on la reflexió metaliterària sobre l'assaig ha incidit més, de manera que les idees generals apuntades per Arenas són ben conegudes. Així, des de Montaigne sembla que l'assaig privilegia l'estil baix postulat per Ciceró (Arenas 1997: 351), un element que s'acosta a l'estil conversacional (Arenas 1997: 352), sense per això renunciar a incorporar elements del discurs teòric (Arenas 1997: 355). L'assaig, adreçat a la generalitat de les persones cultes, desautomatitza el llenguatge quotidià, però també el científic o didàctic (Arenas 1997: 359), d'ací el seu caràcter literari. A això cal afegir la presència de «figures retòriques», cosa que, segons Arenas (1997: 362), respon a una doble intenció: 1) per un costat, hi ha un desig de complaure, una voluntat estètica; 2) per l'altre, hi ha la vocació de pensar, la necessitat d'estructurar i comunicar una cosmovisió i un pensament i, en conseqüència, de persuadir el receptor a favor d'aquest pensament.

L'últim aspecte analitzat, que se situa al mateix nivell que el semàntic, el sintàctic i el verbal, són els «subjectes participants en la comunicació», ço és, la relació entre autor i lector en l'assaig (Arenas 1997: 377-429). Heus ací una qüestió essencial per a la nostra anàlisi, en la mesura que posarem un gran èmfasi en el pacte autobiogràfic, d'una banda, i en la cooperació lectora, de l'altra.

És interessant, en aquesta línia, recordar amb Arenas (1997: 378) la diferència entre l'«autor històric», entès com a «subjecte de l'acte literari», és a dir, com a productor real del text, i el «subjecte de l'enunciació» o «enunciador», «a quien hay que atribuir la oración implícita inicial: “yo digo que”». Fixem-nos, tanmateix, que si bé la caracterització de l'enunciador de l'assaig és fonamental pel caràcter subjectiu inherent al gènere (per això s'hi ha incidit tant), no disposem encara d'un nom teòric equiparable al de narrador. Arenas (1997: 387) també intenta buscar una solució a aquest problema

terminològic, i fins i tot suggereix establir un paral·lelisme amb el concepte genetià de narrador, atès que «podríamos hacer corresponder la situación enunciativa del texto ensayístico con alguna de las categorías que se han postulado para el narrador, en concreto, aquélla que implica la voz y participación de éste en el texto (homodiégesis) y una visión interna de los acontecimientos (focalización intradiegetica)⁵⁶». Ara bé, coincidim plenament amb Arenas quan planteja una restricció a aquesta possible extrapolació: «no es del todo aconsejable, pues *diégesis* implica relato, y éste sólo aparece esporádicamente en el ensayo».

Una altra qüestió, igualment problemàtica, és la noció d'*autor implícit*, encunyada per Wayne C. Booth (1991: 75) de la manera següent: «The “implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices». Arenas (1997: 387) l'assumeix entesa com «ese “segundo yo” del autor real que forma parte de la estructura de conjunto referencial y sustenta el sistema ideológico y moral de un texto». Això porta la investigadora a parlar de sincretisme en el cas de l'assaig, on l'enunciador assumeix diferents funcions: observador o focalitzador, enunciator pròpiament dit (qui emet el signe lingüístic) i autor implícit, que s'equipara a una funció ideològica (Arenas 1997: 387). Des del nostre punt de vista, una conceptualització així no és del tot operativa; de fet, Genette (1983: 96), la rebutja en l'àmbit de la narratologia, perquè el relat de ficció és una producció fictícia del narrador i efectiva de l'autor real. Algú podria argumentar que a l'assaig, on la ficció no té cabuda, no se li pot aplicar el matís suggerit per Genette. Tanmateix, nosaltresensem que és igualment aplicable: l'enunciador és una categoria equiparable a la del narrador a tots els nivells, amb la diferència que l'un genera una diegesi que, si és fictícia, correspon a models de món de tipus II i III, mentre que l'altre dóna lloc a una argumentació que troba el seu referent semàntic en un model de món de tipus I. Així, considerem molt més pràctic assumir el pacte autobiogràfic (o el pacte novel·lesc) com a punt de partida per a explorar, si cal, les tensions o transgressions a què se'l sotmet, sense per això haver d'habilitar una categoria teòrica nova de caràcter intermedi entre l'autor real i l'enunciador. Com

⁵⁶ Val a dir que ací Arenas hauria de parlar, en realitat, de focalització interna, sense confondre el nivell diegètic (on se situa la veu) amb la focalització (que pertany al mode).

Genette (1983: 97-104) apunta oportunament, no es tracta de negar el fet que el lector es fa una idea de l'autor (i d'analitzar-lo com a element interessant en la comunicació literària); en realitat, tan sols es tracta de preguntar-se fins a quin punt aquesta «idea» constitueix una categoria en l'esquema d'aquesta situació de comunicació i si mereix la mateixa consideració que la resta. En paral·lel, Genette aborda la qüestió del narratori (que en un simple exercici analògic nosaltres hauríem d'anomenar *enunciatari*), que cal posar en relació amb la idea de *lector implícit*, que alguns han interpretat al mateix nivell que la d'autor implícit –val a dir que Booth (1991) no en parla, de lector implícit. Així, seguint Genette (1983: 103), podem afirmar que per a l'autor real sempre hi haurà l'horitzó d'un lector possible. Al capdavant, l'autor real és un individu concret, mentre que el lector, si bé es pot individualitzar, sempre restarà com a possibilitat oberta, d'ací que Genette suggerisca el terme de «lector virtual». En realitat, potser no cal aquesta distinció i la mateixa noció de lector, a l'altre costat de la situació comunicativa, és suficient per a incloure tots aquests matisos. Per tancar aquest tema, hem de fer referència als conceptes d'autor model i lector model formulats per Umberto Eco (2010a). Aquests conceptes s'emmarquen en la concepció de l'obra oberta, segons la qual, com ja hem vist, «un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo; generare un testo significa attuare un strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d'altra parte in ogni strategia» (Eco 2010: 79). Des d'aquest punt de vista, autor model i lector model són «estratègies textuais» i no instàncies de l'enunciació: «il Lettore Modello è un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale» (Eco 2010: 62). Ara bé, el desajustament entre el lector model i les actualitzacions que es fan del text és el que possibilita les diverses interpretacions que se'n donen. Així, «la cooperazione testuale è fenomeno che si realizza [...] tra due strategie discorsive, non tra due soggetti individuali» (Eco 2010: 130). Si bé és innegable l'interès teòric d'aquest plantejament, nosaltres només el farem servir des de la perspectiva que obri el concepte de cooperació lectora, sense recórrer sistemàticament als conceptes de lector model ni, encara menys, d'autor model, els quals, no ho oblidem, estan conceptualitzats des dels textos narratius, de manera que la

seua aplicació a unes altres tipologies ens obligaria a introduir paràmetres que ara com ara són prescindibles per al desenvolupament del nostre treball.

Deixem de banda la qüestió anterior i retornem a l'exposició d'Elena Arenas. La subjectivitat inequívoca i irrenunciable de l'assaig, és el que porta Arenas (1997: 382) a parlar de «personalisme», amb el benentès que, l'assaig transmet una «il·lusió de veritat autobiogràfica» (Arenas 1997: 393). Fet aquest advertiment, doncs, Arenas detecta una sèrie de, diguem-ne, gestos *personalistes* en l'assaig, com són el punt de vista del jo (1997: 382), l'articulació d'un contingut emotiu i un contingut conceptual (1997: 383), la intimitat en el tractament dels temes (1997: 384), la voluntat d'estil o la concepció de l'assagista com a banc de proves (1997: 385), que porta a la consideració de l'assaig com a mètode de coneixement (1997: 386). Com és lògic, tot plegat s'aconsegueix, entre altres coses, posant en funcionament una sèrie d'indicis pragmàtics com són la dixi o la modalització, susceptibles d'una anàlisi detallada en cadascun dels textos sotmesos a anàlisi.

Arribats ací, Arenas (1997: 430) obri una porta que suggereix un camí realment suggestiu, en la mesura que, combinant la teoria d'Austin (1978) sobre els actes de parla amb la lingüística textual de Van Dijk (1983), assumeix la noció proposada per aquest darrer de «macroacte de parla».⁵⁷ Es tracta d'un concepte que ja hem avançat en la secció dedicada a les tipologies textuais, però que definim a partir de la citació d'Arenas: «[un macroacte de parla és] un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados». D'ací que qualsevol text assagístic pugui ser entès, globalment, com un «macroacte de comunicació» (Arenas 1997: 430): «su producción y su recepción en un contexto social determinado constituye una *acción discursiva* con una determinada fuerza ilocutiva que lo convierte en un *medio* para alcanzar ciertos fines». Seguint la teoria d'Austin (1978), cal recordar que tot acte de parla té tres aspectes: el *locutiu* (que implica dir, és a dir, ateny a la producció mateixa de l'enunciat), l'*il·locutiu* (que implica executar una acció en dir, com ara enunciar, preguntar, ordenar, etc.) i el *perlocutiu* (que és l'acte que s'esdevé com a conseqüència del que es diu, això és, l'efecte extralingüístic sobre l'interlocutor). Lògicament, atesa

⁵⁷ Arenas no és una excepció, ni de bon tros, a l'hora de formular un plantejament així. En un treball contemporani, Baar i Liemans (1999: 18) suggereixen que l'assaig es pot entendre com un (macro)acte de parla de tipus performatiu/prescriptiu, per exemple.

la intenció persuasiva de l'assaig, que és la seua finalitat última, l'aspecte perlocutiu és aquell que predominarà si concebem el text assagístic com a macroacte de parla; d'ací que Arenas (1997: 432-433) parle, directament, de «macroacte de parla perlocutiu».

La introducció d'aquesta noció, resultat de combinar la pragmàtica amb la lingüística textual, contribueix a recordar que el fet literari és un fet comunicatiu que comparteix les regles bàsiques de tots els altres fets comunicatius. La comunicació literària, amb les seues regles pròpies i específiques, no escapa a les regles generals que determinen la comunicació humana. I ací sí que podem intuir, o aspirar a definir, un caràcter universal i transhistòric propi dels textos literaris que vaja més enllà dels gèneres i, fins i tot, de les tipologies textuales. La teoria dels actes de parla, així, es revela com un mitjà poderós de caracterització de la funció social de la literatura a partir de la seua especificitat estètica.

Sobre aquest punt, el de la funció social, Arenas (1997: 440) afirma que l'assaig, gràcies a la seua dimensió oberta i no conclusiva, ha tingut sempre «una función social, de gran importancia y repercusión en algunos casos». Oportunament, assenyala que no es tracta de valorar l'assaig com a traducció al llenguatge quotidià de doctrines o teories —que també, si és el cas—, sinó de destacar «el influjo que una visión problemática y personal de un individuo ante su mundo, haya podido ejercer en el funcionamiento o comprensión general de una sociedad».

7. La funció social de l'assaig i la figura de l'intel·lectual

Les reflexions anteriors ens porten a preguntar-nos quin és el paper de l'intel·lectual en la societat postmoderna. Com explica encertadament Pierre Bourdieu (1992) a partir del cas d'Émile Zola, durant el segle XIX són molts els escriptors que, en virtut de l'autonomia assolida pel camp literari, que els atorga una especial llibertat de pensament, se situen fora del camp per a mantindre una posició política que es legitima, precisament, per la percepció de l'autonomia des de la qual la sostenen. L'anàlisi de l'intel·lectual duta a terme per Antonio Gramsci (1971) apunta en una línia semblant, atés que l'intel·lectual (sigui en una forma nova producte dels canvis socials, sigui en una forma clàssica de la qual se serveix la societat per a adaptar-se als canvis i alhora mantindre la tradició) es diferencia de la resta de la societat i, des d'aquesta posició adquireix la seua rellevància. Gramsci, de fet, criticarà la filosofia idealista que reivindica aquesta autonomia intel·lectual de la qual es deriva la figura social homònima. Així, l'intel·lectual esdevé *orgànic* en la mesura que és una conseqüència de la societat en la qual apareix i per a la qual actua; és orgànic perquè és un membre fonamental per a la consolidació i el sosteniment del sistema al qual pertany, un sistema que pot ser hegemònic o que pot aspirar a ser-ho. Per això el teòric italià afirma que crear intel·lectuals orgànics nous i propis per a posar-los al servei d'un grup que es desenvolupa cap a l'assoliment de l'hegemonia és més productiu que sumar els intel·lectuals tradicionals a la causa emergent. Per descomptat, ens diu Gramsci (1971: 13-15), aquesta figura no és exclusiva del segle XX, sinó que la trobem, sota formes diverses, al llarg de la història. Ara bé, podem admetre que l'intel·lectual orgànic del segle XX, més o menys especialitzat gràcies a l'influx de l'organització acadèmica, vinculat a determinats partits polítics, amb una presència constant en la premsa i en els cercles d'influència (conferències, centres culturals, etc.) serà una figura fonamental durant les cinc o sis primeres dècades del segle XX, i encara algunes més en funció de la societat que estudiem i les seues circumstàncies concretes. Naturalment, la

mena d'influència exercida per l'intel·lectual variarà en funció de la posició que ocupa quant als grups de poder; així, no és el mateix que el seu prestigi s'inscriba en allò que Gramsci anomena «el consenso “spontaneo”» que la seua legitimació provinga «dell'apparato di coercizione statale» (Gramsci 1971: 21). De la mateixa manera, hi ha diferències substancials entre un intel·lectual que naix de la «società civil» i la serveix, i aquell que naix o es posa al servei de la «società política o Stato» (Gramsci 1971: 21). Els matisos entre totes aquestes possibilitats, deguts als condicionants històrics, personals, socials i culturals en què s'insereix la pràctica intel·lectual de cada moment explicaran trajectòries tan diverses com les d'Eugeni d'Ors, Josep Pla o Joan Fuster, per parlar de tres noms fonamentals en la literatura catalana del segle xx i, en particular, pel que fa a la projecció de l'escriptor com a intel·lectual. En aquest sentit, recordem la idea que l'escriptor, del romanticisme ençà, ha construït una imatge que presenta dues cares relacionades: d'una banda, és percebut com el creador d'obres literàries, però, de l'altra, se'l considera com el portador d'uns valors de responsabilitat i sentit col·lectiu (Castellanos 2006: 9).

En quina mesura la caiguda del Mur de Berlín i la fi de l'oposició entre socialisme i capitalisme com a formes possibles d'organitzar la societat ha provocat una «pèrdua de ascendència social de los intelectuales», com afirmen, Carbó i Simbor (2005: 240) per exemple? És veritat que un Eugeni d'Ors, un Joan Fuster o un José Ortega y Gasset serien figures irrepetibles a hores d'ara? (Carbó i Simbor 2005: 240). Tant ha canviat la situació descrita per Gramsci (1971: 21) al començament del segle xx?

Nel mondo moderno, la categoria degli intellettuali, così intesa, si è ampliata in modo inaudito. Sono state elaborate dal sistema sociale democratico-burocratico masse imponenti, non tutte giustificate dalle necessità sociali della produzione, anche seguitificate dalle necessità politiche del gruppo fondamentale dominante.

Certament, una de les característiques de l'època postmoderna ha estat la consolidació dels mitjans de comunicació de masses, d'allò que Sánchez Noriega (2002: 26) anomena el sistema mediàtic, és a dir «un conjunto de comunicadores que [...] tienen en común una presencia pública relevante y hasta hegemónica respecto

a otras instancias sociales en orden a constituirse en “voz pública” y configurar el pensamiento común». Probablement això ha donat lloc a l'existència d'una mena de figura pública que no té els atributs de l'intel·lectual d'aquell *món modern* a què es referia Gramsci, però que en el fons respon a la mateixa lògica posada de manifest pel teòric italià, és a dir, la societat postmoderna ha ocupat la funció de l'intel·lectual orgànic amb les figures públiques necessàries per al sosteniment del seu propi ordre cultural i polític. En el pensament lleuger que caracteritza la societat postmoderna, l'intel·lectual orgànic és desplaçat sovint pel «creador d'opinió» que ocupa les tertúlies televisives i radiofòniques i les columnes dels diaris (Carbó i Simbor 2005: 240), atés que és ell i no una altra mena d'intel·lectual (com ara els artistes en general i els escriptors en particular) el dipositari dels «valors de responsabilitat i sentit col·lectiu» a què ens referíem adés. En resum, com apunten Luperini *et al.* (2001: 587):

L'industria dello spettacolo, delle comunicazioni e dei beni immateriali (compresa la cultura) assume un ruolo prioritario diffondendo direttamente opinioni e miti di massa. Entra perciò in crisi la figura dell'intellettuale umanista dell'intellettuale-legislatore, portatore di valori e di ideologie; si diffondono invece le figure dell'intellettuale-esperto, dell'intellettuale-manager e dell'intellettuale-intrattenitore inserito nei *mass-media*.

L'opinió, distorsionada i sovint esdevinguda apòcrifa, es multiplica per mitjà de les tertúlies secundàries o dels *reality shows*, però sobretot a través dels sistemes de missatgeria tipus WhatsApp i les xarxes socials (en particular Twitter i Facebook), les quals configuren cercles tancats en els quals els individus reben missatges que confirmen i reforcen la posició ideològica i vital pròpia, insensibles com esdevenen, per la lògica centrípeta de les xarxes, a la influència d'unes altres posicions.

Al nostre entendre, una circumstància així no anul·la la figura de l'intel·lectual, sinó que en molts sentits la reforça. En primer lloc, perquè una lectura negativa de la influència dels mitjans de comunicació de masses no pot obviar les prevencions clàssiques d'Umberto Eco (2008) al voltant de la qüestió, entre les quals voldríem destacar la idea que la cultura de massa no ha ocupat el lloc d'una suposada cultura superior. La cultura de masses és una conseqüència de les transformacions socials,

culturals i tecnològiques del segle xx que han donat lloc, finalment, a la societat de la informació, de manera que els subcamps de producció restringida, per dir-ho a la manera de Bourdieu (1992), no han crescut a penes, mentre que els subcamps de gran producció han experimentat un avanç descomunal. La funció de l'intel·lectual entès com a orientador de l'opinió pública es trasllada al subcamp de gran producció, on hi ha la massa que condicionarà l'evolució social amb l'exercici del seu vot i la resta de responsabilitats individuals pròpies de la societat democràtica actual. Però al mateix temps el subcamp de producció restringida continuarà proporcionant directrius intel·lectuals per a les elits culturals i polítiques, unes directrius que, en molts casos, es traslladaran de manera simplificada al subcamps de gran producció. Així, l'intel·lectual orgànic, com a funció social, no desapareix, sinó que es transforma i s'eixampla en un procés que, en el fons, no és tan diferent del descrit per Gramsci. A més a més, a hores d'ara, com suggereix Víctor Martínez-Gil (2006: 308):

Malgrat el naufragi de les categories, encara continuen existint centres legitimadors del saber (acadèmies, universitats, suplementos culturals) i, tot i el desplaçament de l'interès del gran públic cap als productors de discursos audiovisuals, els escriptors han mantingut una funció intel·lectual indiscutible, sobretot quan s'han relacionat amb discursos polítics emergents o compromesos –penso, per exemple, en autors com Gabriel García Márquez o José Saramago.

Probablement l'aportació de Manuel Castells (2003) ens tornarà a ajudar a l'hora de perfilar millor la qüestió. Al seu entendre, una de les experiències individuals i col·lectives més importants de la *societat xarxa* és la de la identitat, entesa com «el proceso de construcción del sentido⁵⁸ atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido» (Castells 2003: 34). Així, s'estableixen tres tipus d'identitat (Castells 2003: 36), una de les quals ja havíem avançat en l'apartat anterior: la «identitat legitimadora» és aquella que és introduïda per les institucions dominants per a estendre i racionalitzar

⁵⁸ Al seu torn, defineix «sentit» com «la identificación simbólica que realiza un actor social del objetivo de su acción» (Castells 2003: 35).

el seu domini; la «identitat de resistència» és aquella que generen actors socials en posicions devaluades o estigmatitzades per la dominació i que se situen en posicions d'estricta supervivència; finalment, la «identitat-projecte» és aquella que els actors socials construeixen a partir dels materials culturals de què disposen per a redefinir la seua posició en la societat i, així, buscar la transformació de tota l'estructura social. Les identitats-projecte, en general, són el desenvolupament de les identitats de resistència (Castells 2003: 40). Així, dels grups que s'oposen a la dominància sorgeixen «subjectes», és a dir, actors socials col·lectius mitjançant els quals els individus troben un sentit «holístic» a la seua experiència (Castells 2003: 38).

Deixant de banda la terminologia concreta de Castells, pensem que a hores d'ara l'intel·lectual que reclama la seua autonomia és aquell que se situa, precisament, en les identitats-projecte, provinga o no d'una identitat de resistència. La literatura catalana ens en proporciona un bon exemple, atés que la «representació simbòlica de la pròpia cultura [va estar] reservada als escriptors i als intel·lectuals» durant el franquisme (Martínez-Gil 2006: 309). Per això han estat tan importants, en la recepció crítica de l'assaig del corpus analitzat, aquelles obres que tenen «el país» com a tema (§ II.3.1.). I, probablement també per això, a mesura que la cultura catalana es va institucionalitzar (precisament durant els anys vuitanta, quan més intens és el debat sobre la postmodernitat a casa nostra), la figura de l'intel·lectual va perdre força, com suggereix Martínez-Gil (2003: 310) qui, en una línia semblant a la de Carbó i Simbor (2005: 240), apunta que «va esdevenir impossible l'aparició d'assagistes i crítics amb una funció ideològica equivalent a la que havien tingut Joan Fuster, Josep Maria Castellet o Joaquim Molas». D'aquesta diguem-ne desintegració, alguns escriptors van adoptar una actitud més juganera i escèptica que mantenia la tradició tot negant-ne la transcendència («posar bigotis a la Gioconda», en diu Martínez-Gil), mentre que altres van mantindre una actitud més lligada a la noció clàssica d'intel·lectual comproment-se amb causes més particulars (els «desheretats i solidaris»)⁵⁹ (Martínez-Gil 2003: 310).

⁵⁹ És interessant que Martínez-Gil (2006: 310) apunte, ni que siga tangencialment, que un cert compromís i radicalisme aparent també pot formar part del circuit comercial. La crítica a aquestes posicions «políticament correctes», molt ben acceptades en els discursos majoritaris, serà, com veurem, un dels trets recurrents de l'obra d'Empar Moliner i Quim Monzó.

Si retornem a Gramsci –a qui Castells (2003: 37), per cert, té en compte– podríem afirmar que l'intel·lectual orgànic, en canvi, és aquell que opta per integrar-se en l'estructura de la identitat legitimadora. Com a intel·lectual orgànic que fou i volgué ser, Eugeni d'Ors, vist des d'aquesta perspectiva, va recórrer un llarg camí des de la vinculació a una identitat-projecte que aspirava a disposar de la força d'una identitat legitimadora –representada per la Lliga Regionalista i el Noucentisme–, fins a la subordinació a la política franquista, que sí que disposava d'aquesta força.

L'assaig, un gènere literari que, com hem vist, es troba quasi sempre en el subcamp de producció restringida, pot ser una fàbrica tant d'idees legitimadores com d'idees de resistència i projecte. La seua funció social serà reconeguda també d'acord amb aquestes possibilitats i en cada moment l'assagista tindrà una consideració social diferent en tant que possible intel·lectual. No volem afirmar taxativament que l'assagista siga per definició un intel·lectual; però sí que pensem que, com es demostrarà aquesta tesi, l'assaig té la funció social de contribuir amb *arguments* als debats propis de cada societat. D'ací que, amb relativa facilitat, l'assagista adopte o reba el paper d'intel·lectual. Un bon exemple d'això és la definició que en dona el *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans, en la qual situa l'assaig com el vehicle d'expressió per excel·lència per a l'intel·lectual: «Persona que té una certa capacitat de pensar la realitat social i cultural i d'influir críticament en l'opinió mitjançant l'assaig o la presència en els mitjans de comunicació». Naturalment, com més se situe en el pol autònom del subcamp més assumirà una posició d'independència des de la qual reclamar la legitimitat de la seua veu. És, exactament, l'estratègia retòrica de Gaziell en el «Pròleg» a *Meditacions en el desert*, com veurem en l'apartat corresponent (§ III.3.). En aquesta obra, Agustí Calvet fa servir l'assaig, precisament, per la seua funció de vehiculació literària de les idees sense filtres narratius, poètics o teatrals, cosa que li permet justificar *intel·lectualment* la seua posició vital durant la postguerra (Ripoll 2011: 165). Una visió semblant de l'escriptura en general, i de l'assaig en particular és la que portarà Joan Fuster (1998: 79) a parlar del «sentit de responsabilitat i de crítica» compartit amb Josep Pla, més enllà de les divergències en l'obra de cadascun. En la segona part de la tesi tornarem a aquestes qüestions i les analitzarem en els casos d'aquests dos autors, com també d'Eugeni d'Ors, Josep Carner i Carles Riba. En la tercera part, finalment,

veurem com es relaciona globalment amb la idea de «funció social» que hem atribuït a l'assaig. Però abans voldríem tancar provisionalment la qüestió amb una reflexió de Zygmunt Bauman. Segons el filòsof polonès, en l'espai públic, aquella àrea intermèdia on es negocien els problemes privats i els problemes públics, cada vegada hi ha menys temes públics (Bauman 2003: 44-46).⁶⁰ En una situació així, l'individu difícilment podrà esdevindre ciutadà, en la mesura que la seua condició *de iure* no tindrà valor *de facto* (Bauman 2003: 46). Potser la funció social de l'assaig en el segle XXI siga, entre altres coses, contribuir a recuperar l'espai públic per al tractament real dels temes públics i sumar-se, així, a tots els esforços que aspiren a l'exercici d'una veritable ciutadania?

⁶⁰ Sobre el capgirament dels debats públics, en els quals emergeixen els afers privats com a centre d'interés (cosa que explica que la conducta privada d'un polític pugui arribar a ser més important que la seua gestió, per exemple), motiven una altra reflexió interessant del filòsof polonès (Bauman 2003: 69-78).

8. Una proposta de definicions operatives

Una vegada exposat el marc teòric en què ens basarem, i abans de presentar el corpus al qual l'aplicarem, considerem que cal proposar una sèrie de definicions operatives que expliquen com entenem i fem servir determinats conceptes clau. Volem subratllar l'adjectiu *operatives*: en cap cas aspirem a formular definicions completes, tancades o definitives, sinó tan sols a dibuixar un marc de treball ampliable, modificable i sempre susceptible de ser esmenat. Aquest dibuix, tanmateix, aspira a tindre una translació pràctica; per això, ens agradaria pensar que les definicions proposades, amb les adaptacions pertinents, podrien servir per a exposar millor aquests aspectes teòrics als estudiants universitaris i de batxillerat o, fins i tot, als alumnes de secundària.

Algú podria preguntar-se pel sentit i l'avinentsa de les obres que portarem a col·lació per a exemplificar tot el que estem dient. Les raons últimes de la tria, que no és arbitrària ni casual, però que no té cap pretensió canònica, s'aniran explicitant en el desenvolupament del segon bloc de la tesi. Tanmateix, les podem resumir d'acord amb els tres criteris següents: *representació* (que hi haja presents totes les formes possibles de l'assaig, si més no totes aquelles que hem detectat durant l'estudi del corpus), *repercussió* (que les obres hagen estat publicades i que hagen tingut una mínima recepció, susceptible de ser estudiada) i *exemplaritat* (que les obres il·lustren els plantejaments teòrics que proposem d'una manera coherent i en absolut forçada).

Fets aquests advertiments, passem a oferir aquesta proposta de definicions d'alguns dels conceptes clau d'aquesta tesi doctoral.

GÈNERE

Conjunt de característiques textuais, transtextuals i pragmàtiques que ofereixen un model diacrític que permet que un text siga convencionalment concebut i/o percebut com a literari, diferenciat dels altres gèneres existents en un període concret de la història del camp literari, al qual correspon un horitzó d'expectatives determinat. En la literatura occidental, a hores d'ara, distingim quatre grans gèneres: narrativa, poesia, teatre i assaig.

SUBGÈNERE

Conjunt de característiques textuais, transtextuals i pragmàtiques que ofereixen un model diacrític que permet que un text siga convencionalment concebut i/o percebut com a literari, dins del marc d'alguns dels quatre grans gèneres disponibles i diferenciat de la resta de subgèneres existents en un període concret de la història del camp literari.

PACTE DE LECTURA

Construcció textual, històricament circumscrita i contingent, que estableix una sèrie de claus d'interpretació mínimes tant en el pla de l'enunciació com en el de la recepció. En conseqüència, és bidireccional i opera tant a nivell textual com transtextual.

TIPOLOGIES TEXTUALS

Models cognitius i pragmàtics, disponibles per als parlants a l'hora de produir els diferents missatges de la vida quotidiana, d'acord amb una intenció comunicativa bàsica que dona lloc a un conjunt de característiques lògiques i formals que permeten la repetició prototípica d'una sèrie de seqüències que estructurin la informació i facilitin la consecució de l'objectiu comunicatiu primari.

ASSAIG

Gènere literari escrit en prosa que es caracteritza per plantejar un pacte de lectura en el qual el referent textual està integrat per elements semàntics que procedeixen de la realitat efectiva i que s'interpreten de manera versemblant, cosa que permet l'establiment del pacte autobiogràfic, pel qual la veu de l'assagista és interpretada convencionalment com a equivalent a la veu de l'autor real. El pacte autobiogràfic, al seu torn, es vincula a una enunciació deliberadament subjectiva en què l'autor opina en nom propi. Així, hi predomina l'argumentació entesa com a macroestructura o funció rectora de caràcter semàntic i pragmàtic, que orienta l'objectiu últim dels textos assagístics, que és la persuasió del lector. En conseqüència, prototípicament, l'argumentació també és la tipologia textual o superestructura més freqüent en el text assagístic. En funció de la intensitat amb què es tracta el tema de l'assaig, del tipus d'arguments que es posen en joc, de les tipologies textuales que se subordinen a l'argumentació com a principi rector i de la classe de persuasió que es busque (convèncer el lector o predisposar-lo), podem distingir dues classes bàsiques d'assaig: el divulgatiu (en què s'ofereix una visió més sistemàtica i tancada de la qüestió, on l'*ethos* de l'enunciador no està tan marcat i el lector té un paper més testimonial) i el deliberatiu (en què la visió de la qüestió tractada és més oberta i menys sistemàtica, l'*ethos* de l'enunciador es fa ben bé omnipresent i el lector es veu obligat a adoptar una actitud activa). L'assaig es pot dividir en diferents subgèneres (dietari, aforisme, tractat, article d'opinió, retrat, diccionari, memòries, llibre de viatges...) definits per característiques formals i pragmàtiques que els arriben a projectar fora del camp literari (cap a uns altres camps com ara l'acadèmic o el periodístic).

II. DELIMITACIÓ DEL CORPUS

1. Els fonaments

1.1. A partir de Montaigne

L'aportació de Michel de Montaigne (1533-1592) és realment singular en la història de la literatura. Amb els seus *Essais*⁶¹ dóna l'impuls definitiu per a la institució d'un gènere literari, entre altres coses perquè el bateja, en un gest aparentment conscient, deliberat:

Si l'on concède volontiers qu'un genre existe souvent avant d'avoir trouvé son nom et qu'il a rarement une origine assignable, il n'en reste pas moins qu'un retour aux *Essais* de Montaigne, du fait de l'ampleur et du retentissement de cette œuvre, semble indispensable. On pourrait dire que l'œuvre de Montaigne, fonctionnant comme un prototype indépassable, récuse, en un sens, la problématique générique. Son titre ne définit nul autre objet que le genre : il le crée, le commente et en dessine les contours définitifs (Glaudes i Louette 1993: 43-44).

Ara bé, com suggeriria al cap d'uns anys Francis Bacon en el prefaci a la segona edició dels seus *Essays* (1597), «the word is late but the thing is ancient», en el sentit que l'escriptura reflexiva, subjectiva i argumentativa que caracteritza l'obra de Montaigne no és una invenció seua. Lukács (1984: 39), en la seua famosa carta a Leo Popper, l'ubica en la llarguíssima nissaga dels «grans assagistes», al costat de Plató i Kierkegaard. De

⁶¹ La primera edició dels *Essais* aparegué a Bordeus l'any 1580 i només s'hi incloïen els llibres I i II. Reeditat al cap de dos anys, cal esperar fins a 1588 perquè es publicara una tercera edició, a París, que incorporava el llibre III i unes quantes modificacions en els dos llibres precedents. El 1595, mort ja Montaigne, la seua fillola intel·lectual, Marie Le Jars de Gournay, va editar-ne una nova versió que, tanmateix, no respectava de manera fidel les anotacions que l'autor havia apuntat en un exemplar de la versió parisina. Així i tot, l'edició de 1595 es va convertir en la referència fins al començament del segle xx, quan s'inicia l'edició que a hores d'ara es considera definitiva, basada precisament en el volum de 1588 anotat per Montaigne (Alonso 2006: 9-10).

fet, l'extensa nòmina d'autors clàssics grecollatins (amb Sèneca i Plutarc⁶² al capdavant, però també Ciceró, Horari, etc.) citats pel mateix autor occità (Arenas 1997: 50-52) és una prova del fet que s'insereix en una xarxa de referències prèvies en les quals observem concomitàncies amb la seua pròpia escriptura: la literatura epidíctica, el diàleg, l'epístola, la glossa o l'autobiografia (Arenas 1997: 51). Atenent a la classificació proposada per Gérard Genette sobre la *transtextualitat*,⁶³ en la major part dels casos estariem davant d'un fenomen d'*intertextualitat*, pel qual s'estableix una relació de copresència entre dos o més textos per la presència efectiva d'un dins de l'altre, sobretot com a *citació* literal, entre cometes o per mitjà d'una paràfrasi, però també com a *al·lusió* (Genette 1982: 8).⁶⁴ L'autor occità era molt conscient d'aquestes pràctiques i de les diverses operacions a què sotmetia tant el seu text com els textos amb què es relaciona. La intertextualitat, entesa en el sentit que li hem atorgat seguint Genette (1982),⁶⁵ es revela així com una de les característiques fonamentals de l'assaig des dels seus inicis. Així, en el capítol X del segon volum dels *Assaigs*, titulat «Sobre els llibres», Montaigne (2007: 127) reflexiona sobre la seua escriptura i la influència que hi han exercit les lectures que ha fet, com també sobre la manera en què les ha incorporades. La citació és llarga, però pensem que és molt il·lustrativa d'un dels mecanismes bàsics de l'assaig i per això la reproduïm *in extenso* (Montaigne 2007: 128):

Que vegem, a través del que he agafat prestat, si he sabut escollir com realçar el meu propòsit. Perquè faig dir als altres allò que jo no puc dir tan bé, a vegades per la feblesa

⁶² Com apunta Arenas (1997: 52-53), l'obra de Plutarc ha estat considerada com una de les principals fonts d'inspiració de Montaigne, al costat del diàleg humanista.

⁶³ Com ja hem vist, Genette (1982: 7) estudia la *transtextualitat* entesa com la «transcendance textuelle du texte», és a dir, «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes». Dins d'aquestes relacions, inclou la intertextualitat (citació, plagi i al·lusió), la paratextualitat, la metatextualitat, l'arxitektualitat i la hipertextualitat (transformació i imitació).

⁶⁴ Els *Assaigs*, òbviament, van plens de citacions, com ara la següent: «Plutarc diu que Demetri ordenà fer per a ell i per Alcimos [...] una armadura completa per a cadascú que pesava cent vint lliures, quan les armadures en pesaven seixanta» (Montaigne 2007: 126). Un exemple d'al·lusió seria el següent, en el qual es fa referència a Sant Agustí sense esmentar-lo: «Un antic Pare diu que estem millor en companyia d'un gos conegut que en la d'un home el llenguatge del qual desconeixem» (Montaigne 2006: 65).

⁶⁵ L'estudi que realitza Gregori (2011: 97-155) de la transtextualitat ens els aforismes de Fuster, basant-se en la terminologia de Genette, constitueix un exemple i un referent per a l'aplicació d'aquesta mateixa anàlisi a uns altres textos, com ara els *Assaigs*.

del meu llenguatge, a vegades per la feblesa de la meua intel·ligència. No compte els manlleus que faig, els pese. I si els haguera volgut fer valer pel nombre, n'haguera fet dues vegades més. Són tots, o quasi tots, d'autors tan famosos i antics que no em necessiten per a res. En els raonaments i les idees que transporte al meu territori i que fonc amb els meus, he omès a vegades conscientment el nom de l'autor per frenar la temeritat d'aquestes sentències apressades que es llancen contra tota mena d'escrits, en especial sobre els joves escrits d'autors encara vius, i en llengua vulgar, la qual permet que tothom en parle i que sembla demostrar que la seua concepció i el seu plantejament també és vulgar. Vull que donen una bufetada a Plutarc sobre la meua galta i que escarmenten injuriant Sèneca en mi. Cal que amague la meua feblesa sota prestigis tan elevats.

Més enllà dels lligams amb una tradició prèvia, és innegable l'encert de Montaigne a l'hora de posar en pràctica aquesta escriptura des d'una perspectiva innovadora, coherent amb l'esperit del Renaixement, i assignar-li un nom que és al mateix temps una descripció del tipus de literatura que es practica. Un nom que Lukács (1984: 47) associa a la ironia pròpia de l'assaig: «potser sí que el gran sieur de Montaigne va sentir una cosa semblant quan donà als seus escrits el qualificatiu meravellosament formós i encertat d'“essays”. Perquè la senzilla modèstia d'aquest mot és una superba cortesia. [...] Ell, irònicament s'inclou en aquesta petitesa, en l'eterna petitesa dels més profunds pensaments enfront de la vida, i amb irònica modèstia encara la subratlla».

Per dir-ho en termes de Pierre Bourdieu (1992), Montaigne va tindre la capacitat d'ampliar els límits del camp literari i fer època. Si bé preferim una visió sociològica del fet, que analitze el conjunt de causes i conseqüències de manera global i no individual, ens sentim atrets alhora per la idea d'Arenas (1997: 75) segons la qual «el nacimiento de una clase de textos está íntimamente relacionado con la insatisfacción de un escritor genial con los modelos recibidos». Atribuir al geni de Montaigne la creació de l'assaig com el coneixem a hores d'ara és probablement excessiu; però el seu paper transformador, la seua capacitat de prendre uns models i reorientar-los és indiscutible. Fins i tot Fuster hi va dir la seua. En el prefaci de *Causar-se d'esperar* (Fuster 1965: 9), llegim: «D'això que jo escric –proses divagatòries, de tímida especulació, oscil·lants

entre la ironia i la bona fe— els experts solen dir-ne “assaigs”. És una denominació que, com a mínim, ens remet cronològicament a Michel de Montaigne, patró i mestre del gènere —i no dic “geni”, perquè en aquest ram la genialitat és impossible o, almenys, inadmissible». Genial o no, la capacitat creativa de Montaigne s’insereix en una època determinada (el Renaixement), sensible a aquesta mena de canvis, i que participa d’un tipus d’escriptura que no ocupava el cànon del moment. En aquest sentit, trobem molt oportunes les paraules següents d’Arenas (1997: 78):⁶⁶

Es en este contexto donde hay que situar la génesis del ensayo, en el seno de un sistema de clases de textos argumentativos que, por lo general, están al margen del canon más o menos vigente (dominado por los llamados géneros ficcionales mayores, la Épica y la Dramática), por lo que la ausencia de reglas y normas constrictivas facilita la libertad combinatoria de las formas y la elasticidad para abordar cualquier tema.

En canvi, discrepem d’Arenas (1997: 79) quan, analitzant l’aportació de Montaigne en relació amb el «sistema d’opcions» disponibles en la seua època, torna a apel·lar al geni individual (la cursiva és nostra):

El ensayo se sitúa dentro de los principios generales de orientación del género argumentativo literario, algunas de cuyas clases de textos formaban parte del sistema de opciones ante el que se encontraba Michel de Montaigne (si consideramos al escritor francés como su fundador). Como de acuerdo con sus necesidades estéticas e intelectuales, ninguna de dichas opciones le debió resultar adecuada, *una iluminación propia del genio artístico* le lleva a sintetizar en una forma expresiva nueva varios rasgos que definían algunas de las clases de textos argumentativos que formaban parte del sistema literario de su época, dándoles un tratamiento original y diferente.

Atesa aquesta tendència a atribuir a la singularitat d’un autor un canvi transcendent en el camp literari, reivindicuem la visió global del fenomen que proposa

⁶⁶ Pel que fa a la discussió dels conceptes «gènere» i «classe de textos» en Arenas (1997), ens remetem al capítol corresponent (§ I.6.2.).

Bourdieu (1992: 262), en la qual la personalitat i la biografia de l'autor n'és un més entre tots els «factors genèrics» que pesen sobre qualsevol escriptor que ocupa una posició determinada en el camp literari del seu moment. Un camp literari, en l'època de Montaigne, que com recorda Arenas (1997: 80), s'obri a un «segon humanisme», en el qual pesa més la tensió centrípeta de l'ésser humà amb ell mateix que no la tensió centrífuga inicial de l'individu amb la seua societat. El jo es replega i es torna dubitatiu i escèptic, es posiciona tant davant de l'escolàstica estricta com de l'optimisme d'aquells que consideraven que l'ésser humà podia dominar realment la natura –la realitat– i transformar-la.⁶⁷ Però alhora, precisament per això, el jo es converteix en el centre d'un exercici que tenia, com diu Anna Caballé (1995: 28) a propòsit de Montaigne, «la aprehensió absoluta de la individualidad» com a «objetivo fundamental y posible». La mateixa Caballé (1995: 28) ens orienta al voltant dels límits de l'assaig quan compara l'obra de Montaigne amb les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, atés que mentre que l'occità no es despulla externament (podríem dir que ho fa intel·lectualment), el genovés ens conta la seua vida i, per mitjà de la biografia –«de la vida de un hombre transformada en escritura» (Caballé 1995: 26)–, confessa el que d'essencial hi ha en aquesta experiència.

Comptat i debatut, l'assaig esdevé una forma literària que, des de la seua pròpia forma, aborda la fal·libilitat del seu missatge i la seua enunciació. Heus ací un factor d'innovació que ens permet parlar d'un gènere que es conceptualitza com una *obra oberta*. Recordem la coneguda idea d'Umberto Eco (2011), segons la qual l'obra oberta és aquella que es dissenya amb buits deliberats que el lector ha d'omplir per a aportar-li el significat que falta. Arenas (1997: 72) incideix en aquesta noció quan s'esforça per distingir l'assaig com a gènere diferenciat d'un dels seus precedents, la prosa didàctica del segle XVI, la qual dissenya «un lector modelo propio de las obras cerradas, en el sentido que U. Eco da a este término. Este lector está previsto con sagacidad psicológica y sociológica: cada término, cada forma de hablar, cada referencia enciclopédica del texto serán las que previsiblemente pueda comprender su lector, y si no, se le explican».

⁶⁷ Jean Starobinsky (1982) reflexiona a bastament sobre aquestes qüestions. En el *moviment* a què sotmet l'obra de Montaigne, arriba fins i tot a fer servir l'adjectiu *postmodern*, no sense una certa ironia (Starobinsky 1982: 316). Es tracta, en qualsevol cas, d'una interessant lectura contemporània de l'obra de l'occità.

D'ací que Arenas (1997: 72-73) afirmi taxativament que aquesta diferència entre la configuració del lector model siga constitutiva del gènere assigístic:

Una de las principales diferencias entre el ensayo y las demás clases de textos de la prosa argumentativa de orientación doctrinal es la estrategia discursiva del autor a la hora de construir su lector modelo: las clases argumentativas de textos cuya intención es docente buscan persuadir al receptor de la verdad de determinados valores morales o ideas religiosas o políticas previamente admitidas como ciertas, por lo que dejan al lector muy pocas opciones interpretativas. En cambio, el ensayo [...] sirve para exponer y justificar opiniones y puntos de vista subjetivos [...], por lo que el lector modelo previsto es más libre en sus interpretaciones, reconociéndose idéntica libertad de pensamiento e idéntica libertad para opinar que la que el autor asume para sí mismo.

Adorno (2004: 37) també incideix en aquesta idea d'*apertura* quan afirma:

L'assaig, en canvi, tria l'experiència intel·lectual com a model, per bé que sense imitar-la simplement com a forma reflectida; la sotmet a mediació a través de la seua pròpia organització conceptual; el seu procediment, si es vol, és metòdicament ametòdic. [...] L'assaig ha de pagar, per la seua afinitat amb l'experiència intel·lectual oberta, el preu de la manca d'aquella mena de seguretat temuda com la mort per la norma del pensament establert. L'assaig no només descarta la certesa lliure de dubte, sinó que, més encara, renuncia a aquesta certesa com a ideal.

Aquesta qüestió té relació amb el caràcter fragmentari que sovint té l'escriptura assagística i que porta Adorno (2004: 43) a afirmar:

És inherent a la seua forma la seua pròpia relativització: l'assaig ha de compondre's com si pogués interrompre's en qualsevol moment. L'assaig pensa en fragments, de la mateixa manera que la realitat és feta de fragments, i troba la seua unitat a través de les ruptures, no tractant d'aplanar-les.

En aquest sentit, el mateix Montaigne (2006: 495) justifica el to fragmentari, aproximatiu i no aprofundit dels seus assaigs:

El judici és un bon instrument per a tots els assumptes i es fa servir pertot arreu. És per això que, en aquests assaigs que estic fent, me n'aprofite en qualsevol ocasió. Si es tracta d'un assumpte que no entenc gaire, en això mateix l'assage, tempejant el gual de molt lluny; i després, si el trobe massa profund per a la meua talla, em quede a la vora. [...] Aleshores, juga [el judici] a triar el camí que li sembla millor i, entre mil sendes possibles,, diu que aquesta o aquella ha estat la millor elecció. Agafe a l'atzar el primer assumpte: tots em són igualment bons i no tinc per costum tractar-los per complet perquè no veig el tot de res. [...] M'arriscaria a tractar a fons alguna matèria si em coneguera menys. Agafant un mot ací, un altre enllà, mostres extretes del seu conjunt, arrancades sense intenció i sense haver fet cap promesa, no estic segur d'extraure'n res de bo ni de mantenir-me jo mateix sense canviar quan em plau; i puc lliurar-me al dubte i a la incertesa, al meu estat original, que és la ignorància.

Més enllà de la significació real que suposa l'aportació de Montaigne a la institucionalització genèrica de l'assaig, no és casualitat que una bona part dels assagistes catalans s'ubiquen deliberadament en una llarga tradició la paternitat de la qual li atribueixen explícitament. Dins dels fonaments de l'assaig del segle xx, per exemple, Eugeni d'Ors se situa al costat de Montaigne en una glosa publicada el 7 de desembre de 1906, a propòsit de l'edició revisada dels *Essais*,⁶⁸ titulada ben significativament «Un glosador» (Ors 1982: 39):

En realitat, l'obra de Montaigne no és una obra, sinó més pròpiament un diari de filòsof inscrivint sos pensaments al compàs de la vida. [...] El Glosador no pot excusar avui un moviment d'alegria, al pensar que fa, indignament és natural, d'un ofici que té tants gloriosos precedents...

⁶⁸ Veieu la nota 61.

Per la seua banda, Vicent Alonso, traductor de la versió completa dels *Assaigs* en llengua catalana, afirma en la nota introductòria al primer volum que l'obra de Montaigne «és segurament l'estudi més incisiu que s'ha escrit mai sobre els secrets de l'ànima humana», una característica reconeguda, ens diu Alonso, per Pla i Fuster, però també per una «extensa nòmina d'autors que en l'actualitat fan seu també aquest reconeixement» (Alonso 2006: 8). Entre els noms que esmenta sense ànim d'exhaustivitat, n'hi ha de valencians (Joan Francesc Mira, Alfred Mondria, Josep Iborra, Josep Piera, Francesc Pérez-Moragón, Gustau Muñoz, Enric Sòria, Martí Domínguez, Joan Garí, Guillem Calaforra, Adolf Beltran, Toni Mollà i Enric Balaguer) i de catalans i mallorquins (Feliu Formosa, Valentí Puig, Vicenç Villatoro i Miquel Pairoli). A tots, reconeix Alonso (2006: 9), els deu «l'interès per una manera de fer que té molt a veure amb l'autor dels *Essais*».

En l'elaboració d'aquest corpus d'anàlisi hem detectat diversos exemples de l'atenció que, des de la literatura catalana, s'ha prestat a l'autor occità, com ja hem vist en els casos d'Eugeni d'Ors i Josep Pla. Així, al prefaci de *Mentre parlem*, Enric Sòria (2013: 19-20) cita dues vegades fragments dels Assaigs, sense per això establir una vinculació genèrica explícita entre el seu dietari i l'obra de Montaigne. En canvi, Toni Mollà (2001: 47), sí que el situa en una àmplia llista de «patrons i mestres del gènere» del dietari, en una formulació que evoca la citació de Fuster que hem presentat més amunt:

Per la meua banda, ara m'adone que escriure un dietari és també la millor manera de rellegir. [...] De *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau als punxosos revulsius de Voltaire i Erasme. De Montaigne a Elias Canetti, Fernando Pessoa i Cesare Pavese. De Jünger a Kafka. De Gide a Montaigne, passant per La Rochefoucauld. I, encara, de Josep M. de Sagarra, Miguel de Unamuno i Eugeni d'Ors a la resta de patrons i mestres del gènere. I, permanentment, de Josep Pla a Joan Fuster.

Finalment, volem recordar la prudència necessària que s'imposa a l'hora d'analitzar l'ús de l'etiqueta *assaig* quan un autor l'enarbora per a classificar la seua pròpia escriptura o ubicar-se en aquesta tradició a la qual ens acabem de referir. Pel caràcter inestable de la categoria, que ací hem analitzat a bastament, pot donar-se el

cas que la utilitzen en un sentit diferent del que li estem donant, complementari en alguns casos, en altres fins i tot contrari. Aquesta possibilitat l'apunta Arenas (1997: 97) quan evidencia l'ús de la paraula *essai* (en diverses tradicions europees) per a titular obres allunyades de la primera intenció de Montaigne o, per dir-ho d'una manera més satisfactòria per a nosaltres, del canvi operat en el camp literari europeu a partir de la publicació dels *Essais* l'any 1580.

Això òbviament, ens recorda una prevenció metodològica que recorre de cap a peus aquestes pàgines: no existeix una definició tancada ni concloent de l'assaig, sinó que sempre dependrà d'una sèrie d'elements contextuals, l'anàlisi dels quals és l'objecte de la nostra recerca. La conclusió implicarà una combinació d'aquests factors i d'altres, coherent amb l'enfocament integrador que estem donant al concepte de gènere literari.

2. L'assaig en el primer terç del segle xx

Com s'ha suggerit ja i veurem en no poques ocasions, de tots els gèneres literaris, l'assaig és el que menys atenció ha rebut per part dels historiadors de la literatura catalana. Tot i que n'hi ha alguns, com ara Vicent Simbor i Ferran Carbó (1993*a*, 1993*b*, 2005), que l'inclouen de manera ben bé sistemàtica en les seues aproximacions de conjunt, la síntesi següent d'Enric Sòria (2008) continua sent vigent:

Per molt que, fa més de trenta anys, parlant de la literatura castellana, José-Carlos Mainer afirmara que el segle xx ha estat el segle de l'assaig, i per molt que noms com els de Pla, Xènius, Sagarra i el mateix Fuster il·lustrarien de sobres que, dins la literatura catalana, ho ha estat tant o potser més i tot, a l'hora de la veritat, el gros de l'escrutini estudiós s'ha dirigit als gèneres habituals: la narrativa, la poesia i una mica al teatre, i als autors que els practicaven.

Un primer motiu d'aquesta mancança té arrels profundes, i es troba en el fet que l'aparició de la proposta de Montaigne, i d'altres que hi van incidir, coincideix històricament amb un període en què la literatura culta en català perd espais en favor del castellà. Per això la literatura catalana no accedeix a la modernitat derivada del Renaixement, la Il·lustració i el Romanticisme en la mateixa mesura que la francesa o l'anglesa, per exemple, d'ací que difícilment s'hi puga desenvolupar l'assaig en les mateixes condicions.⁶⁹ No ens referim, ara, parlant d'assaig, als dietaris o a la correspondència privada, exhumada pels estudiosos al cap de molt de temps de la seua redacció, sinó a les obres escrites amb voluntat d'incidència pública i amb un

⁶⁹ Per a Arenas (1997: 83-85), l'assaig tampoc apareixerà en castellà de manera immediata a la publicació dels *Essais*, sinó que caldrà esperar al segle xviii per a trobar les primeres mostres del gènere entès en un sentit modern, desvinculat ja de manera significativa de la prosa moralista o didàctica que el va precedir.

disseny textual de caràcter argumentatiu-persuasiu, editades i inserides en un circuit complet i coherent que pot vehicular socialment aquesta mena de proposta literària. En conseqüència, les nombroses mostres d'escriptura dietarística, pròpies de la memòria personal, quasi mai publicades en el moment que van ser redactades i destinades, doncs, a cercles molt reduïts, no constitueixen uns precedents prou sòlids per a parlar d'una tradició. Caldrà esperar al baró de Maldà i, sobretot, als autors de la Renaixença, per a començar a veure manifestacions evidents d'una escriptura basada en el pacte autobiogràfic, amb una certa pretensió argumentativa i amb una volada estilística autoconscient i calculada. No serà casualitat que, en aquest mateix període, trobem les primeres manifestacions d'una indústria editorial moderna que contempla el català amb un cert grau de normalitat, alhora que es desenvolupa de manera notabilíssima la premsa escrita, en la qual apareixerà una part de la producció assagística de Jacint Verdaguer, Joan Maragall o Santiago Rusiñol, per exemple.

Així i tot, val a dir que queda pendent l'elaboració d'una genealogia completa i definitiva de l'assaig en català, a pesar d'aportacions tan significatives, com la que van dur a terme Llanas i Pinyol (1997) en la *Història de la literatura catalana*, des de la perspectiva de la «literatura d'idees», o la que realitzà Enric Bou en *Papers privats*, un estudi consagrat a explorar les formes de «l'autobiografia o literatura del jo» en la literatura catalana (Bou 1993: 8). També volem destacar ací l'esforç de Joan Fuster (1985) per incorporar a la seua *Literatura catalana contemporània* l'assaig al mateix nivell que la resta de gèneres literaris. Des del seu vessant de crític literari i historiador cultural, coherent amb la seua pràctica literària, Fuster va ser una de les personalitats que van reflexionar sobre l'assaig de manera més sistemàtica, la qual cosa va derivar en una major capacitat teòrica a l'hora de presentar-lo amb uns límits més ben perfilats.

Amb la pretensió, humil, de contribuir a aquesta tasca i, alhora, amb la voluntat d'emmarcar millor les bases del corpus que analitzarem en la tercera part d'aquesta tesi, a continuació dedicarem un conjunt d'apartats a l'obra de cinc autors que, al nostre entendre, representen els fonaments de l'assaig català contemporani i que, en diverses enquestes crítiques i aproximacions acadèmiques, apareixen en posicions molt destacades. Es tracta d'Eugeni d'Ors, Josep Carner, Carles Riba, Josep Pla i Joan Fuster. D'aquests, Eugeni d'Ors, Joan Fuster i Josep Pla tenen un paper més rellevant

per l'aportació literària de la seua obra en l'àmbit de la prosa, els vincles explícits que es van establir entre l'escriptura de tots tres⁷⁰ i la influència que ha exercit, en múltiples direccions, el seu llegat. No debades, Xavier Pla (2006: 114) pren una idea d'Amadeu Viana per a parlar d'una «triangulació assagística»:

El periodisme ha estat una veritable escola d'estil i de pensament per a autors amb plena consciència literària com Eugeni d'Ors, Josep Pla o Joan Fuster. Crec que d'aquesta triangulació, d'aquests tres noms, apareix la millor tradició assagística catalana contemporània, si més no la literària (excloc els casos, per tant, d'un Josep Ferrater Mora), tant per les obres que van acabar publicant aquests autors com sobretot per les reflexions, digressions i comentaris de tot ordre que van realitzar sobre l'assaig com a gènere.

Tornant, en qualsevol cas, a traçar la línia d'influència al voltant dels cinc noms en conjunt, com a dada significativa, en la *Guia de la literatura catalana* editada per Jordi Castellanos (1973), els sis crítics⁷¹ que havien de triar i comentar 50 obres de la literatura catalana entre 1900 i 1970 van incloure-hi el *Glosari* d'Eugeni d'Ors, *Les bonhomies* de Josep Carner, *Els marges* de Carles Riba, tres obres de Josep Pla (*Homenots*, *El quadern gris* i *La vida amarga*) i dues de Joan Fuster (*Nosaltres, els valencians* i *Diari, 1952-1960*). Val a dir que l'obra no s'estructura per gèneres literaris ni té massa en compte aquest factor, fins al punt que Castellanos (1973: 8) afirma que treballaren sense limitacions genèriques, amb el benentés (i la distinció és ben significativa), que hi havia gèneres «clars» (poesia, novel·la, novel·la curta, conte, teatre, assaig) i altres de «difusos» (crítica, periodisme, llibres de viatges, memòries).⁷² No debades, tots aquells

⁷⁰ Sobre les relacions Pla-Fuster, veieu la detallada recopilació d'informació de Crespo (2002).

⁷¹ Els sis crítics van rebre una proposta inicial de 300 títols, dels quals havien de seleccionar-ne 50, amb el benentés que podien afegir-ne algun que no estiguera en la tria prèvia. Malgrat haver-lo convidat a participar-hi, Joan Fuster no hi va prendre part i, finalment, se n'encarregaren Josep M. Castellet, Joan Ferraté, Albert Manent, Joan-Lluís Marfany, Joaquim Molas i Joan Triadó.

⁷² La resta d'obres seleccionades en la tria final que, d'acord amb el marc teòric que hem dissenyat, podrien encabir-se sota l'etiqueta d'assaig (la primera més divulgativa, la resta més deliberativa) són les següents: *Els orígens del coneixement i la fam*, de Ramon Turró, *Camins de França*, de Joan Puig i Ferrater, *Entre la terra i els núvols*, de Prudenci Bertrana, *Diari 1918*, de J. V. Foix i *Tots els camins duen a Roma*, de Gaziol.

gèneres que Castellanos troba «difusos», al costat de l'assaig, que considera «clar», són l'objecte d'anàlisi d'aquesta tesi doctoral.

Fixem-nos ara en l'enquesta «Sobre la literatura catalana del segle xx», que *Serra d'Or* va publicar en el número 496, l'abril del 2001, amb el propòsit de traslladar, succintament, la tria de les millors obres de la literatura catalana del segle xx (1901-2001) segons el parer de cinquanta persones vinculades a la crítica, el periodisme, la literatura, l'edició, la recerca o la docència.⁷³ Hi tornem a trobar certes coincidències que demostren l'empremta deixada per aquests autors en diverses generacions. Així, en la categoria «assaig» trobem el *Glosari*, d'Eugeni d'Ors, *Els marges*, de Carles Riba i *Nosaltres els valencians*, *Diccionari per a ociosos* i *El descrèdit de la realitat* de Joan Fuster. Curiosament, aquesta enquesta és la més condensada des del punt de vista de les classificacions genèriques, ja que s'hi parla de «narrativa», «poesia», «teatre» i «assaig» (és a dir, els quatre grans gèneres que nosaltres defensem), però s'hi afig una cinquena categoria («literatura del jo») que, al nostre entendre i per raons que no cal repetir, perfectament s'hauria pogut incloure en la d'assaig. Dels cinc autors en què ens estem centrant ara, en aquest darrer grup, el de literatura del jo, trobem *El quadern gris* de Josep Pla i *Diari 1952-1960* de Joan Fuster. El fet que Josep Carner aparega citat dues vegades en l'apartat de poesia (per *Nabí* i per la *Poesia* de 1957) ens indueix a pensar que es va buscar la prototipicitat a l'hora de fer les tries, cosa que exclouria les proses literàries de Carner que, com hem vist, sí que estan representades a la *Guia de la literatura catalana* de la mà de *Les bonhomies*.

Des d'un punt de vista acadèmic, cal constatar que els cinc autors mereixen un capítol o un apartat propi en la majoria de les obres d'història de la literatura catalana durant els darrers trenta anys. En la *Història de la literatura catalana* publicada per Ariel, Eugeni d'Ors (Murgades 1987b: 73-98), Josep Carner (Gustà 1987a: 153-212), Carles Riba (Sullà 1987: 271-327) i Josep Pla (Gustà 1987b: 129-189) tenen un capítol propi;

⁷³ La llista és la següent: Sam Abrams, Vicent Alonso, Sebastià Alzamora, Jaume Aulet, Josep M. Benet i Jornet, Enric Bou, Àlex Broch, Joaquim Carbó, Glòria Casals, Jordi Castellanos, Pere Català i Roca, Isidor Cònsul, Rosa Fabregat, Josep Faulí, Xavier Folch, Feliu Formosa, Pere Gimferrer, Carles-Jordi Guardiola, Marina Gustà, Josep M. Huertas, Mercè Ibarz, Joan-Josep Isern, Gabriel Janer-Manila, David Jou, Lluïsa Julià, Vicenç Llorca, Josep Mestres, Carles Miralles, Joaquim Molas, Marta Nadal, Marcel Ortín, Joaquim Palau, Francesc Parcerisas, Ponç Pons, Ponç Puigdevall, Antoni Puigverd, Jordi Puntí, Pilar Rahola, Carme Riera, Josep M. Ripoll, Pere Rosselló, Màrius Serra, Jaume Subirana, Emili Teixidor, Arthur Terry, Joan Triadú, Jordi Úbeda, Jaume Vallcorba, Francesc Vallverdú i Vicenç Villatoro.

al seu torn, Llanas i Pinyol (1987: 268-274) dediquen un apartat a Joan Fuster dins del capítol «La literatura d'idees». En *Literatura catalana contemporània* (Bordons i Subirana 1999), hi ha un apartat dedicat a Xènius (115-119), un altre a Josep Carner (127-130), un altre a Carles Riba (157-162), un sobre tots dos autors (206-209) i un parell més, respectivament, sobre Josep Pla (168-172) i Joan Fuster (287-291). En *Literatura catalana del siglo xx* (Carbó i Simbor 2005), trobem un subapartat sobre Eugeni d'Ors dins de l'apartat sobre la narrativa noucentista (64-66) i dos més sobre Josep Carner (70-74) i Carles Riba (103-106), orientats clarament a la producció poètica, cosa raonable en una visió de conjunt com aquesta. En canvi, Josep Pla (114-117) i Joan Fuster (225-230) sí que apareixen sota l'etiqueta d'assaig, el primer en el capítol de «literatura de preguerra» i el segon en un capítol propi dins de la segona part de l'obra «La posguerra o la reconstrucció desde cero: 1939-1968».⁷⁴ Finalment, en el cinqué volum del *Panorama crític de la literatura catalana* trobem capítols dedicats a Eugeni d'Ors, Josep Carner, Josep Pla i Carles Riba (Bou 2010) i en el sisé (Bou 2009), n'hi ha un sobre Joan Fuster

Dels cinc autors esmentats, quatre van produir una part molt significativa de la seua obra abans de la Guerra Civil, i només un (Joan Fuster) la va desenvolupar tota després del conflicte. Així i tot, hem decidit agrupar-los en dos blocs: en el primer tractarem l'aportació d'Eugeni d'Ors, Josep Carner i Carles Riba en el marc del camp literari català constituït durant el Noucentisme. El paper que jugà Josep Pla en aquest moment històric del camp rebrà una atenció secundària, vist que l'interés que ens suscita l'autor empordanés rau, sobretot, en la seua aportació més tardana, és a dir, l'Obra Completa publicada per Destino a partir de 1966 i encapçalada per *El quadern gris*, el qual serà, de tots els seus llibres, el que tindrem més en compte. És per això que hem optat per situar Josep Pla i Joan Fuster en un apartat diferent, en el qual abordem l'assaig català a partir dels anys 60, ja dins dels límits cronològics que ens hem imposat per a l'estudi del corpus. Val a dir que aquesta imposició és arbitrària, com hem assenyalat anteriorment, i només cal fer una ullada a les dates de naixement i mort dels autors per a adonar-nos que les seues vides van coincidir temporalment en

⁷⁴ Val a dir que l'assaig no mereix cap capítol propi en cap d'aquestes obres quan es tracta d'avaluar la producció més recent, fins i tot en aquells estudis (Carbó i Simbor 2005), en què l'aproximació al període (1968 fins a l'actualitat, en aquest cas) es fa per gèneres literaris. Sobta particularment aquest darrer cas, vist que l'apartat sí que hi apareix en períodes anteriors, com també, sistemàticament, en altres treballs dels mateixos autors (Carbó i Simbor 1993a, 1993b).

algun punt i, per tant, que la seua relació a l'interior del camp literari no pot ser entesa de manera atomitzada, sinó evolutiva i dialògica.

Eugeni d'Ors	1881-1954
Josep Carner	1884-1970
Carles Riba	1893-1959
Josep Pla	1897-1981
Joan Fuster	1922-1992

2.1. Eugeni d'Ors

L'obra d'Eugeni d'Ors, i en particular el seu *Glosari*, publicat a *La Ven de Catalunya* entre l'1 de gener de 1906 i el 8 de gener de 1920 (i en *El Día Gráfico* entre el 20 d'abril de 1920 i el 3 de juliol de 1921),⁷⁵ constitueix la clau de volta de l'assaig català del segle xx, cosa que demostra tant l'explícit ascendent de Montaigne,⁷⁶ com la influència que va exercir en alguns dels assagistes més influents de les generacions posteriors, com ara Carles Riba, Josep Pla i Joan Fuster (Murgades 1987b: 77).⁷⁷ No debades, com diversos estudiosos han posat de manifest, la prosa construïda per Ors en les seues glosses se situa en una «tradicció de pensament fragmentat i d'exposició asistemàtica», pròpia del «periodisme d'idees» (Murgades 1987b: 80). Per això, aquest mateix estudiós defineix la glossa com «un assaig breu», «un gènere proteïforme, adscribible de manera convencional a l'assaig» (Murgades 1987b: 80).

⁷⁵ Marfany (1986: 167) recorda la importància d'*El Poble Català* (on un jove Eugeni d'Ors col·laborà de 1904 a 1906) i de *La Ven de Catalunya* per a la professionalització dels escriptors, amb les implicacions que això té en la seua trajectòria creativa.

⁷⁶ I de Voltaire, com observa i documenta adequadament Joan Fuster (1985: 156-157), en particular pel que fa al *Diccionari filosòfic portàtil*. En aquest sentit, Fuster analitza la manera com Ors se situa en la tradició de l'humanisme i la il·lustració; tot i que hi detecta moltes coincidències, sobretot en el que podríem anomenar «actitud intel·lectual», també hi veu una diferència bàsica, que no és altra que el conservadorisme de fons, amb totes les derivades posteriors a partir del moment que Ors abandona Catalunya i el català: «el Glosari conté gairebé totes les peces de la panòpia de fórmules i d'arguments que constitueixen el cos d'idees del conservadorisme tradicional del Principat, però restaurades, lubricades, i posades al dia des d'unes premisses culturalistes noves».

⁷⁷ En un estudi més detallat, hauríem d'atendre també a la seua presència en el camp literari espanyol, tan debatuda per raons que tangencialment abordarem en aquesta tesi doctoral. Siga com siga, Ors és un dels assagistes catalans més citats en els treballs teòrics sobre la qüestió, com demostra el capítol que li dedica Aullón de Haro (1987: 36-40) en la seua panoràmica de l'assaig espanyol del segle xx.

Norbert Bilbeny (1988: 32) també relaciona la producció orsiana amb l'assaig, ja que considera que la seua aportació se situa a mitjan camí entre el «cientificisme» i «l'assaig d'idees no monogràfic». Una aportació en certa mesura més literària que filosòfica, d'ací que gosem afirmar que el *Glosari* té un llarg influx més en tant que obra literària que no com a programa ideològic –que ho fou o va intentar ser, i deliberadament. Això explica que, més enllà de les divergències estètiques o ideològiques que hi detectem, per a Carner, Riba, Pla o Fuster (i d'altres més tard⁷⁸), el *Glosari* constituïra un referent fonamental per a la pràctica de l'assaig en llengua catalana.

En aquest punt, és interessant destacar una diferència entre Xènius i Carner, a parer de Marcel Ortín (1996: 38-39), atès que té implicacions tant en les característiques estètiques de la prosa de cadascun com en la concepció de la funció social que aquests textos, publicats al diari quasi contemporàniament, exercien:

En la teoria noucentista formulada per Eugeni d'Ors l'ideal ocupa un lloc eminent, perquè és el motor de la transformació de la realitat: d'acord amb ell, l'home modela els seus propis comportaments i les coses al seu voltant. La diferència és que Ors confia el paper de creació i transmissió de l'ideal als escrits ideològics (i les seves provatures filosòfiques o literàries no s'aparten del tot de la intenció doctrinal), mentre que l'obra de Carner (l'obra literària, exclosos els articles d'opinió) és la d'un artista convençut de l'autonomia estètica dels seus productes. Per ell, l'ideal que la literatura transmet no s'encarna en idees, sinó en veritats imaginatives formulades per mitjà del llenguatge i irreductibles, inexistents en cap altra forma que no sigui aquella mateixa en què es presenten al lector.

En canvi, segons Bilbeny (1988: 88), «el que feia [Ors] havia de correspondre's amb el que pensava, i no a l'inrevés. El preeminent eren les idees, a les quals hom havia de donar forma –o “figura” literària, inclosa l'expressió filosòfica– i funció

⁷⁸ Enric Sòria (2014: 101) diu, per exemple: «Cal llegir Xènius. Malgrat que sentim tothora la sensació d'estar-hi, en tot, en desacord. Treball, Ordre, Grècia, Progrés, Mediterrània, Europa, Noucentisme... I nosaltres, a la fi, cofoiament sofistes. Però, ¡ah, l'estil!, en canvi. Quant en sap, d'Ors, d'escriure. Quin sabor, quina elegància encara. [...] D'horitzons dilatats, d'agudesa envejable, la prosa de d'Ors ha esdevingut, havia d'esdevenir, clàssica. Per a l'assaig en català, el somriure subtil del seu joc de conceptes, entre la xarlataneria i la sublimitat, és un cim, una fita no ultrapassada».

–“aplicabilitat a l’acció”–». Com veurem més avant, no és que Josep Carner renunciara a la funció social de la literatura, ans al contrari, hi creia fermament, però la concebia des d’una pràctica notablement diferent a la que postulava Eugeni d’Ors des del *Glosari*.

Més enllà de les divergències, d’Eugeni d’Ors l’assaig català ha retingut algunes idees fonamentals. En primer lloc, la constatació d’una possibilitat expressiva clara: la glossa esdevé un model d’escriptura assagística madura, tant per a la publicació periodística com per a la recopilació posterior en forma de llibre. En segon lloc, la consciència de la professionalització necessària de l’escriptor en la pràctica del gènere, un tema fonamental que retrobarem, insistentment, en l’obra de Josep Pla (§ II.6.) i Joan Fuster (§ II.7.).

En tercer lloc, volem destacar amb més deteniment la idea de les «palpitacions del temps»: l’assaig i l’assagista se situen a la vora mateixa de la realitat, per tal de captar les seues ondulacions i traslladar-les al paper, en una demostració clara del fet que l’assaig opta per una classe de món de tipus I, és a dir, pren els seus referents de la realitat objectivament existent (§ I.2.4.). Ara bé, la interpretació d’aquesta matèria primera, en clau subjectiva i persuasiva, implica una *funció social*, fins a l’extrem que en la glossa «Més sobre la dignitat de l’ofici de periodista», publicada el 6 de març de 1906, Eugeni d’Ors afirma: «És una joia ben moderna aquesta d’atendre a les manifestacions espirituals de l’hora en què es viu, prendre consciència de l’existència i valor d’elles, oir, en un mot, *les palpitations del temps*. És també una funció social altíssima». Ací, òbviament, Xènius està reivindicant la seua capacitat d’interpretar adequadament la realitat, i de fer-ho amb la voluntat de traslladar aquesta interpretació al lector i fer-lo còmplice. En un gest propi d’algú que explicita i reivindica la seua posició en el camp literari, el Glosador reclama l’«especialització» de qui realitza aquesta funció social («escoltar les palpitations del temps»), cosa que «deu constituir, i de fet constitueix ja, una especialitat en la jerarquia dels esperits». Així, Xènius descarta el «filòsof» perquè s’ocupa de «coses eternes», l’«historiador» perquè atén «des coses consumades» i el «científic» perquè tan sols proporciona «elements, *fonts*» a qui escolta les palpitations del temps. Finalment, admet que «a voltes» ha pensat que la funció recau en «el Poeta», però també ho rebutja: els poetes lírics «sols escolten les palpitations del cor propi, mentre que els èpics (entre els quals inclou, amb alguna excepció, els dramaturgs) «beuen en la història». Així, Ors

arriba a la conclusió que «el nom amb què la societat moderna ha de designar n'el que oeix les palpitations dels temps [...] ÉS EL DE PERIODISTA».⁷⁹ Però fins i tot ací estableix una diferència entre el periodista que té com a funció proporcionar «informacions» i aquell que dels fets, «amb universal curiositat», n'extreu «la sucosa pulpa simbòlica» i, en prescindir de «lo accidental», «troba en son fons, magnífica i sobirana, *la llei*». Com veiem, Ors vincula la capacitat d'escoltar les palpitations del temps —és a dir, els fets de l'actualitat— amb les idees que hi bateguen, és a dir, passar de l'anècdota a la categoria. Per això, en un moviment irònic, s'inclou entre els «pobres gasetillers» que vénen a la memòria del lector en parlar de periodistes per a, al final de l'article, reprendre el substantiu *gasetilla* i elevar-lo a la categoria del periodista sublim que ha acabat retratant, aquell la informació del qual «serà d'idees, millor, d'ànimes», aquell que farà «*gasetilles d'eternitats*».

Aquesta glossa és un bon exemple de l'estratègia de Xènius, que es reivindica a ell mateix com a intel·lectual i és acceptat com a tal en un camp literari que interacciona de manera privilegiada amb el camp polític, representat paradigmàticament pel projecte d'Enric Prat de la Riba, per al qual Eugeni d'Ors assumirà la funció d'intel·lectual orgànic (§ I.7.), cosa que beneficiarà decididament el seu *ethos* (§ I.6.2.) i avalarà les seues propostes, revestides sempre d'una estructura argumentativa i persuasiva que augmenta la seua capacitat perlocutiva.

Heus ací la quarta idea que, al nostre parer, representa el llegat orsià per a l'assaig català: la concepció de l'assagista com a intel·lectual. Aquesta noció, òbviament, no és patrimoni de Xènius, sinó que té profundes arrels en la tradició cultural europea i, en particular, en la configuració i la pràctica de la retòrica. Així, seguint Perelman,⁸⁰ Ortín (2014: 43) reivindica aquella retòrica —concretament en el marc del periodisme d'opinió, que no debades és on sorgeix el *Glosari*— que té com a objecte «el reforçament de la comunitat entorn de certs valors que més endavant hauran d'orientar l'acció», cosa que, en el cas d'Ors i el Noucentisme, implica *expressar* aquests valors i, alhora, fer

⁷⁹ En versaleta en l'original.

⁸⁰ PERELMAN, C. (1977). *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. París: Vrin

que la classe emergent en siga conscient, s'hi reconega i assumisca el projecte polític que hi ha darrere d'aquesta formulació simbòlica.

Encara que la citació és llarga, considerem molt adequat reproduir ací l'encertada síntesi que va escriure Joan Fuster (1985: 152) sobre aquesta coincidència política i literària entre els interessos de la Lliga i el paper jugat per Eugeni d'Ors:

Prat de la Riba, que havia endevinat les grans possibilitats literàries de Xènius i que li obrí les pàgines de *La Veu*, va tenir fe, també, en la seva capacitat d'*empresari cultural*. Amb Josep Pijoan, D'Ors fou un dels més directes col·laboradors en la política de cultura que Prat duia a terme des de la Mancomunitat. [...] Les seves atribucions arribaren a semblar omnímodes, en tant que funcionari, i venien reforçades per la gran autoritat que li guanyava la seva obra d'escriptor i d'ideòleg. L'acusaren de voler ser el dictador intel·lectual de Catalunya i potser no anaven gaire errats: l'heliomàquia «lluïta per les llums» que D'Ors s'havia proposat només era possible mitjançant operacions de poder, i d'acord amb una planificació rigorosa, i ell tenia a l'abast els mitjans que Prat de la Riba li deixà i un bon repertori de projectes. La temptació era massa gran perquè sabés defugir-la.

També considerem oportú recordar els textos que Joan Fuster i Josep Pla van dedicar a Ors al cap de molts anys de la defenestració de Xènius, el primer en una necrològica i el segon en un dels *Homenots*, uns textos als quals tornarem més avant per a analitzar-los des d'una perspectiva textual (§ III.3.), però que posaven de manifest la necessitat de preservar una part del llegat orsià a pesar de les vicissituds de la seua trajectòria personal.

2.2. Josep Carner

Amb Eugeni d'Ors, Josep Carner representa una de les veus més conegudes i identificables del Noucentisme, fins al punt que se l'ha considerat, sovint, com el poeta més representatiu del moviment, en companyia de Guerau de Liost. Ara bé, més enllà de la poesia, com apunta Marcel Ortín (1996: 15), «la prosa literària ocupa un

lloc important en l'obra de Josep Carner». Apareix publicada en diverses plataformes periodístiques al llarg de tota la seua trajectòria, però es concentra en dos grans períodes: el primer, entre 1903 i 1928, a *La Ven de Catalunya* i el segon, entre 1928 i 1936, a *La Publicitat* (Ortín 1996: 15). Com Ortín (1996: 16) assenyala oportunament, una part substancial d'aquesta producció no s'ha arreplegat en forma de llibre, atés que els reculls, organitzats pel mateix Carner, són anteriors a 1925, i és d'aquestes recopilacions que s'han fet moltes de les reedicions posteriors, llevat d'alguns aplecs pòstums i d'altres edicions que ara no detallarem.

La utilització del terme *prosa literària* (que combina un nom estrictament formal, *prosa*, amb un qualificatiu, *literària*) ja ens adverteix del caràcter fronterer d'aquesta part de l'obra carneriana, difícil de classificar d'acord amb un esquema de gèneres literaris rígid. Dit d'una altra manera, ens situem en l'àmbit del que Genette (2004) anomena *dicció* pel criteri i *condicional* pel règim. Ortín (1996: 17) introdueix la qüestió de la manera següent:

Altres interrogants que planteja la prosa de Carner provenen de la seva mateixa condició. Pel que fa a l'adscripció genèrica, per exemple, la dels anys de maduresa, exclosos els contes, es queda en terra de ningú. No pertany al periodisme, encara que es va publicar gairebé tota als diaris; i encara que pertany a la literatura no encaixa en cap dels grans gèneres. [...] La seva qualitat ningú no l'ha posat mai en dubte, però va a repèl del negoci dels llibres, i escapa a les xarxes amb què se solen capturar els objectes literaris.

A partir d'ací, Ortín (1996: 17-19) proposa una sèrie de línies d'estudi que passen per: la sociologia, que pot donar respostes a la qüestió de la professionalització de l'escriptor i el patronatge polític de les publicacions periòdiques; la història de les idees, vist que en la prosa de Carner trobem uns «principis pròxims [...] als de qui durant prop de quinze anys va exercir d'ideòleg oficial en la columna diària del Glosari; i la teoria literària, que ens permet indagar en els límits entre que el que Ortín anomena «literatura d'imaginació» i «prosa d'idees», com també en el paper dels lectors «a l'hora de definir un gènere». Amb el benentès que cal situar la producció prosística de Carner en l'àmbit de la dicció condicional (Genette 2004), com tot just hem dit, nosaltres ens

inclinarem per conduir-la cap a l'assaig, en la mesura que mirarem de reconèixer-hi una sèrie de trets prototípics del gènere (una operació, com veurem, que també du a terme Ortín, amb conclusions semblants). Aquests trets pertanyen a una tradició i alhora contribueixen a fundar-la precisament en el moment que s'està consolidant la literatura no ficcional en prosa dins de la nostra literatura. És a dir, una tradició que s'erigirà en model i que s'integrarà entre les opcions disponibles –l'espai dels possibles, per dir-ho a la manera de Bourdieu (1992: 326)– per als autors d'aquella generació i de les que l'havien de seguir.

En aquest sentit, és interessant detindre's, de la mà d'Ortín (1996: 20-21) en la valoració de la prosa carneriana que Carles Riba (1985: 89-91) va realitzar, l'any 1918, a propòsit de la publicació del llibre *Les planetes del verdum*, atès que s'hi identifiquen reflexions sobre el gènere –sense arribar a esmentar-lo així– que resulten molt reveladores; tant, que hi tornarem en l'apartat següent, dedicat a Carles Riba. Ara tan sols volem subratllar que l'autor dels *Escolis* situa les col·laboracions periodístiques d'Ors i Carner entre les aportacions principals a la maduresa de la prosa assolida durant «el nostre nou-cents» (Riba 1985: 89). I, si bé situa els articles de Carner en l'àmbit líric («*Les planetes del verdum* és, a l'entranya, un llibre líric»), i hi reconeix l'abundància del «poema en prosa», justifica la tria formal, en detriment de la poesia, no per la insuficiència d'aquesta, sinó «per una diferent actitud de visió, per una precisa necessitat d'anàlisi [...] incompatible amb la síntesi en major grau, per essència, excitada, de la forma en vers» (Riba 1985: 90). Ara bé, una vegada acceptat aquest lirisme (que vincula amb la ironia amb què Carner es mira els personatges dels seus escrits), Riba rebla la ressenya amb una reflexió que ens situa pròpiament en l'àmbit d'un dels elements propotípicament convencionals de l'assaig: el jo com a element unificador. Així, convida el lector a preguntar-se «si tota l'obra no és sinó la subtil confessió –diguem-ne alliberació– d'un esperit finíssimament múltiple, i el miracle fecund d'una curiositat prou poderosa per resumir dins la pròpia vida la vida jovenívolament renouera de la nostra ciutat catalana» (Riba 1985: 91).

Al seu torn, «el primer treball llarg sobre *Les bonhomies*» (Ortín 1996: 22) és el pròleg d'Alexandre Plana a la primera edició del llibre, l'any 1925. En aquell pròleg, Plana es pregunta per la unitat del llibre, que també troba en la figura de l'autor, basada

en «la independència de l'esperit de Carner respecte la valor dels temes i motius literaris» i en «el contacte immediat que hi ha entre la seva vida interior i la seva traducció en termes poètics» (Ortín 1996: 22).

No és casualitat que, entre els treballs posteriors que tornaven sobre la prosa literària de Carner, un dels primers fóra el prefaci a la reedició de *Les bonhomies* de 1964, escrit per Joan Fuster, cosa que revela l'interès de l'autor de Sueca per aquesta part de la producció carneriana, que reivindica explícitament. Maurici Serrahima i Albert Manent, també al voltant dels anys 60, van ser dues veus més que abordaren la qüestió des d'una perspectiva deliberativa, que progressivament, sobretot a partir dels anys 80, va donar peu a una anàlisi més sistemàtica i acadèmica de les proses de Carner (Ortín 1996: 23-24). Dit d'una altra manera, l'interès de Serrahima, Manent i, sobretot, Fuster, posa de manifest que les proses de Carner s'incorporaven als models possibles dels escriptors actius durant la postguerra i asseguraven, així, la corretja de transmissió entre uns i altres.

Precisament pel que fa a les tradicions, cal recordar ací l'interès manifest de Josep Carner per l'assaig (Ortín 1996: 130-134, 308-312). No només perquè va traduir els *Assaigs* de Francis Bacon (1976) i els *Caràcters* de La Bruyère, sinó també per l'atenció que va prestar a determinats autors estrangers, cap als quals expressà una preferència clara, entre altres coses gràcies al seu coneixement de la premsa i literatura anglòfona dels segles XIX i XX (Stevenson, Shaw, Thoureau, Disraeli, Chesterton...). En aquest sentit, és molt reveladora l'afirmació d'Ortín (1996: 311), quan diu que l'obra d'articulista de Carner «sempre està a prop d'una modalitat d'assaig en què l'autor fa notar la seva presència no pas triant-se a ell mateix com a tema sinó donant un tractament personal a la matèria objecte de la seva observació». Pel que fa als autors catalans, ens remetem a l'acurada anàlisi d'Ortín (1996: 134-148), de la qual volem destacar la valoració positiva que Carner va realitzar del jove Josep Pla, a qui va dedicar un elogiós article a propòsit de *Coses vistes* (Ortín 1996: 144). A banda, remarquem-ho, coneixia o devia conèixer bé els articles satírics de Robert Robert i Casacuberta, els quadres de costums d'Emili Vilanova, els relats de les excursions de Jacint Verdaguer i la seua sèrie d'articles «en defensa pròpia», les «vides al pas» de Joan Maragall i les

«impressions» de Santiago Rusiñol, alguns dels precedents de la literatura no ficcional en prosa del segle XIX i primers del segle XX (Ortín 1996: 307).

Ara bé, una anàlisi més detinguda ens permetria observar fins a quin punt aquest interès per l'assaig tenia un denominador comú gràcies a una visió clara sobre el que havia de ser el gènere o si, per contra, el que més captava l'atenció de Carner eren propostes individuals relacionades entre elles per un difús aire de família. Pensem que devia ser així: com apunta Ortín (1996: 149), Carner no emprava els termes literaris de manera unívoca (no era ni el seu objectiu ni el seu deure, ben mirat), tot i que resulta evident, per exemple, la seua preocupació específica per la prosa, perquè tocava de prop «aspectes centrals de la poètica noucentista: la preeminència de la poesia, la falta de novel·les [...] i la importància que donaven els escriptors a la funció social de la literatura» (Ortín 1996: 149).

Una manera d'acostar-nos millor a la qüestió és valorar com i per què va triar Carner una part dels seus articles de premsa per a convertir-los en llibre, una operació, com recorda Ortín (1996: 282) que sempre suposa «una aposta més arriscada», no tan sols perquè expressa la confiança de l'autor en la perdurabilitat dels textos, sinó també perquè «els sotmet a una recepció molt més exigent», fins al punt que «el pas del diari al llibre constitueix un acte de força de l'autor, basat en la confiança que els seus escrits podran respondre a dues categories textuais i a dues menes d'audiència en dos moments diferents». Ací, Ortín (1996: 283) es pregunta pels límits entre periodisme i literatura, una qüestió recurrent en el nostre treball. Partint de Gomis (1989), Ortín situa els articles de Carner, no sense matisos, en l'àmbit del periodisme d'opinió, en la mesura que la intenció primordial no és informativa. Així i tot, com que molts tampoc són estrictament argumentatius o polèmics, sinó més aviat «recreatius», Ortín (1996: 284) detecta un primer motiu de classificació per part de Carner, qui descarta aquells textos «en els quals predomina el judici sobre fets d'actualitat i la intenció crítica». Això no vol dir que l'autor desaparega, com adverteix oportunament Ortín, «encara que rarament el text parli d'ell», sinó que queda subsumit (recordem les paraules de Riba a propòsit de la unitat de *Les planetes del verdum*) «en l'elaboració dels temes, això és, en el tractament característic (admirat, irònic, paròdic) i en les associacions personals que estableix entre motius reals i imaginats» (Ortín 1996: 284). Que una part de la producció

literària en prosa de Josep Carner es vehiculara per mitjà de la premsa no és en cap cas una excepció, sinó que respon a una doble motivació, típicament carneriana, a parer d'Ortín (1996: 287): «la dignificació professional de l'escriptor i la seva contribució a un projecte de societat».

Vista l'heterogeneïtat dels articles carnerians i la història de la seua publicació, Ortín (1996: 288) aborda específicament la qüestió del gènere literari al qual es poden adscriure, i ho fa, seguint Fowler, d'acord amb una concepció àmplia i dúctil del concepte, que el porta a assumir, amb Genette (2004), la necessitat d'una retòrica que tinga en compte «les maneres de dir», és a dir, la dicció a la qual hem fet referència ja en el cas de Carner. Així, a partir de les aportacions de Booth (1991), Ortín (1996: 291) s'interessa pel que nosaltres hem anomenat, anteriorment, pla de l'enunciació autorial (Arenas 1997) i arriba a la conclusió que, des d'aquesta perspectiva, es poden distingir dues classes d'articles:

- 1) Seguint el model dels textos arreplegats en *Les planetes del verдум*, aquells en què «el seu jo apareix explícitament com a comentador de la realitat» (però sense arribar, diu Ortín, a «fixar la figura unificadora d'una autor-personatge» a la manera de Montaigne, cosa que augmenta les possibilitats expressives alhora que implica el risc «d'una dispersió excessiva, perdedora per al lector».
- 2) Aquells textos en què «desapareix el jo comentador de la realitat, identificable amb l'autor implícit, i el seu lloc l'ocupa un narrador tradicional» (Ortín 1996: 292).

Aquesta doble distinció permet que Ortín (1996: 292) arribe a una conclusió que nosaltres subscriuim plenament, i és la distinció entre dues classes d'articles literaris, uns més inclinats cap a l'assaig i uns altres cap a la narrativa. Els primers, doncs, poden ser considerats, pròpiament, «petits assaigs» i els segons «contes». Així, *La creació d'Eva* i, en menor mesura, *Les planetes del verдум*, estarien més orientades cap a les formes narratives, mentre que *Les bonhomies* se situaria en l'àmbit de l'assaig, amb els matisos necessaris si analitzàrem cada un dels textos que integren aquests llibres de manera més particular. Al capdavall, en la primera categoria no hi ha tan sols una enunciació que coincideix amb aquella que hem descrit de la mà d'Arenas (1997, § I.6.2.) com

a pròpia de l'assaig, sinó també una actitud interrogativa i amb afany de descoberta (Ortín 1996: 302), que coincideix amb la posició prototípica de la veu que enuncia l'assaig. Atés que «totes les col·laboracions recollides en llibre⁸¹ comparteixen aquesta intenció de comentar la realitat i donar-hi sentit», Ortín (1996: 302) té la temptació de classificar-les, *grosso modo*, sota l'etiqueta d'assaig, fins i tot quan s'hi fan servir «ficcions mínimament interposades». De fet, Ortín (1996: 303) s'inclina per parlar d'una «actitud assagística», perquè «tant si emprà la ficció narrativa, com si encadena les anècdotes per porta-les a una lliçó, com si comenta irònicament la realitat, el que fa és argumentar sense voler imposar-se». No cal dir que una reflexió així ens pareix d'allò més suggestiva i coincideix, de bon tros, amb l'enfocament global de la nostra tesi. El recurs a la ficció narrativa, com veurem en analitzar exemples del corpus, constitueix en molts casos una estratègia argumentativa clàssica: l'argumentació per l'exemple⁸².

Arribats ací, Ortín (1996: 304) es veu obligat a admetre que, tot i que el «concepte ampli de prosa imaginativa o literària és el que millor s'adiu amb el conjunt de les col·laboracions periodístiques» que Carner va arreplegar en forma de llibre, «en voler concretar-lo es va a parar sempre a l'assaig, el gènere amb què tradicionalment s'han relacionat els articles de diari concebuts literàriament». Conscient que es tracta d'una afirmació esmunyedissa, l'investigador dedica una bona part del seu estudi a caracteritzar l'assaig d'acord amb unes coordenades semblants a les que hem exposat en el marc teòric, tant aquelles de caràcter més general (§ I.6.), com les que hem sintetitzat a partir del treball d'Arenas (1997, § I.6.2.).

Finalment, considerem important fer cinc cèntims al voltant de la concepció de la tasca de l'escriptor que manifesta Josep Carner, atés que ens porta a l'altre punt fonamental de la nostra anàlisi de l'assaig, sobre el qual ja hem parlat a bastament: la funció social del text literari. En aquest sentit, Ortín (1996: 36) afirma que Carner té «la convicció que la literatura té una influència decisiva en la societat sobre la qual es

⁸¹ Com veurem més avant, el matis és important, atés que, des de la perspectiva del camp literari, el grau d'acceptació d'un text si apareix en forma de llibre és convencionalment major que si es publica en altres formats.

⁸² L'argumentació per l'exemple pot exercir diversos rols: com a exemple en sentit estricte, dóna lloc a una generalització; com a il·lustració permet reforçar una regularitat prèviament establida; com a model, incitarà a la imitació (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 471).

projecta». En això coincideix amb el programa de Prat de la Riba, en la seua expressió més fonda, en la mesura que, com diu Ortín (1996: 37):

Tal com ell l'entenia, la literatura havia d'ajudar també a construir la societat en què uns i altres, polítics i literats, creien: aquella societat culta, civilitzada, sostinguda en els principis liberals, amb consciència de la pròpia personalitat, i unida entorn d'un projecte compartit, que responia al model ideal d'algunes nacions europees modernes, l'anglesa en primer lloc. La literatura hi faria la contribució més profunda i duradora perquè s'adreça a la imaginació i al llenguatge de les persones, i pot modificar-ne els comportaments.

Això ens recorda que la funció social de l'assaig no és en cap cas privativa d'aquest gènere, sinó transversal. En tot cas, com mirarem de demostrar, es concreta i s'orienta d'una manera especial en cada context cultural, social i polític. Recordem, per això, les paraules de Riba i la seua al·lusió a les necessitats expressives que, en el cas de Carner, el dugueren a optar per la prosa en alguns casos. Certament, com tornarem a veure en la tercera part d'aquesta tesi (§ III.4.), cada gènere, per mitjà de les seues especificitats estètiques, pot contribuir a aquesta funció social de maneres diverses, segons la situació: és difícil, per exemple, imaginar el *Glosari* en una forma que no fóra la que va adoptar. En aquesta línia, volem recordar les paraules de Claudio Guillén (2005: 143) quan afirma: «La diferencia que vincula un género a otro puede definirse como el ejercicio de determinada *función*». Així, citant Tiniànov, ens adverteix: «El estudio de los géneros es imposible fuera del sistema dentro del cual y con el cual están en correlación. La novela histórica de Tolstoi entra en correlación no con la novela histórica de Zagoskin sino con la prosa de su tiempo» (Guillén 2005: 143).

A més a més, la preocupació de Josep Carner per la incidència social de la literatura va lligada a la seua concepció d'aquesta com a *institució* (Ortín 1996: 67). Una literatura necessita disposar d'un circuit literari (escriptors, editors, crítics, lectors, traductors, etc.) que la projecte amb normalitat al si de la seua pròpia societat. Aquesta visió, naturalment, participa de la pretensió de normalització cultural del Noucentisme, però revela una dimensió de més abast, traslladable a unes altres èpoques –la nostra,

sense anar més lluny—, en la mesura que, sense aquest circuit, la literatura no pot exercir la funció que el mateix Carner li atorgava.⁸³

2.3. Carles Riba

L'aportació de Carles Riba a la configuració de l'assaig en llengua catalana ens interessa ací per tres raons fonamentals. En primer lloc, perquè constitueix una baula entre el Noucentisme i les generacions posteriors, frustrades per la desfeta de la Guerra Civil, però que anunciaven una actualització definitiva de la literatura catalana en tots els gèneres i estils. En segon lloc, perquè quan Riba escriu assaig, té una consciència clara de practicar-lo i, en conseqüència, utilitza deliberadament l'etiqueta, com tot seguit veurem. El tercer aspecte que volem destacar és la seua projecció social com a *intel·lectual*, no tan sols per la seua producció assagística, sinó també pel conjunt de la seua obra.

Pel que fa al primer aspecte, la posició de Riba envers el Noucentisme ha estat objecte de no pocs estudis i una certa polèmica (Murgades 1986), sobretot si considerem la influència d'Eugeni d'Ors en l'estil i l'actitud intel·lectual que desplega Riba en les seues proses. En aquest sentit, és bo recordar l'afirmació de Murgades, segons la qual «la generació immediatament posterior a la integrada pels homes del Noucentisme, pels seus gestors en primera instància, la generació que algun crític ha batejat amb l'epítet de “neonoucentista”, va formar-se en bona part a redós de les pàgines del Glosari» (1986: 175). Tanmateix, una cosa és l'influx i una altra el resultat. Fins a quin punt l'espenta rebuda de Xènius va condicionar, per exemple, l'estil de Riba, o tan sols la seua manera de concebre la cultura catalana i la coincidència en la necessitat d'obrir-ne els límits? Si atenem a l'argumentació de Murgades (1986: 178), Josep Pla, en el cèlebre *homenot* que li dedica, s'afanya a subratllar la semblança entre Ors i Riba, en una estratègia que «en el fons [...] és un manifest indirecte de com entén ell [Pla] que ha de ser un estil, de com és, en definitiva, el seu» (Murgades 1986: 178). Si a Pla li interessa acostar Ors i Riba per diferenciar-se'n i reivindicar el seu propi estil —i per tant el seu espai en el camp literari—, Albert Manent realitza una operació semblant

⁸³ Carner, no fou, ni de bon tros, una excepció. El cas de Joan Fuster també n'és paradigmàtic. Per a l'anàlisi del seu paper en la normalització del circuit literari, veieu Simbor 2012.

en sentit contrari: s'esforça per allunyar Riba de Xènius, vist el rebuig que la trajectòria personal d'Ors havia arribat a provocar. Siga com siga, i com adequadament suggereix Murgades (1986: 179), «tan contraposades com es vulgui, és tanmateix evident que totes dues posicions són pols de referència indispensables si volem plantejar-nos la influència efectiva d'Ors sobre Riba». Una influència que es donà en la mesura que, com volem demostrar al llarg d'aquestes pàgines, l'aportació de Xènius representa una de les bases sobre les quals, per identificació, indiferència o rebuig, s'assenta l'edifici de l'assaig català del segle xx. Pel que fa al cas concret de Riba, podem resumir els aspectes estilístics assenyalats per Murgades (1986: 180-183): la construcció d'alguns textos crítics com a glosses, l'ús de l'hipèrbaton, la citació de frases bíbliques, el caràcter dialogant, l'ambigüïtat, la referència a determinats autors (com ara Joubert i Goethe) i, en darrer lloc, la tendència a utilitzar noms amb majúscula inicial i altres substantius ben estimats per Xènius (com ara *arbitrar*). A banda, per descomptat, cal subratllar la influència explícita i deliberada de l'un en l'altre, com ara quan Riba cita Xènius esmentant-lo o sense fer-ho (Murgades 1986: 183). És curiós que, en aquests casos, Riba no entre mai a valorar o analitzar els textos orsians directament, sinó que sempre els fa servir com a pretext o comentari per a parlar d'uns altres textos. Aquesta actitud, ens ve a dir Murgades (1986: 185), implica tant el reconeixement del mestratge com una certa voluntat de distanciament, tots dos perfectament compatibles i coherents, de fet, amb aquells –pocs– textos, com ara l'article «Entre dos diletantismes», en què Riba aborda de manera clara el famós afer Ors. Al començament del text, publicat en dues parts a *La Veu de Catalunya* l'abril de 1923 i integrat més tard en *Els marges*, Riba (1985: 298) dedica unes paraules ponderades i sensates a la qüestió, que haurien d'il·luminar reflexions posteriors:

Ha sonat, fins ara, per damunt les altres, la veu d'un mestre reconegut i caigut, de l'obra i les normes del qual hom rastreja reflexos en tota la producció literària de quinze anys ençà; sense que calgui explicar-los tots per una influència: una obra com el Glossari, cimejant sobre un període, no és solament una guia, sinó també una constatació [...]. En aquest equilibri de potència centrífuga i centrípeta consisteix la seva glòria: si no es vol tant, la seva raó d'ésser.

Aquestes censurens han provocat tot seguit una contracrítica, la qual, però, fins ara ha estat dirigida *ad hominem* més aviat que no pas *ad opus*.

No és casualitat que, tot seguit, Riba pose el nom de Josep Pla damunt de la taula –d'un joveníssim Josep Pla, recordem-ho–, per a parlar d'un *Anti-Glossari* en referència als seus articles periodístics (Riba 1985: 301). Riba destaca, d'una banda, l'abisme estilístic entre ambdós autors i, de l'altra, el caràcter «optimista i coordinat» de les gloses orsianes, que contrasta amb la dispersió de les cròniques de Pla, que troben «llur to entusiasta o malhumorat en l'atzar de l'aventura». Tanmateix, l'autor s'afanya a subratllar que «els senyals i les respostes que l'un a l'altre s'han creuat, interinament s'explicarien [...] per la llei de l'atracció dels contraris». Una atracció –una relació, al capdavall–, que Riba no acaba de dibuixar. Amb prudència contundent, afirma, d'una banda, que «si les generacions successores no enfondeixen i aprofiten la lliçó del seu bon èxit o de la seva fallida [la de Xènius], la fallida serà d'elles»; i, de l'altra, adverteix que «el millor de l'obra de Josep Pla és encara [...] només en averany» (Riba 1985: 303). Al capdavall, com conclou al final de l'article (Riba 1985: 304), es tracta de realitzar un esforç de revisió, més que no prendre part en una polèmica. Humilment, aquesta tesi doctoral s'inscriu, encara, en aquest esforç de revisió.

Si ens endinsem en el segon aspecte que hem destacat –la consciència que té Riba de practicar assaig–, una primera qüestió que ens ha d'interessar són les seues afirmacions als prefacs d'algunes obres. Així, per exemple, en la «Intenció de l'autor» que encapçala *Els marges*, Carles Riba explica el sentit del títol de manera indirecta. En primer lloc, apel·la a la nota inicial d'un recull anterior, *Escolis* (1921), amb la qual comparteix no poques característiques, atès que qualifica els articles arreplegats com uns «simples pretextos, gairebé per a ús personal de l'autor» (Riba 1985: 41). L'*escoli* és una explicació, un comentari, una glossa, com ho són els articles que integren *Els marges*: «La intenció de l'autor, venia a dir-s'hi [en referència a *Escolis*], no va més enllà d'uns pretextos al marge, d'una múltiple aventura personal» (Riba 1985: 199). Val a dir que Murgades (1986: 179), vincula aquests títols a la influència orsiana, reivindicada de manera explícita en el caràcter de glossa que adquireixen els textos. Una influència que, en més d'una ocasió, Riba va situar en l'àmbit de l'assaig, de manera més o menys

clara o sistemàtica. Un bon exemple d'això és l'article dedicat a *Les planetes del verdum*, de Josep Carner, oportunament citat per Murgades (1986: 185), al qual ja hem fet referència adés. En aquell *escolí*, inclòs al recull homònim de 1921, Riba (1985: 89) repassa breument alguns trets estilístics de la generació precedent (en particular de Joan Maragall i Joaquim Ruyra) per a reivindicar com a «característica gloriosa del nostre nou-cents [...] el triomf de la curiositat sobre el lirisme», això és, una literatura –una prosa, per ser més precisos– menys apassionada, en què parafrasejant l'autor dels *Escolis*, la intel·ligència governa la sensualitat. Així, Riba atribueix simbòlicament aquest «triomf» a dos autors i dues obres:

D'ençà del nou-cents, la prosa catalana moderna ha estat fisonada, en contemporània diversitat, en dues genials manifestacions del nostre esperit: el *Glosari*, i aqueixos articles dels quals suara apareixia un recull massa avar sota el títol: *Les planetes del verdum*.

Sense abandonar aquest segon aspecte, convé recordar que Carles Riba centra la primera part de la «Intenció de l'autor» que precedeix *Els marges* a parlar del gènere al qual pertanyen els escrits arreglats en el volum. En una evocació claríssima de l'esperit de Montaigne, tot i que estiga redactat en tercera persona, qualifica els textos com una «múltiple aventura d'assaig d'ell mateix» (Riba 1985: 199). A continuació, assumeix que aquest assaig personal es converteix en la condició genèrica dels escrits (la cursiva és nostra): «Ara, qui pensi, com ell mateix, que dir què és una obra, més que no pas què val, és la finalitat de la crítica, i potser l'única cosa no del tot relativa que es pugui aspirar a fer en crítica, podrà qualificar de *crítics* aquests *assaig*» (Riba 1985: 199). Ens adonem que Riba assumeix que estem davant d'una col·lecció d'assaigs, susceptibles de considerar-se en l'àmbit de la crítica literària, però assaigs al capdavant –és a dir: textos literaris en ells mateixos. Per això, l'autor de les *Elegies de Bierville* continua: «Qui no, podrà classificar-los com a “literatura sobre la literatura”; la qual cosa plaurà vivament a l'autor, ja que això i no res més, però tampoc no res menys, creu ell que ha d'ésser la crítica» (Riba 1985: 199).

El tercer aspecte que hem volgut destacar en aquesta aproximació sumària a Carles Riba ha estat la seua projecció cívica com a intel·lectual. Es tracta d'una qüestió

que el va interessar des de bon començament, no debades fou un tema candent durant bona part del segle XIX i el principi del XX: en quina mesura l'escriptor esdevé intel·lectual i, des d'aquesta condició o posició, es veu obligat a «prendre part» en els afers del seu temps? Com Maria Campillo (1995: 37) recorda oportunament, ja l'any 1927 Riba havia apuntat la seua posició en l'article «Polítics i intel·lectuals», aparegut en dues parts a *La Publicitat* i arreplegat posteriorment al volum *Per comprendre* (1937). Evocant l'exemple de Sòcrates (per a qui la qüestió, diu Riba, ja estava resolta), i sense sacralitzar la figura de l'intel·lectual ni menystindre la del polític, Riba (1986: 268) afirma: «potser és no ja un dret, sinó un deure de l'intel·lectual, de posar-se per damunt dels polítics, de deslligar-se de la disciplina dels partits; però per sotmetre's a la disciplina, més inflexible, de la Justícia, del Dret, de la Dignitat». De fet, una afirmació tal es troba en el primer article publicat sota aquest títol, concretament el 20 de març de 1927; al cap d'uns dies, l'1 d'abril, Riba el completava amb una segona part adreçada a Josep Pla, qui havia fet una interpretació de les seues paraules segons la qual Riba donava la qüestió per resolta «a favor dels intel·lectuals». Curiosament, la rèplica de Riba es basa en la idea que Pla i ell estan essencialment d'acord, però que el primer ha contestat des de l'humorisme més que no des de la ironia amb la qual, a partir del mite socràtic, Riba havia dibuixat un intel·lectual pur i, per tant impossible, quan no senzillament indesitjable. D'ací que afirme: «tots dos [l'intel·lectual i el polític] es trobaran, i col·laboraran, en el pla de la justícia i del dret; i si no s'hi troben, és que l'un o l'altre ha fallat. Tot és qüestió del tacte; del tacte més espantosament difícil, que és de saber-se resoldre a cada moment entre la teoria i la realitat» (Riba 1986: 270). Un *tacte* que esdevindria més necessari que mai –i ací les paraules de Riba tenen un tràgic ressò profètic– a partir de 1936, quan, davant els fets, els intel·lectuals i els polítics (que sovint conviuen en la mateix persona, com recordava Riba) van haver de posicionar-se en triomfar el colp d'estat contra la República espanyola i, més particularment, ho van haver de fer des de la perspectiva catalana. El *tacte* esdevenia *tàctica* (Riba 1986: 281, Campillo 1995: 37) i la *responsabilitat de l'escriptor* –per dir-ho en la cèlebre formulació de Pedro Salinas (1961)– prenia una significació transcendent, com es veu en l'article «Literatura i grups salvadors», aparegut a *La Ven de Catalunya* l'abril de 1938 (Riba 1986: 276-282):

És en aquest sentit profund que l'escriptor ha d'haver pres partit, que ha de tenir consciència clara de quin és, dins l'ordenament de la col·lectivitat cap a la seva realització ideal, el lloc que li pertany individualment segons el seu «ofici» d'escriptor [...] i segons les seves facultats. Ha de formar grup, en suma, corresponsable amb altres grups, però distint d'ells. Ha de formar-lo, en efecte, no per a isolar-se en els goigs del seu art, per a inhibir-se del destí comú en una iniciació de secta, sinó al contrari, per tal d'exercici la seva acció salvadora sobre la col·lectivitat, pel contingut de doctrina de l'obra que li lliura, o baldament només sigui per l'eficàcia exemplar de les regles segons les quals l'obra és realitzada.

Més avant, en el mateix article, Riba vincula la situació concreta de Catalunya amb aquesta idea de prendre partit, íntimament i col·lectiva:

És hora de vida o mort per al cos físic de Catalunya; i hem de pensar, cadascun des del seu ofici, insistim, des del seu deure, a salvar la seva ànima, fos quina fos la seva mort o la seva supervivència material. I al nostre entendre se salva i salva tot aquell que sol, o dins la millor cooperació d'un grup, ja abans de tot perill suprem ha sabut realitzar, en la profunda calma de la seva fe i en l'íntim sentir de cadascun dels seus actes i obres, militant i triomfant alhora, la plena perfecció d'una idea.

En una línia semblant es manifestava en la conclusió del pròleg al programa oficial del Dia del Llibre de 1938 (Riba 1986: 288):

Com a individus i com a col·lectivitat som al fil del nostre destí. Si entre dues batalles, en un dia d'aquest any crucial del 1938, procedim, amb formalitat de ritu, a parlar del que són llibres, a escollir-ne per a la nostra llum i per al nostre conhort, a disposar mitjans per a dir encara en ells la nostra paraula, ¿com no fariem això amb una serietat única, i com el nostre acte no tindria una significació suprema per a omplir-nos d'orgull i de coratge davant del món que ens mira?

3. L'assaig entre 1962 i 2012

En els apartats següents intentarem realitzar una aproximació històrica i crítica a allò que s'ha catalogat com a assaig dins del camp literari català en el període que analitzem (1962-2012), si bé adoptarem un criteri cronològic generós, amb algunes referències a obres anteriors, i un criteri terminològic inclusiu alhora que coherent amb el marc teòric exposat (§ I), ja que sovint la crítica no parla d'assaig, sinó que fa servir unes altres etiquetes a les quals ens referirem quan siga necessari (literatura d'idees, literatura del jo, biografies i memòries, etc.). Hem d'advertir, això sí, que només estudiarem (§ III) obres publicades durant el període esmentat, cosa que ens porta a una situació una mica estranya si comparem les dates d'escriptura reals d'alguns llibres (o del material del qual provenen) i el moment en què van ser publicats. En aquest sentit, ens centrarem sempre en la data de publicació i no entrarem a analitzar en profunditat les implicacions d'aquesta diferència cronològica, especialment acusada en casos com *El quadern gris*, en teoria escrit pels volts de 1920, però editat l'any 1966 després d'una intensa reescriptura la casuística de la qual tan sols exposarem per damunt –i no precisament des d'una perspectiva filològica estricta, això és, d'anàlisi de les fonts textuais originals, sinó de construcció del text literari d'acord amb els paràmetres establits en el marc teòric (§ I).

En aquest punt, és molt important destacar que no tenim la voluntat de fixar un cànon de l'assaig en la literatura catalana dels darrers cinquanta anys, ni de bons trossos, si més no si entenem per cànon una selecció de les *millors* obres.⁸⁴ A l'hora de delimitar el corpus d'anàlisi aspiràvem a ser tan representatius com fóra possible, però al mateix temps volíem fugir del perill de configurar una tria que s'ajustara a les nostres necessitats sense contraposar-la amb allò que, gràcies a la informació que ens proporcionen diverses fonts, s'ha considerat com a assaig (en el sentit flexible

⁸⁴ Sobre aquestes operacions en el camp literari català dels darrers anys, veieu Ardolino (2014: 99-107).

que acabem d'apuntar) durant el període analitzat. Dit d'una altra manera: no volem fer encabir en una determinada idea d'assaig una sèrie d'obres triades per nosaltres, sinó contrastar el que es classifica com a assaig amb els elements que, segons la teoria literària exposada, defineixen el gènere. És a dir, es tracta d'analitzar tant l'etiqueta com els llibres als quals s'ha atribuït, en un procés d'estudi crític i històric que ens ocuparà també en la tercera part de la tesi, quan sistematitzarem i aplicarem els paràmetres fonamentals que, al nostre entendre, s'han de tindre en compte a l'hora de situar genèricament una obra, llavors a partir de l'anàlisi de títols concrets (§ III.). És precisament aquest diàleg —entre el concepte i els llibres als quals s'aplica— el sentit últim de la nostra tesi doctoral. D'altra banda, ací la paraula *llibres* té una significació especial, perquè ens permet delimitar millor el corpus d'anàlisi. Si bé és cert que l'assaig pot publicar-se de maneres diferents (un bon exemple és l'article d'opinió, com hem vist), nosaltres ens centrarem només en llibres publicats com a tal (per exemple, un recull d'articles), amb l'aparell paratextual definit per Gérard Genette (1987), en virtut de la idea que «le paratext est donc pour nous ce par quoi un text se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» (Genette 1987: 8). Això ens ajudarà a subratllar la idea que els textos publicats no són literaris tan sols per les seues característiques intrínseques, sinó també per la manera com són presentats paratextualment en societat. Això ens obligarà, en alguns moments, a plantejar-nos què succeeix quan un text es transforma i —per continuar amb l'exemple que hem posat adés—, passa de formar part d'un periòdic a integrar-se en un recull d'articles. O, per esmentar un cas de naturalesa diversa, valorarem quin paper han jugat els blogs durant els primers anys del segle XXI en l'aparició de noves maneres de practicar l'assaig (Madrenas i Ribera 2007; López-Pampló 2007).

En l'anàlisi del corpus, tanmateix, ens adonarem que existeixen forces canòniques gràcies a les quals unes obres estan més ben considerades que unes altres, no tan sols per un judici estètic, sinó també d'acord amb la seua influència o posteritat, per exemple. Aquestes forces, que s'expliquen d'acord amb els agents que se situen en les posicions de poder del camp literari, s'evidencien textualment a partir d'una sèrie de fonts que podem classificar en tres grans grups: obres d'història de

la literatura; enquestes crítiques i altres llistes;⁸⁵ referències transtextuals dels autors que, explícitament o implícita, s'insereixen en una tradició genèrica determinada. Per tant, en les pàgines següents anirem al·ludint a aquestes fonts a mesura que les aportem per al coneixement de l'evolució de l'assaig dels darrers cinquanta anys.

Abans de continuar, convé precisar què entenem per «forces canòniques» o, dit d'una manera més senzilla, per *cànon*. Seguint les consideracions de Pozuelo i Aradra (2000) al voltant d'aquesta qüestió, cal reconèixer que el cànon és un concepte inestable, canviant al llarg del temps i en funció de l'escola crítica que el conceptualitza. A pesar d'això, es pot oferir una «definició operativa», com ara la proposada per Enric Sullà (2006: 12):

El cànon és un conjunt d'obres i d'autors que una col·lectivitat considera valuós. Com es pot comprovar, la definició conté tres elements que es relacionen entre si: el conjunt d'obres i d'autors, la col·lectivitat que els valora i el valor que aquesta col·lectivitat els concedeix. Considero que són els elements mínims que han de constar a la definició de cànon i que si es prescindeix de cap d'ells la definició no es pot fer, però també considero que no cal incloure-hi res més, perquè són precisions que es poden fer a cada un dels elements segons una anàlisi històrica i empírica de la qual prescindeix la definició, situada en un pla exclusivament teòric.

De la mateixa manera, davant de la coneguda afirmació de Bloom que el cànon es basa en l'originalitat intrínseca d'una determinada obra literària⁸⁶, trobem molt més suggerent la manera com Pozuelo i Aradra (2000: 105) apliquen algunes reflexions

⁸⁵ L'any 2010 la Institució de les Lletres Catalanes, sota la direcció d'Oriol Izquierdo, va anunciar la realització d'una enquesta de gran abast anomenada *Qüestionari sobre la tradició literària catalana*, coordinada per Eulàlia Miralles i adreçada, en principi, a més dos mil persones de l'àmbit literari (professors, editors, autors, llibreters, bibliotecaris, etc.). De manera explícita, els organitzadors apel·laven a l'exemple de les enquestes de *Serra d'Or* i d'*El País* (que analitzem en aquest estudi) com a referents previs, però, com deia el dossier de premsa enviat per la ILC, aspiraven a incorporar-hi més «veus qualificades per a satisfer les demandes» de diversos sectors socials. El mes de juny de 2010, en l'acte de presentació del número 6 de la revista *Cultura*, que portava per títol «El cànon literari i la transmissió de la tradició» i girava al voltant de la iniciativa, s'havien de donar a conèixer les primeres impressions de l'enquesta. Tanmateix, els resultats de l'enquesta no s'han publicat encara, tot i que sí que s'han processat i s'han arribat a emprar per a donar resposta a sol·licituds concretes de diferents institucions com ara biblioteques.

⁸⁶ «All strong literary originality becomes canonical.» (Bloom 1993: 25)

de Pierre Bourdieu (1992) sobre el camp literari a l'àmbit específic del cànon. Així, encara que, com ja hem vist, Bourdieu (1991, 1992) no pretén abordar la qüestió del cànon directament, sinó un assumpte de molt més abast, Pozuelo i Aradra posen de manifest que es tracta d'una aportació que ens dóna llum al voltant del funcionament dels processos pels quals se seleccionen i es fixen unes obres determinades en un període concret de la història d'una cultura. Per exemple, l'afirmació que la història del camp literari està marcada per la lluita pel «monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes» (Bourdieu 1992: 223) ens duu a la conclusió que el cànon és un producte d'aquesta imposició i, de més a més, un element clau d'aquesta lluita. Una batalla, d'altra banda, que Bourdieu (1992: 223) situa com a motor de la història del camp: «*faire date, c'est inséparablement faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en avant-garde, et, en introduisant la différence, produire le temps*». A partir d'aquestes coordenades, entenem el cànon com el resultat d'una estratègia que té a veure amb els processos de tria i fixació d'aquelles característiques que, partint de les qualitats aparentment objectives del text, contribueixen a consolidar les posicions de poder en el camp literari, com també les formes de comportament dels seus ocupants i els moviments d'entrada o eixida que s'hi produeixen. Per precisar, cal dir que per *posició de poder* entenem tant la centralitat del propi discurs com el grau de representativitat assolit per les obres que s'hi situen. En aquest sentit, recordem que Bourdieu (1992: 312) aspira, metodològicament, a elaborar un model «*du processus de canonisation qui conduit à l'institution des écrivains, à travers une analyse des différentes formes que le panthéon littéraire a revêtues, aux différentes époques, dans les différents palmarès proposés aussi bien dans des documents [...] que dans des monuments*».⁸⁷

⁸⁷ Si ens fixem, per exemple, en el nom dels centres educatius públics de Primària i Secundària, al País Valencià hi ha dos instituts anomenats Joan Fuster (a Sueca i a Bellreguard) i una escola (a Manises); a Catalunya tan sols hi ha un institut que porte el seu nom a Barcelona. A les Illes Balears no n'hi ha cap. [Dades obtingudes de les guies de centres de la Conselleria d'Educació de cada autonomia: <http://cece.gva.es/ocd/areacd/val/guiadecentros.asp>, <http://ensenyament.gencat.cat/ca/arees-actuacio/centres-servis-educatius/centres/directoris-centres/>, http://weib.caib.es/Centres/centres_.htm. Accés 18/08/15.] Una anàlisi semblant sobre el nomenclàtor, introduint-hi altres noms del nostre corpus, ens permetria valorar millor el grau de canonització representat pels noms de carrer dedicats a escriptors, com també la seua presència simbòlica en monuments. Finalment, lligat a la qüestió anterior hi ha el tema del cànon en l'ensenyament secundari. Sobre aquest aspecte, veieu Esteve (2013).

Aquesta reflexió, de retruc, accepta una anàlisi per nivells: si prenem com a referència la literatura catalana dels últims cinquanta anys, ens adonarem que, en les diferents enquestes i obres que ofereixen una aproximació canònica, les posicions centrals les ocupa la narrativa, al costat de la poesia (especialment en alguns períodes concrets) i, en menor grau, el teatre. Com estem demostrant gràcies a l'anàlisi d'aquestes fonts, l'assaig, ocupa posicions perifèriques, llevat d'excepcions molt puntuals. En canvi, si ens centrem exclusivament en l'assaig, haurem d'analitzar quines obres són classificades repetidament com a tal i quines no (amb el benentès que la reiteració és un criteri que desvela els paràmetres canònics), cosa que ens mostrarà, d'una banda, la importància relativa del gènere en relació a la resta del camp i, de l'altra, el valor específic d'unes obres concretes dins de la categoria, una vegada acotada.

3.1. *El país com a tema (1962-1969)*

3.1.1. Context social i cultural

Després de la desfeta del bàndol republicà en la Guerra Civil i la victòria de l'exèrcit franquista, la situació és tan extrema que s'ha arribat a qualificar com a «grau zero» (Gallén 1987: 213, Carbó i Simbor 2005: 123) o «any-límit» de la literatura catalana (Molas 1995). En un primer moment el català està totalment absent de la vida pública, llevat d'unes poques excepcions; de fet, fins al 1946 l'edició en català va estar, en línies generals, prohibida.⁸⁸ El lleuger canvi que es comença a produir a partir d'aquesta data té a veure, per descomptat, amb la necessitat del règim franquista de ressituar-se internacionalment una vegada els seus aliats europeus (l'Alemanya de Hitler i la Itàlia de Mussolini) havien estat vençuts en la Segona Guerra Mundial. Tanmateix, fins ben entrada la dècada dels cinquanta no podem parlar d'un incipient circuit literari en català. Així, durant la dècada dels quaranta, la literatura produïda en l'exili o en la clandestinitat tindrà un paper primordial, bona prova del grau de destrucció de la bastida cultural construïda durant els anys 30.

⁸⁸ Per a una anàlisi global de l'edició sota la primera part de la dictadura franquista, veieu Gallofré (1991).

La represa, doncs, fou lenta i complexa i no es va produir de manera homogènia, ni en termes cronològics ni geogràfics. Així, per exemple, constatem un desfasament permanent entre Catalunya, les Illes Balears i, particularment, el País Valencià, que tardarà més temps a desenvolupar una mínima infraestructura cultural en llengua pròpia, cosa que explica, sumada a uns altres factors, el retard en l'aparició de certes iniciatives o dinàmiques que s'havien consolidat abans a Catalunya.

A la tràgica situació viscuda en la postguerra cal sumar el terrabastall causat per la Segona Guerra Mundial, no tan sols des d'un punt de vista econòmic i polític (intervencionisme americà, expansionisme soviètic, etc.), sinó també cultural i fins i tot filosòfic: després de fites tan simbòliques en la capacitat autodestructiva de la humanitat com els camps d'extermini nazis o el llançament de les dues bombes atòmiques, no van ser pocs els escriptors que es demanaren quin sentit tenia la literatura, la cultura en general, en un món que havia estat capaç d'arribar a un extrem així. L'existencialisme, amb la figura de Jean-Paul Sartre com a emblema, serà una resposta a aquesta crisi d'ordre ben bé moral: des de la literatura (sobretot la narrativa i el teatre, però també l'assaig), com també des de la seua acció pública, l'escriptor farà explícit el seu compromís amb una visió progressista i alhora crítica de la problemàtica social i cultural. L'escriptor, d'una manera paradigmàtica, esdevindrà intel·lectual (Carbó i Simbor 2005: 124). Al mateix temps, des de l'òrbita soviètica el realisme es promourà com a estètica d'intenció social i d'ideologia marxista, mentre que a la resta d'Europa conviuran diferents sensibilitats de tipus realista, des del neorealisme italià o portugués fins al realisme social espanyol i català, amb propostes ideològiques que van des del marxisme fins a l'humanitarisme de base cristiana (Carbó i Simbor 2005: 125). Així com l'existencialisme tindrà un llarg influx en l'assaig, on trobarà un camp de cultiu propici, les diverses formes de realisme tindran molta menys influència en aquest gènere i tan sols hi trobarem reflexos, ja descontextualitzats, en algunes obres com ara els primers llibres de viatges de Josep Maria Espinàs (Gregori 2000a).

Si tornem al circuit editorial en llengua catalana, cal constatar la dificultat amb què, a poc a poc, s'aconsegueix sortir de la clandestinitat i recuperar en part la força creativa que s'havia sostingut des de l'exili. Com ja hem dit, aquest procés es produirà lentament durant els anys 50, que donaran pas, a partir de la dècada següent, a un mínim

circuit literari en català (Carbó i Simbor 2005: 123), amb un sistema d'editorials, premis i revistes insuficient però d'una certa rellevància. La fundació, el 1962, d'Edicions 62, es pot considerar una fita en aquest reviscolament i, no debades, és un dels motius simbòlics pels quals el prenem com a data de referència inicial per a l'establiment del nostre corpus.

El règim franquista s'adonava que, per a sobreviure, necessitava obrir-se a institucions internacionals (com ara la UNESCO l'any 1952 o l'ONU el 1955), alhora que cercava aliances diplomàtiques i estratègiques (amb el Vaticà, mitjançant el Concordat de 1953, o amb els Estats Units d'Amèrica, gràcies als acords econòmics i militars de 1955). Aquestes aliances feien possible la integració de la dictadura en aquelles institucions, però al seu torn l'obligaven a moderar certes polítiques. Així, l'any 1966, amb l'aprovació de la Ley de Prensa e Imprenta, es va abolir la censura prèvia, en el marc d'una major permissivitat i d'un ambient general (català, espanyol, europeu i ben bé internacional) en què es desvetlaven els moviments civils i certs corrents culturals que havien de trasbalsar els esquemes consolidats després de la Segona Guerra Mundial. Un bon exemple de la translació d'aquests moviments –sobretot d'influència francesa– a la cultura catalana és el fenomen de la Nova Cançó, iniciat el 1961 amb la formació d'Els Setze Judges (entre els promotors dels quals hi hagué Josep Maria Espinàs).

Tornant al circuit editorial, el reviscolament que es produeix a partir dels anys 60 és més que notable. Entre 1943 i 1945, només es posen en marxa set projectes editorials en tot el territori de llengua catalana (sense comptar les editorials clandestines). Val a dir que no tots publiquen exclusivament en català (com ara Destino), una tònica que serà habitual d'aleshores ençà. Entre 1946 i 1961, és a dir, un període de vora vint anys, s'enceten o es reviscolen 18 projectes editorials, de signe i sort diversa (entre els quals apareix Selecta el 1954). Finalment, entre 1962 i 1968, és a dir, en tan sols sis anys, ens trobem amb l'aparició o la represa de 9 projectes, entre els quals n'hi ha de l'envergadura d'Edicions 62, Proa, Enciclopèdia Catalana i Tres i Quatre (Carbó i Simbor 2005: 128-132).

Pel que fa a la premsa, tot i que no existeix en aquest període cap diari en català, sí que hi ha algunes revistes periòdiques. Una vegada closos quasi tots els projectes

de l'exili (*Quaderns de l'exili* s'atura el 1947, *La Nova Revista* el 1958 i *Pont Blau* deixa de publicar-se el 1963) apareixen noves capçaleres culturals a Catalunya, que donen recer a la crítica literària. *Canigó*, per exemple, comença el 1954, seguida de la més important, *Serra d'Or*, fundada el 1959 sota els auspicis de l'Abadia de Montserrat. Entre 1966 i 1970 es publica *Tele-Estel*, de vida curta però influent. Finalment, en l'àmbit valencià, destaca *Gorg*, publicada entre 1969 i 1972, amb puntes de deu mil exemplars (Carbó i Simbor 1993b: 196) i, per tant, un abast notabilíssim si tenim en compte la magra situació del moment. A banda, cal esmentar l'important paper de crítica i difusió de la literatura catalana exercit des de certes publicacions en castellà, particularment la revista *Destino*.

3.1.2. Anàlisi del període

Una vegada realitzada aquesta introducció històrica, ens endinsarem de la mà de Joan Fuster (1985), un dels crítics que més atenció va donar a l'assaig com a gènere diferenciat, en la situació del gènere cap a 1962, moment en què situem el tall inicial del nostre corpus. Al seu parer, entre 1931 i 1961,⁸⁹ no sorgeix en la literatura catalana cap veu assagística comparable a les que havien representat Eugeni d'Ors, Carles Riba, Josep Pla o Gaziell i Carles Cardó, tot i que aquests autors van continuar produint durant el període esmentat. De fet, «en els anys de postguerra es publicaren els llibres essencials de Gaziell i de Pla [...] i alguns més d'autors procedents de les mateixes generacions» (Fuster 1985: 409). Tanmateix, entre els autors que s'anaven incorporant progressivament al camp literari català no n'hi havia tants com en el període noucentista i postnoucentista,⁹⁰ ni tenien la mateixa ambició i força literària. Les raons d'aquesta circumstància s'han de trobar, evidentment, en les conseqüències de la Guerra Civil primer i de la postguerra després. La destrucció del circuit literari, tant pel que fa al sistema editorial com al sistema periodístic (i en particular aquest segon, on, com hem vist, es va publicar bona part de l'assaig català entre 1906 i 1939), va suposar la desaparició de les plataformes clau de difusió de l'assaig,

⁸⁹ Fem servir la periodització de Fuster (1985) en la mesura que el citem directament, tot i que som conscients que no sempre és encertada. Per a una anàlisi de la recepció d'aquesta obra i les mancances que s'hi detecten, veieu Simbor (2012: 264-287).

⁹⁰ Ens remetem a la nota anterior sobre la prudència a l'hora de fer servir la periodització proposada per Fuster.

de manera que els autors van tendir a arrecerar-se en uns altres gèneres literaris, com ara la poesia, o en una mena d'assaig menys orientat a l'actualitat i, també, menys susceptible de ser percebut per la censura com a excessivament insidiós: «Les circumstàncies històriques que han viscut els Països Catalans en els darrers anys han forçat els literats a concentrar-se sobre els problemes més radicals de l'existència del seu poble. [...] En quedar abolida la “política” en el sentit “pràctic”, l'escriptor hagué de dirigir el seu interès cap a estrats més profunds de la seva comunitat [...] i cap a les càbales que el futur suscita» (Fuster 1985: 410-411). La pedra foguera d'aquesta tendència, com Fuster subratlla, serà Jaume Vicens Vives i la seua obra *Notícia de Catalunya*, publicada per primera vegada l'any 1954, en el context del reviscolament inicial del circuit literari.

Deixant de banda aquesta línia, de moment, Fuster (1985: 410-411) s'interessa per algunes veus de la postguerra, com ara Rafael Tasis, Maurici Serrahima (particularment *La crisi de la ficció*, que qualifica de «gran assaig») o Lluís Montanyà, que practica «l'assagisme literari», és a dir, «la interpretació lliure i suggestiva de fets i d'idees procedents de les lletres i les arts» (Fuster 1985: 411). També destaca la capacitat crítica de Joan Teixidor i de Joan Triadú, a qui vincula amb l'autoritat de Carles Riba en aquest àmbit (Fuster 1985: 412). Allunyant-nos d'allò més estrictament literari, Fuster (1985: 413), s'interessa pels assaigs sobre art i creació de Josep Palau i Fabre, Joan Brossa, Arnau Puig i Alexandre Cirici⁹¹ i, encara que admet que no entra «en el marc proposat per al present treball», no s'està d'esmentar l'antologia *Poesia catalana del segle XX*, de Josep M. Castellet i Joaquim Molas, per «la seva càrrega polèmica» i el potencial com a fonament per a «futures i imprescindibles indagacions» (Fuster 1985: 414).

De les tendències que acabem d'esmentar, la més important serà aquella que té «el país com a tema» (Fuster 1985: 414) o que realitza una «reflexió sobre el país» (Llanas i Pinyol 1987: 245).⁹² Cronològicament, la primera aportació important serà la de Josep

⁹¹ Cirici apareix ben valorat en l'enquesta de *Serra d'Or* publicada l'any 1971, però per exemple, Joan Colomines, un dels crítics participants, l'exclou perquè no sap «si és un veritable assaig».

⁹² Una línia d'anàlisi complementària a la nostra seria aquella que estudia l'aportació de la literatura a la configuració de les identitats de manera més detallada i sistemàtica que no hem fet nosaltres en aquesta tesi doctoral, tot i que hem apuntat la qüestió en el marc teòric (§ I.5.2., I.7.). Un bon exemple del rendiment d'aquest enfocament el trobem en el Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili (Sunyer i Corretger 2012). Una visió de conjunt sobre la creació de les identitats nacionals a l'Europa contemporània ens la proporciona Thiesse (1999).

Ferrater Mora amb *Les formes de la vida catalana*, publicat a Santiago de Xile el 1944. També des de l'exili, l'any 1946 Josep Trueta i Carles Cardó van aportar, originalment en anglés i francés, dues obres al debat respectivament, traduïdes després com *L'esperit de Catalunya* i *Les dues tradicions*.

Però més enllà d'aquests precedents, *Notícia de Catalunya* fou «sens dubte l'obra més incisiva de Jaume Vicens Vives [...] i la que més reaccions ha suscitat» (Llanas i Pinyol 1987: 249), el «llibre-clau» (Fuster 1985: 415). Des del pla de la recepció, l'obra de Vicens Vives és interpretada com a assaig per part de la crítica (el judici dels iguals, de què parla Bourdieu) i per això apareix en una posició molt destacada en les aproximacions canòniques que s'efectuen a aquest període de la literatura catalana. No cal dir que aquest és un més dels elements que concorren a l'hora d'adscriure un text determinat a un gènere literari⁹³ i, per tant, no n'hi ha prou per a donar-ne una visió global. Sense entrar en aquests altres elements (com ara la construcció textual o el mode d'enunciació), tanmateix, sí que ens pareix molt significativa la necessitat que té el camp literari català d'assumir aquestes propostes en un moment històric en què, com apuntava Fuster, la reflexió teòrica sobre el país era alhora una necessitat i una eixida a les restriccions polítiques del franquisme. Un altre factor que justifica la importància de *Notícia de Catalunya* és el valor que se li atorga com a peça clau en la construcció d'una línia fonamental per a l'assaig català del segle xx, com demostra el fet que Joan Fuster la situe com el precedent explícit de *Nosaltres, els valencians*. No debades, en l'enquesta «Els crítics davant la literatura catalana», apareguda en el número de setembre de 1964 de la revista *Serra d'Or* (a la qual respongueren 19 crítics)⁹⁴, les obres més ben valorades en la categoria d'«assaig» són, en aquest ordre, *Nosaltres, els valencians*, de Joan Fuster (18 vots), *Notícia de Catalunya* de Jaume Vicens Vives (14 vots) i *Les formes de la vida catalana*, de Josep

⁹³ Les mateixes raons ens podrien dur a excloure'l, si fóra el cas. Així, per exemple, *Notícia de Catalunya*, segons com la interpretem, es podria situar en el camp acadèmic, com a obra de divulgació, reflexió i erudició històrica.

⁹⁴ Concretament, eren els següents: Domènec Guansé, Maurici Serrahima, Joan Teixidor, Octavi Saltor, Josep Faulí, Josep M. Castellet, Rafael Tasis, Francesc Vallverdú, Joaquim Molas, Josep M. Ferrer, Osvald Cardona, Antoni Vilanova, Josep M. Llompart, Miquel Dolç, Antoni Comas, Albert Manent, Gonçal Lloveras, Joan Triadú i Jordi Carbonell.

moviments de contestació que van caracteritzar la dècada, amb el Maig del 68 com a símbol cabdal (i darrer, probablement).

Tornant als referents d'història de la literatura que estem fent servir, es torna a imposar la prevenció sobre l'etiqueta «assaig», cosa que hem anunciat en diverses ocasions. Fuster (1985), per exemple, sí que la fa servir de manera directa (el capítol on parla de Vicens Vives es titula «L'assaig i la crítica»); per contra, Llanas i Pinyol (1987) opten per «literatura d'idees», terme sobre el qual ja hem discutit a bastament. El fet que en els volums de la *Història de la literatura catalana* dirigits per Joaquim Molas sobre la literatura contemporània, el concepte d'assaig tinga un valor subsidiari del de *literatura d'idees*, ja ens diu molt de l'enfocament que es dóna a la qüestió: importa més la selecció d'obres i la seua anàlisi relativament individualitzada –per autors i temes o per grups d'autors i conjunts temàtics– que no la seua interpretació global des d'una perspectiva genèrica. De fet, després de fer una ullada a altres autors que «reflexionen sobre el país» (Manuel Serra, Josep Armengou, Pere Bosch-Gimpera, Miquel Arimany, Rodolf Llorens, Josep Melià, Pere Verdaguer, Carles Muñoz i Delfí Abella), Llanas i Pinyol (1987: 252-254) passen a dedicar, sense solució de continuïtat, tres apartats monogràfics, respectivament, a Gaziell, Maurici Serrahima i Joan Fuster, amb el benentès que tots tres constitueixen les aportacions més singulars i importants a la literatura d'idees del període estudiat.

En l'enquesta de *Serra d'Or* de 1964, al costat de la categoria d'«assaig», que acabem d'esmentar, n'hi ha una altra de fronterera, «biografia i memòries», on trobem, empatades, *Tots els camins duen a Roma*, de Gaziell, i les *Memòries* de Josep Maria de Sagarra, amb 14 vots, seguides dels *Homenots* de Josep Pla, que en tenen 9. Heus ací un altre cas en què la dimensió condicional d'una part de la dicció, per dir-ho a la manera de Genette (2004: 88), precisament aquella formada per la literatura no ficcional en prosa, torna a revelar la dificultat de classificació que sempre l'acompanya. Al nostre entendre, la distinció és oportuna pel que fa als casos de Gaziell i Sagarra, en els quals l'element narratiu, diegètic, és molt acusat, en detriment de l'element argumentatiu-persuasiu, per molt que s'acomplisca el pacte autobiogràfic formulat per Lejeune (1987). En aquest sentit, ens inclinem per excloure aquests títols de l'assaig com l'hem presentat en aquesta tesi, cosa que coincideix amb la distinció de l'enquesta que

comentem, i ens estimem més d'incloure'ls en la narrativa, dins, precisament, del camp de l'autobiografia. El cas dels *Homenots*, en part per la immensitat del projecte, reclamaria una anàlisi més detallada, però, com veurem més avant (§ III.3.), considerem que hi ha prou elements per a categoritzar-los com a assaig. Val a dir que en la *Guia de la literatura catalana* (Castellanos 1973) a banda de les obres adés esmentades d'Ors, Carner, Riba, Pla (entre les quals hi ha els *Homenots*, precisament) i Fuster, també apareixen en la tria final *Tots els camins duen a Roma* de Gaziol i les *Memòries* de Sagarra.

Serra d'Or va publicar una altra enquesta semblant al cap de pocs anys. En el número 139 de la revista, aparegut l'abril de 1971, apareixia l'article «Enquesta: els millors títols 1964-1970», amb comentaris de Joan-Anton Benach. En aquest cas, el criteri genèric és el mateix i se separa l'«assaig» del grup «biografia-memòries». Els resultats, però, són més heterogenis i els crítics semblen més desorientats:⁹⁷ com apunta Benach, dues obres, *Josep Carner i el Noucentisme*, d'Albert Manent, i *Diari 1952-1960*, de Joan Fuster, van estar ben valorades en ambdues categories. Així, *Teoria de la sensibilitat* de Xavier Rubert de Ventós, es va situar en primera posició de la categoria «assaig» amb 11 vots. A continuació, molt repartits, *L'art català contemporani*, d'Alexandre Cirici, rebia 4 vots i, amb 3, apareixien *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, de Jordi Rubió, *Catalanisme i revolució burgesa*, de Jordi Solé-Tura, *Heretgies, revoltes i sermons*, de Joan Fuster, i les dues obres adés esmentades. Es compleix, doncs, un patró repetit, per exemple, en la nòmina dels guanyadors dels premis literaris d'assaig, que consisteix a incloure dins la categoria obres amb una ambició estètica i comunicativa molt diversa: des de l'assaig autoconscient practicat per Fuster al seu diari fins a obres que, al nostre entendre, se situen ací en el camp literari per la tria dels crítics, però que s'haurien d'ubicar en el camp acadèmic (divulgació de la història o de la filosofia, per exemple) si atenguérem a tots els paràmetres d'anàlisi que acabarem d'exposar en la tercera part d'aquesta tesi.

Pel que fa a la categoria «biografia-memòries» de la mateixa enquesta, les obres més ben valorades són *El quadern gris*, de Josep Pla, amb 13 vots, el *Diari 1952-1960* de

⁹⁷ En aquesta ocasió n'eren vint: Josep M. Castellet, Joan Colomines, Antoni Comas, Miquel Dolç, Xavier Fàbregas, Josep Faulí, Pere Gimferrer, Domènec Guansé, Josep M. Llompart, Gonçal Lloveras, Albert Manent, Joaquim Molas, Francesc Rodon, Josep Romeu i Figueras, Maurici Serrahima, Emili Teixidor, Joan Triadó i Francesc Vallverdú (qui torna a expressar els seus dubtes sobre les restriccions genèriques de l'enquesta).

Joan Fuster, amb 10 mencions, i *Josep Carner i el Noucentisme*, d'Albert Manent, amb 4. Si sumàrem els vots rebuts per Fuster en les dues categories pel mateix llibre, pujaria a 13 vots i se situaria al capdavant de la classificació en totes dues. Això no revela només la importància de Fuster en la configuració del camp literari (com veiem, el seu nom apareix sempre que es fa una tria crítica o acadèmica d'obres d'assaig), sinó que també posa de manifest que, superades certes vacil·lacions a l'hora d'adscriure genèricament les obres, els crítics i els estudiosos tenen clara la vinculació de Fuster i de Pla amb una manera de concebre i practicar la literatura que coincideix amb aquella que nosaltres defensem, en la plenitud de l'expressió, com a assaig.

En l'enquesta publicada al número 496 de Serra d'Or, l'abril de 2001, que com ja hem vist abastava tot el segle xx, trobem unes quantes obres d'aquest període en les categories d'«assaig» i «literatura del jo». En la primera, *Nosaltres, els valencians* i *Diccionari per a ociosos*, de Joan Fuster i *Els altres catalans* de Francesc Candel (una altra vegada, constatem la preeminència històrica de l'assaig que té el país com a tema). En la segona categoria, com veurem més avant, hi ha *El quadern gris* de Josep Pla, les *Memòries* de Josep Maria de Sagarra, *Tots els camins duen a Roma*, de Gaziol i *Diari (1952-1960)* de Joan Fuster.

Finalment, l'any 2007, amb motiu de la presència de la cultura catalana a la Fira de Frankfurt com a convidada d'honor, el diari *El País* va dedicar el 6 d'octubre el suplement cultural *Babelia* a la literatura catalana. Entre altres coses, hi incloua una enquesta, realitzada a 134 persones vinculades al món cultural, per a conèixer quina era, segons la seua opinió, la llista de les 50 millors obres de la literatura catalana. Carles Geli va ser el responsable de presentar els resultats de l'enquesta, els quals reforcen la importància d'algunes de les obres que hem comentat fins ara. Així, després de la poesia d'Ausiàs March i del *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, *El quadern gris* de Josep Pla se situa en la tercera posició amb 84 vots (les dues obres anteriors havien quedat empatades a 92 vots). En el lloc que fa catorze apareixen les *Memòries* de Josep Maria de Sagarra, amb 40 vots. Cal esperar fins a la posició vint-i-dos per a trobar un altre llibre d'assaig, el *Glosari* d'Eugeni d'Ors, amb 24 vots, mentre que en el lloc trenta-quatre trobem *Tots els camins duen a Roma* de Gaziol, amb 12. Finalment, les dues últimes obres d'assaig que figuren en la llista ocupen les posicions trenta-sis i quaranta-nou, respectivament, i totes dues són de Joan Fuster: la primera, *Nosaltres, els valencians*,

rep 10 vots, mentre que *Diccionari per ociosos* n'aconsegueix 7. Es repeteix la pauta que hem observat en qüestionaris previs: destacar, de tota la producció fusteriana, la seua aportació cabdal a la reflexió sobre el país, deixant en un segon pla obres més orientades a l'assaig deliberatiu com ara *Diccionari per ociosos*, un títol que, sorprenentment, arriba a estar representat en la tria final de l'enquesta de *Babelia*, quan, en general, no havia obtingut representació en les seleccions definitives d'altres enquestes.

3.2. *El boom dels dietaris (1970-2000)*

3.2.1. Context social i cultural

Els anys setanta suposen, a Espanya, l'esgotament progressiu del règim franquista, el qual, tanmateix, resisteix fins a la mort del dictador l'any 1975. El pas a la democràcia serà relativament ràpid i alhora complex: el 1978 s'aprova la Constitució Espanyola, el 1979 l'Estatut d'Autonomia de Catalunya, el 1982 el de la Comunitat Valenciana i el 1983 el de les Illes Balears. Tot això farà que determinades circumstàncies internacionals arriben a casa nostra amb un cert retard o necessàriament ajustades (Carbó i Simbor 2005: 236). Així, la influència del Maig del 68 i els moviments cívics nord-americans, de la cultura hippie o del textualisme d'arrel francesa –per esmentar fenòmens d'índole diversa– serà més aviat tardana i poc aprofundida, llevat de certes excepcions (Carbó i Simbor 2005: 237). Les conseqüències de la crisi del petroli i el reviscolament de les polítiques conservadores (amb Margaret Thatcher al capdavant) que es viurà en molts països en el tombant dels setanta i els vuitanta no es viurà de la mateixa manera a Espanya, condicionada per les exigències polítiques, econòmiques i socials de la transició que estava vivint. Així, tot i que l'estat es modernitza i s'obri a les noves influències que vénen, sobretot, dels Estats Units (Carbó i Simbor 2005: 237), no serà del tot permeable a certes innovacions fins als vuitanta quan, per exemple, arriba el debat sobre la postmodernitat a la cultura catalana (§ I.5.1.).

És normal, doncs, que entre l'any 1970 i el 2000 la cultura en llengua catalana experimente un canvi fonamental. A mesura que el sistema democràtic es consolida, augmenten els àmbits d'ús on es fa present la llengua, gràcies, per descomptat,

a l'aprovació dels estatuts d'autonomia, la promulgació de lleis de planificació lingüística (que permeten, per damunt de tot, la incorporació de la llengua a l'escola) i l'aparició de les primeres televisions generalistes en català; és a dir, gràcies a la seua institucionalització. Això permetrà que el circuit literari en llengua catalana es consolide, de manera que moltes de les editorials fundades als seixanta es mantenen i creixen, especialment Edicions 62 i Enciclopèdia Catalana, que esdevindran els grans grups editorials en llengua catalana al final d'aquest període. Alhora apareixen nous projectes editorials, alguns de gran importància i recorregut, com ara La Magrana (1976), Quaderns Crema (1978), Empúries (1983), La Campana (1983), Bromera (1986) i Tàndem (1990) entre altres. Al mateix temps, al començament dels vuitanta es començaran a produir símptomes de la tendència a la concentració editorial que es viurà al final d'aquest període; així, l'any 1983 Proa s'incorpora a Enciclopèdia Catalana, que posteriorment integrarà Pòrtic i La Galera (fundada el 1963). Al seu torn, Edicions 62 protagonitzarà un altre procés de concentració a partir de 1996, quan esdevé Grup 62 amb la incorporació d'Empúries i Selecta.

Durant aquests anys es desenvolupa notablement el sistema de mitjans de comunicació en català, en paral·lel a un creixement exponencial d'abast global, ja que a mitjan dècada dels noranta es començarà a generalitzar l'ús d'Internet a escala domèstica. A l'expansió de la ràdio i el naixement de la televisió en català (el 1983 comença a emetre TV3 i Canal 9 el 1989), cal sumar la creació d'un espai per a la premsa, amb el diari *Avui* (1976) i el setmanari *El Temps* (1984) com a capçaleres més destacades en el sentit que oferien una informació generalista seguint models clàssics europeus. Finalment, tant a les primeries com a les darreries del període apareixen revistes culturals que es dediquen o incorporen la crítica literària, com ara *Els Marges* (1974), *Saó* (1976), *L'Avenç* (1977) *Revista de Catalunya* (1986) o *Caràcters* (1997), a més d'altres d'àmbit comarcal amb un abast més reduït però una influència més que notable en la seua àrea d'influència immediata.⁹⁸

⁹⁸ Sobre aquesta qüestió, veieu l'anàlisi general d'Izquierdo (2012) i la proposta d'anàlisi concreta de Martínez i Ramos (1997).

3.2.2. Anàlisi del període

Les aportacions que tenen, per dir-ho a la manera fusteriana, el país com a tema, no deixaran d'aparèixer durant la dècada dels setanta, però és cert que no ho faran amb la mateixa intensitat ni centralitat que durant la dècada anterior. La política tornarà a ser *pràctica*, per dir-ho de nou en termes de Fuster, i la reflexió teòrica sobre els fonamentals culturals o nacionals, sobretot a Catalunya, no tindrà tant de pes en l'àmbit assagístic (pensem, també, que el desenvolupament dels estudis universitaris obri vies d'expansió per a treballs que, en un altre moment, s'haurien refugiat en aquest gènere literari). Malgrat això, el pes simbòlic adquirit per aquesta línia temàtica –i la funció social que s'hi associa– romandrà inalterable fins als nostres dies.⁹⁹ A més a més, al País Valencià continuaran publicant-se molts títols d'assaig divulgatiu o deliberatiu sobre aquest tema, com veurem quan analitzem els premis literaris concedits durant el període (§ II.4.). Joan Francesc Mira serà el màxim representant d'aquesta tendència i participarà bé amb els seus llibres (com ara *Sobre la nació dels valencians*, aparegut el 1997), bé des de les seues columnes (com la que té al setmanari *El Temps*) en els diversos debats que es produiran en la societat valenciana sobre la qüestió.

Al mateix temps, entre el 1970 i l'any 2000 es consoliden formes d'escriptura assagística que, en molts aspectes, satisfan les necessitats dels autors joves o dels autors consagrats, ni que siga per dos moviments de signe contrari (Esteve 2010: 15): els primers trobaran en el dietari una forma d'aprehensió del present, sovint en els límits de la poesia; els segons, en canvi, buscaran en l'autobiografia i en les memòries la possibilitat de recuperar el temps passat i fer-lo perdurar en la literatura, més encara quan aquest temps passat es vincula a l'experiència de la preguerra, la guerra o la postguerra, un període que no havia pogut explicar-se com calia, que s'havia de recuperar de la zona d'ombra a què l'havia condemnat el franquisme i que, precisament per això, interessava també el públic jove que no havia conegut aquella etapa històrica.

En ambdós casos, la pulsó d'escriptura respon, probablement, als canvis culturals i literaris que tenen lloc a finals del segle xx, en el marc del que nosaltres

⁹⁹ Una visió de conjunt interessant de la producció dels anys vuitanta i començament dels noranta ens la proporciona Enric Sòria (1994) des d'una perspectiva també assagística en la formulació de la seua exposició.

hem englobat amb les etiquetes de postmodernitat i era de la informació. La crisi de la representació de la realitat i, amb ella, la crisi del subjecte, afavoreixen la tria d'una escriptura que explora els límits del jo. Sens dubte, aquesta és una de les raons més profundes de la pràctica de l'assaig en el nostre temps, siga des de formes més convencionals, siga des de formes més trencadores, com veurem en la tercera part d'aquesta tesi. En aquesta exploració, que no és privativa de l'assaig, però que sí hi troba uns mecanismes singulars de realització, els dietaris, entesos com un dels subgèneres disponibles per a l'escriptor, li proporcionen una oportunitat de realització idònia.¹⁰⁰

Una altra cosa és la recepció dels lectors: «No sempre resulta fàcil tenir entre les mans o veure a les llibreries diaris i dietaris; el mercat editorial es mostra especialment voraç amb aquestes obres. Si a hores d'ara resulta força complicat mantenir una obra, que no siga un *bestseller* o un receptari de cuina, més d'unes quantes setmanes a les llibreries, per als dietaris el marge de confiança és encara menor i la seua vida comercial esdevé certament efímera» (Esteve i Escandell 2008: 41). La intensa pulsio autoreflexiva, sovint metaliterària, dels dietaris, no sembla convèncer el gros del públic, si més no si acceptem l'oferta i la demanda com a elements vàlids per a l'anàlisi. De fet, com Anna Esteve (2010: 77) ha exposat, «a pesar de l'evolució del gènere¹⁰¹ envers un estatus públic, sembla que el primer destinatari d'aquesta escriptura continua sent l'escriptor de dietaris». Això no es manifesta només en les dades quantitatives que hem aportat com a exemple, sinó també en la gran quantitat de referències transtextuals entre dietaris: «aquesta predilecció és clarament perceptible en la majoria dels dietaris que estudiem; molts comenten dietaris il·lustres de la literatura europea: Pla, Kafka, Nin, Pavese, Gombrowicz, Torga, Jünger, sense negar influències o simplement lectures entre els dietaristes coetanis» (Esteve 2010: 77).

¹⁰⁰ Esteve (2010: 82-84) admet que «parlar d'assaig en relació amb el dietarisme convoca una sèrie d'interrogants» difícils de resoldre en el marc del seu estudi, però gosa formular-ne el més important: «El dietari se serveix de l'assaig o és a l'inrevés?». Després de presentar una panoràmica de les visions teòriques de la qüestió, no arriba a proporcionar una conclusió definitiva i s'estima més parlar del diari o dietari com a gènere sense arribar a discutir a quin dels quatre grans gèneres pertany. Nosaltres, com es veu, sí que tenim entre els nostres objectius realitzar aquesta adscripció i optem, deliberadament, per situar el dietari entre les formes possibles de l'assaig (§ IV).

¹⁰¹ Seguint el final de la nota anterior, cal aclarir que es refereix, és clar, al dietari com a gènere. Nosaltres no li posarem en cap cas aquesta etiqueta, que reservem per a l'assaig, i preferirem parlar de subgènere.

Des d'un punt de vista històric, doncs, Esteve (2010: 13) afirma que a partir de 1975 i fins al començament del segle xx es produeix «un boom de la literatura autobiogràfica», que troba en «l'escriptura dietarística [...] una vertadera revolució». Com la mateixa investigadora comenta, la tradició del dietari no era inexistent en català, però sí que era molt escassa: abans del tall definitiu de la Guerra Civil, només *Hores angleses*, de Ferran Soldevila, aparegut el 1928, responia prototípicament al subgènere del dietari. Alguns crítics, com ara Enric Bou (1993), han inclòs determinades obres dins del dietari, assumint l'etiqueta en un sentit flexible; així, mentre els «Fulls de dietari» de Carles Soldevila (publicats en *La Publicitat* i aplegats parcialment en forma de llibre el 1928) o el «Dietari espiritual» de Josep Maria López-Picó (publicat en *La Revista*) s'ajusten més a la definició i es conceben com un dietari aparegut en suport periodístic, és una mica més arriscat considerar, com fa Bou (1993), que el *Glosari* orsià pugui ser considerat un dietari. Per posar un altre exemple, tampoc no ho és en un sentit estricte *Un pensament de sal, un pessic de pebre*, de Montserrat Roig, el conjunt d'articles que va editar pòstumament Josep Maria Castellet el 1993 i que ell mateix subtitulà «Dietari obert 1990-1991». Salvant les diferències cronològiques, ideològiques i estètiques que hi ha entre ambdues obres, considerem que s'han d'encabir en l'article d'opinió, com a gènere periodístic, si atenem a la seua forma de publicació inicial; una vegada aplegats en llibre, gràcies a aquesta variació en el suport (que els selecciona, els fixa i els fa perdurables en una forma unitària), adquireixen major projecció en el camp literari i poden ser reivindicats com una més de les formes de l'assaig, en aquest cas el dietari (Esteve i Escandell 2010: 40).

Comptat i debatut, nosaltres som partidaris de reservar l'etiqueta de *dietari*¹⁰² a aquelles obres publicades amb una estructura formal bàsica: un conjunt d'entrades d'extensió diversa que solen dur la data en què van ser escrites i, potser també, el lloc. La supressió d'una part d'aquesta informació (fins al punt que hi ha dietaris sense data) no invalida la definició, sinó que evidencia les possibilitats de jugar amb les convencions formals del model (Esteve 2010: 26-27).

¹⁰² Amb Esteve (2010: 82-83), preferim el terme *dietari*, si bé, amb afany inclusiu, el considerem sinònim de *diari*, alhora que rebutgem les subtils diferències que alguns teòrics han volgut establir entre tots dos.

Tornant al punt on havíem iniciat aquesta digressió, constatem que fins als anys 60 no existeix una tradició dietarística en català com a tal, sinó algunes aportacions singulars (Ferran Soldevila, Carles Soldevila, López-Picó...) que constitueixen precedents necessaris. Seran dos autors bàsics per a la nostra anàlisi, Josep Pla i Joan Fuster, els qui produiran una «fita cabdal» (Esteve 2010: 14) del dietarisme durant la dècada dels seixanta, quan es publiquen *El quadern gris* (1966) i *Diari 1952-1960* (1969). A partir d'ací, apareixen nombrosos dietaris, fins al punt que podem afirmar que es converteix en una de les opcions més accessibles per a la pràctica de l'assaig, al costat del periodisme d'opinió, amb el benentès que l'abast de ressò públic d'uns i altres no admet punt de comparació.

De les més de noranta obres que Esteve (2010) inclou en l'annex que clou el seu estudi, ¿com podem identificar aquelles que han tingut una transcendència major en el camp literari (al marge de les seues qualitats estètiques, que ara no jutgem)? Un bon indicador són els premis literaris (§ II.4.), tant de narrativa com d'assaig, atés que els dietaris s'hi han pogut presentar indistintament sempre que les bases no ho impediren de manera explícita. Així, per exemple, Enric Sòria va obtindre el premi Joanot Martorell de novel·la per *Mentre parlem* (un dietari que, com veurem, se situa clarament en l'àmbit assagístic) i, en canvi, va rebre el Carles Rahola d'assaig per *La lentitud del mar*.

Un indicador més concret és l'enquesta realitzada per Esteve i Escandell (2008). Després de dur a terme una primera tria interna, van confeccionar «un llistat amb els 65 diaris en català al nostre parer més representatius»; d'aquests, cada un dels enquestats havia de seleccionar-ne deu «per ordre gradual de preferència». L'enquesta es va enviar a 150 persones amb tres «perfils diferenciats»: crítics literaris, professors universitaris de literatura catalana contemporània i escriptors de dietaris, és a dir, «iguals», per dir-ho amb l'expressió de Bourdieu (1992). El resultat, basat en les 50 respostes rebudes (és a dir, un terç de les enviades) és molt revelador. En primer lloc, s'objectiva la importància ben bé fundacional dels dietaris de Josep Pla i Joan Fuster: *El quadern gris* i *Diari 1952-1960* se situen en les dues primeres posicions, amb 23 i 20 vots respectivament. Val a dir que, si atenem a l'ordre de preferència expressat en la tria, *El quadern gris* es distancia notablement de la resta, atés que obté 222 punts davant dels 143 del dietari fusterià

o els 116 del tercer títol de la llista, el *Diari 1918* de Josep Vicenç Foix, votat per 14 persones diferents.¹⁰³ En quart lloc hi ha *El vel de maia*, de Marià Manent (1975), seguit per *Meditacions en el desert*, de Gaziel (aparegut el 1984 en la versió no censurada).

Els primers cinc llibres de la llista, doncs, corresponen a autors nascuts al segle XIX, amb l'excepció de Joan Fuster, cosa que demostra la tendència a valorar no tan sols títols concrets, sinó trajectòries consolidades, amb un rang de punts que va dels 222 del primer als 82 del cinqué. En la sisena i la vuitena posició (amb 64 i 46 punts respectivament), hi ha els dos dietaris d'Enric Sòria (nascut el 1958, molt més jove, doncs, que els autors anteriors): *Mentre parlem*, (aparegut en la primera edició l'any 1991) i *La lentitud del mar* (2005). Entremig torna a figurar un dietari d'un autor nascut al XIX, *Ressonàncies 1942-1952*, de Joan Puig i Ferrer, publicat el 1975. A continuació trobem *Els darrers dies de la Catalunya republicana* (1940), d'Antoni Rovira i Virgili, el qual és, al costat de *Madrid. Un dietari* (1929), de Josep Pla (que ocupa la posició que fa tretze) i *Diari 1918*, de J. V. Foix, un dels tres títols de la llista que escapen al nostre corpus per raons cronològiques.

En la desena posició apareix el *Dietari, 1979-1980*, de Pere Gimferrer (1981), seguit per *El present vulnerable. Diari I (1973-1978)* de Feliu Formosa (1979), el *Diari 1986* de Manuel de Pedrolo (1998), el dietari madrileny de Pla, adés esmentat i, per fi, en la posició que fa catorze, una obra d'autora femenina, *Confessions i quaderns íntims*, de Rosa Leveroni (1997), amb 30 punts (empatada amb els dos títols anteriors) i 5 vots. Les últimes quatre posicions, en un rang de 25 a 14 punts i d'entre 7 i 5 vots, estan reservades a autors balears i valencians: *En aquesta part del món. Diaris, 1974-2003* de Guillem Simó (2005), *Trajecte circular* de Vicent Alonso (2004), *El cingle verd* de Josep Piera (1982) i *Dillatari* de Ponç Pons (2005), que ocupa la darrera plaça de la llista.

En l'enquesta «Sobre la literatura catalana del segle XX», apareguda al número 496 de *Serra d'Or*, l'abril de 2001, trobem, com ja hem dit, disgregades dues categories: «assaig» i «literatura del jo». En la segona, hi ha algunes coincidències amb l'enquesta d'Esteve i Escandell (2008). Així, hi trobem *El quadern gris*, els dietaris de Pere Gimferrer i Marià Manent i el *Diari 1952-1960* de Fuster. A banda, hi ha unes altres

¹⁰³ Heus ací una altra de les obres seleccionades en la tria final de la *Guia de la literatura catalana* (Castellanos 1973).

obres no dietarístiques com són les *Memòries* de Josep M. de Sagarra, *Tots els camins duen a Roma*, de Gaziel, *Els escenaris de la memòria*, de Josep M. Castellet, *Viure i veure*, d'Avel·lí Artís Gener i *Catalans de 1918*, de J. V. Foix. Convé posar de manifest que, en aquesta enquesta, hi ha pocs noms d'autors actuals, tant en l'apartat d'«assaig», del qual ja hem parlat, com en el de «literatura del jo» que ens ocupa ara. Les coincidències amb l'enquesta d'Esteve i Escandell (2008) no ens haurien de fer obviar les absències: així, si abans admetíem que ens havia sobtat l'absència del nom de Quim Monzó en «assaig», ara podríem dir que l'aparició d'Enric Sòria, atenent als resultats de l'enquesta d'Esteve i Escandell (2008), seria esperable (llevat, clar, que l'escàs nombre de crítics valencians consultats per *Serra d'Or*, i a l'inrevés en el cas de l'enquesta dels professors de la Universitat d'Alacant, supose un biaix en un sentit o en un altre). Finalment, hem de tornar a destacar la nul·la presència femenina en ambdues categories, un dels extrems més sorprenents d'aquesta enquesta de *Serra d'Or*, ja que no tan sols no apareixen dones en «assaig» ni en «literatura del jo» (una tònica general, com hem vist), sinó que tampoc n'hi ha en «teatre» ni en poesia. Tan sols Mercè Rodoreda (*Mirall trencat* i *La plaça del Diamant*) i Víctor Català (*Solitud*) es fan un lloc en l'apartat de «narrativa».

Finalment, pel que fa a l'àmbit valencià, cal destacar en aquest període l'aparició de l'antologia *'Tebeos' per a intel·lectuals (25 anys d'assaig al País Valencià, 1960-1985)*, a cura de Vicent Salvador i publicada en la col·lecció «L'Ham» de l'editorial Tres i Quatre. Es tracta d'una de les poques visions de conjunt que ofereixen tant una anàlisi del gènere (a càrrec de Vicent Salvador) com una mostra de la seua pràctica. Els autors antologats són Joan Fuster (amb onze textos), Joan Francesc Mira (amb dos) i, amb un sol exemple cadascun, Manuel Sanchis Guarner, Josevicente Mateo, Rafael Lluís Ninyoles, Emili González Nadal, Antoni Ródenas, Josep Vicent Marqués, Vicent Ventura, Josep Iborra, Antoni Seva, Lluís V. Aracil i Josep Piera.

3.3. La pèrdua de pes específic de l'assaig i les noves textualitats (2000-2012)

3.3.1. Context social i cultural

Durant la primera dècada del segle XXI es consolida el capitalisme global a què havia donat lloc la caiguda del Mur de Berlín, alhora que esclaten tensions històriques fins aleshores latents, representades simbòlicament per l'atac a les Torres Bessones de Nova York l'11 de setembre de 2001. Les línies mestres de l'anàlisi del món actual dibuixades per Manuel Castells (1997, 2003, 2006) es confirmen en un seguit de fets que tenen en la societat xarxa i els conflictes identitaris (no només nacionals sinó també religiosos i d'altres tipus) la seua manifestació més evident. El desenvolupament de la sensibilitat independentista a Catalunya, en primer lloc de la mà de la societat civil (amb l'Assemblea Nacional Catalana i Òmnium Cultural al capdavant) i en una segona fase amb el suport de la Generalitat de Catalunya i de Convergència Democràtica i Esquerra Republicana de Catalunya, ha suposat un canvi molt important en la societat catalana, una bona part de la qual s'ha mobilitzat per a fer possible un estat independent. L'evolució viscuda a Catalunya contrasta amb l'hegemonia del Partit Popular al País Valencià i, en menor mesura, a les Illes Balears. En el cas valencià, l'ajuntament de les principals capitals (amb l'excepció d'Elx en un primer moment), de les diputacions i de la Generalitat va estar en mans d'aquest partit durant més de vint anys de manera ininterrompuda i amb un gran suport social. El discurs popular, sense arribar a trencar del tot els pactes mínims que s'havien establert amb l'estatut d'autonomia pel que fa a la llengua, va ser especialment bel·ligerant en aquestes qüestions, en un camí que va del blaverisme dels primers anys a un espanyolisme cada vegada més descobert. El canvi de govern produït en quasi totes les institucions (incloent-hi la majoria d'ajuntaments de més de 20.000 habitants) en les eleccions autonòmiques i municipals de 2015 inaugura un escenari inèdit.

En aquests anys Internet es desenvolupa d'una manera extraordinària. En els deu anys llargs que transcorren entre la invenció de la Xarxa (és a dir, el protocol HTTP d'accés a Internet) i els atemptats de Nova York, bona part dels habitants dels països desenvolupats es connecten a Internet, primer per mitjà dels ordinadors personals i,

a partir de mitjan dècada, a través de diferents dispositius mòbils. La preeminència d'Internet canvia la manera de comunicar-nos: individualitza les veus en blogs o perfils de xarxes socials i alhora les dilueix enmig del soroll que s'hi genera. La interacció amb la informació és major, però la televisió,¹⁰⁴ com a font discursiva primària, manté una posició de privilegi que condueix, de fet, a la convergència amb les xarxes socials en un procés de fragmentació del consum d'informació, oci i cultura que no necessàriament suposa una gran diversificació dels missatges, sinó més aviat de les formes i dels suports en què aquests es vehiculen.

La premsa tradicional en paper, que va superar l'impacte de la televisió, no ha pogut adaptar-se a l'eclosió d'Internet. El model tradicional pel qual es compren els diaris en paper als quioscos (o es reben a casa per subscripció) ha entrat en crisi i ha suposat una dràstica disminució de les vendes i, conseqüentment, dels ingressos per publicitat. A escala global això ha suposat la concentració de l'oferta periodística en mans de grans multinacionals amb interessos diversos, alhora que ha facilitat una major ingerència del poder polític i econòmic, particularment dels bancs, creditors de molts diaris. A això cal sumar la crisi financera de 2008, que va derivar en una llarga crisi econòmica –i política– en la qual ens trobem encara immersos. En aquest context, la premsa en català també ha vist com minvaven les seues possibilitats. Així, per exemple, el 2011 el diari *Avui* (fundat el 1976 amb projecció de país), es va fusionar amb el diari *El Punt* (fundat el 1979 per a cobrir les comarques del nord-est de Catalunya). *La Vanguardia*, per la seua banda, va seguir l'estel d'*El Periódico* i el mateix 2011 va traure l'edició en català, en un moment que coincidia històricament amb l'acceleració del moviment independentista i el gir produït al si de Convergència i Unió, pel qual el primer partit s'ha posicionat clarament a favor de la independència, mentre que el segon ha adoptat una postura federalista, una circumstància que, en conjunt, ha conduït a la dissolució de la coalició l'any 2015. Al seu torn, el diari *El País* va crear una versió digital del diari en català l'any 2014. Finalment, el 2010 va aparèixer una nova capçalera periodística, nodrida en part per extreballadors de l'*Avui*, el diari *Ara*, el qual

¹⁰⁴ El 2005 començaren les emissions de la televisió pública balear, la creació de la qual també havia de contribuir, teòricament, al foment de la llengua i la cultura catalana.

té una versió pròpia a les Illes Balears (*Ara Balears*), la qual es va integrar amb el *Diari de Balears* fins que es van unir sota una sola marca l'any 2013.

Al País Valencià la situació és més precària i continua sense haver-hi un periòdic de distribució diària als quioscos. A pesar de les diverses temptatives, ni *El Punt-Avui* ni l'*Ara* hi arriben, com tampoc les versions catalanes d'*El Periòdic* o *La Vanguardia*. La premsa digital (de la qual parlarem en el paràgraf següent) i algunes capçaleres històriques (com *El Temps* o *Saó*) cobreixen en certa mesura aquest espai.

A banda de les dues revistes que acabem d'esmentar, durant aquest període n'han sorgit moltes a Catalunya, algunes de les quals, com ara la revista de viatges *Descobrir*, s'han consolidat i han contribuït a la visibilització de certs autors i llibres vinculats als llocs dels quals s'hi parla. Alhora, és molt notable el creixement de la premsa digital, amb capçaleres sorgides directament en aquest àmbit (com ara *Vilaweb* o, més recentment, *La Veu del País Valencià*, entre altres), que al seu torn comparteixen espai amb les versions digitals dels diaris tradicionals en paper. Digitals de cultura com *Núvol* i *Catorze* (i *Paper de vidre* en la seua primera etapa) han cobert de manera per ara reeixida la demanda d'informació literària, artística i musical dels usuaris d'Internet. Les vies per a la difusió de la literatura i fins i tot per a l'exercici de la crítica augmenten en un moviment que amplifica les veus individuals i alhora les distorsiona en el rebombori que envolta xarxes socials com ara Facebook i Twitter.

Val a dir que exemples de premsa generalista que tot just hem enumerat solen dedicar una certa atenció a la literatura escrita en català i donen cabuda a col·laboracions periodístiques que, en molts casos, podem situar dins de la pràctica de l'assaig. Els suplementes de cultura dels diferents diaris tenen una sort diversa, com demostra el cas del *Quadern*, suplement cultural d'*El País*, escrit en català i publicat en dues versions amb continguts no coincidents, una catalana (creada el 1982) i una valenciana (fundada el 1997). Uns mesos abans del tancament de la delegació valenciana d'*El País* i de la supressió de l'edició valenciana del diari madrileny el 2015, la versió valenciana del *Quadern* es va deixar de publicar en paper i es va refugiar en una desdibuixada versió digital que finalment ha desaparegut.

Finalment, cal destacar la gran tendència a la concentració editorial que s'ha produït durant la primera dècada del segle XXI, no tan sols a Catalunya sinó a escala

global (les fusions dels grans grups, com demostra l'absorció d'Alfaguara per part del conglomerat Penguin-Random House-Mondadori, és una tendència que sembla imparabile). El Grup Planeta ha passat a controlar 62 i Enciclopèdia Catalana i, per tant, els segells històrics que s'hi englobaven, cosa que ha provocat que les dues editorials senyeres de la segona part del segle xx estiguen a mercè de la política del grup de la família Lara. Al seu torn, s'ha produït una reacció amb l'aparició de diverses editorials noves, més petites, que han configurat uns catàlegs que, llevat d'algunes excepcions, se situen en el subcamp de producció restringida. Així, en un punt intermedi trobem, per exemple, els segells associats al col·lectiu Llegir en Català (Edicions del Periscopi, Meteora, El Gall Editor, Raig Verd, Sembra, etc.), els quals han obtingut èxits puntuals i han desplegat campanyes que els acosten al subcamp de gran producció, però sense assolir encara el grau de difusió i impacte propi d'aquella àrea (i sense renunciar, de fet, als privilegis distintius del subcamp de producció restringida, com ara el prestigi dels autors o el posicionament ideològic dels segells). Un cas extrem, totalment característic del subcamp de producció restringida el representa Edicions del Buc, a hores d'ara centrada en la poesia.

3.3.2. Anàlisi del període

Com hem vist, cronològicament, l'última part del nostre corpus és la que ha estat menys sotmesa a exercicis canònics. Això es deu, en primer lloc, al fet que no hi ha la necessària distància temporal perquè es consoliden determinats títols i es vehiculen en el camp literari de manera que siguin percebuts com a obres de referència. A més a més, com recorda Ardolino (2014: 99), «com més s'apropen els textos al nostre temps, més difícil es fa, per a cadascú de nosaltres, objectivar la pròpia visió». Però al mateix temps, com veurem en reprendre l'anàlisi de la funció social de l'assaig en la tercera part de la tesi (§ III.4.), hi deuen influir uns altres factors, com ara la pèrdua de pes específic de l'intel·lectual com a figura aïllada i consolidada (Martínez-Gil 1999, 2006) o l'origen periodístic de molts dels textos d'assaig que s'han produït durant la primera dècada del segle XXI. Al mateix temps, el desplaçament del camp literari català cap a formes pròpies del subcamp de gran producció deixa l'assaig en una posició més

feble, en la mesura que la competència augmenta i amb ella, la pressió d'un mercat que, sobretot, consumeix novel·la i, en tot cas, obres estrictament divulgatives o d'autoajuda. Un exemple d'aquesta tendència és la mitjana històrica de vendes de dues col·leccions d'Edicions Bromera. Així, «L'Eclèctica», la col·lecció de novel·la per a adults per excel·lència, té una mitjana de 2.358 exemplars per títol. En canvi, «Textures», la col·lecció d'assaig de referència, es queda en una mitjana de 507 exemplars venuts de cada títol. Per descomptat, caldria introduir algunes variables importants per a una comparativa completa (nombre de títols, anys d'existència de cada col·lecció, puntes de venda, impacte de la crisi econòmica i del sector a partir de 2008, etc.), però a grans trets la dada ens dóna una idea de la gran diferència d'acollida que tenen els dos gèneres. Agraïm a Edicions Bromera l'autorització per a proporcionar aquesta informació.

Comptat i debatut, no és estrany que les editorials (sobretot aquelles més generalistes i orientades al subcamp de gran producció) dediquen pocs esforços al llibre d'assaig i, en general, als llibres de pensament adreçats al públic culte, molt més freqüents en altres països del nostre entorn (Bonada 2007: 32). Ara bé, el «dèficit d'assaig» (Muñoz 1998) que detectem en la literatura catalana dels darrers anys no és exclusiu, sinó que també ha estat assenyalat per causes anàlogues en altres contextos, com ara l'italià (Luperini *et al.* 2001: 640):¹⁰⁵

Attualmente essa appare suddivisa in una saggistica specialistica (letteraria, filosofica, storiografica, sociologica, ecc.) e in una giornalistica, più divulgativa, affidata alle grandi firme della carta stampata o delle televisioni [...]. La prima è destinata al dibattito fra esperti e alla formazione degli studenti all'interno dell'università, la seconda alla grande massa dei lettori comuni. Il tentativo di superare il fossato che divide questi due tipi principali di saggistica è certamente in atto, ma sinora non ha raggiunto in Italia grandi risultati.

Des d'un punt de vista editorial i pel que fa a la procedència dels textos, es manté la convivència entre l'assaig publicat inicialment en premsa i aquell que apareix

¹⁰⁵ Sobre la forma i la teoria de l'assaig en la perspectiva italiana del segle xx, veieu també Luperini *et al.* (2001: 520-538).

directament en forma de llibre, tot i que en el primer cas trobem algunes de les aportacions més significatives: Quim Monzó continua publicant reculls d'articles en Quaderns Crema i, en la mateixa editorial, Empar Moliner dona a conèixer els seus dos primers aplecs. L'escriptura d'aquests autors, com tornarem a exposar en altres apartats (§ III.2.2), reflecteix algunes de les tensions bàsiques de l'assaig en l'època postmoderna (Maestre 2006, 2010), com és ara la ironia a la qual se sotmet el pacte autobiogràfic, molt més descarnada que en els casos de Josep Pla i Joan Fuster, els quals ja havien concebut la seua escriptura des d'una figuració irònica global pel que fa a l'enunciació.

Pel que fa a l'assaig que apareix directament en forma de llibre, seguim constatant una dualitat en el circuit literari: editorials, llibreries, suplementes de cultura, seccions literàries de diaris i revistes, etc., no han deixat de categoritzar l'assaig d'una manera indefinida, ara encabint-hi tota mena de llibres, adés arraconant l'etiqueta en benefici d'unes altres de més genèriques, com ara la de no-ficció. Això genera molt de soroll i dificulta l'anàlisi dels límits del camp literari en relació a l'entrada de segons quines propostes. Siga com siga, es continuen publicant dietaris, com demostra Esteve (2010), alhora que s'observa un repunt de l'assaig que té com a tema principal la reflexió sobre el país, una circumstància que, al nostre entendre, s'explica per l'embranchida del moviment sobiranista a Catalunya.

Posarem un exemple d'aquest panorama a partir de la llista dels llibres més venuts el Sant Jordi de 2015 que el diari *Ara* va publicar d'acord amb la informació proporcionada pel Gremi de Llibreter de Catalunya.¹⁰⁶ En aquesta llista hi havia una distinció de llengua (català i castellà) i una altra, diguem-ne, de gènere (ficció i no-ficció, a la manera anglosaxona). En la categoria de no-ficció en català trobem, en primer lloc, *És l'hora dels adéus* (Rosa dels Vents), del popular economista Xavier Sala i Martín. És, com el títol suggereix, una obra sobre el procés sobiranista a Catalunya, és a dir, un d'aquells llibres que té «el país com a tema». Heus ací una de les constants en l'assaig català (i també en les obres de divulgació afins). No és casualitat que, amb els matisos necessaris en cada cas, el tornem a localitzar en més llibres de la llista: *La*

¹⁰⁶ http://www.ara.cat/especials/santjordi2015/ranquings-definitius-diada-Sant-Jordi_0_1346865461.html [Accés 20/08/2015]

formació d'una identitat (Eumo), de Josep Fontana (el vuité més venut) i *Desclassificats 9-N* (La Magrana), la investigació periodística de Vicent Partal sobre la consulta del 9 de novembre de 2014, que ocupa la desena posició.

En el segon lloc de la llista hi ha un llibre d'humor, escrit per un actor i guionista ben popular com és Lluís Jutglar, Peyu, titulat *Ole tu!* (Ara Llibres). Com veiem, sovint en la no-ficció s'inclouen propostes més pròximes al llenguatge dels mitjans de comunicació que al llenguatge literari però que, tanmateix, s'introdueixen en el subcamp de gran producció gràcies al seu impacte comercial, derivat, no cal dir-ho, de la presència mediàtica que els precedeix. És també el cas de *En quarantena* (Columna), una reflexió en clau humorística sobre «la crisi dels quaranta» escrita pel periodista Quim Morales. Un cas semblant és *Ja t'ho faràs!*, que ocupa la sisena posició, un llibre de diversos autors que trasllada al paper els consells de bricolatge d'un programa de Televisió de Catalunya. El bricolatge és una temàtica gens sorprenent en l'àmbit de la no-ficció, en el qual sovint apareixen llibres d'autoajuda i creixement personal, basats en pràctiques senzilles que la gent pot dur a terme per a, suposadament, millorar la vida. Així, en la posició que fa nou hi ha un volum de nutrició titulat *Sucs verds* (Cossetània), de Carla Zaplana. Els únics llibres que, en una anàlisi més aprofundida, podríem encabir dins de l'assaig com el presentem en aquesta tesi doctoral serien els que ocupen, respectivament, les posicions tercera, quarta i cinquena. *No ens calia estudiar tant* (Sembra), de Marta Rojals, és un recull d'articles periodístics; *Córrer per pensar i sentir* (Angle), de Francesc Torralba, ofereix una proposta entre la filosofia i autoajuda sobre un esport de moda, l'atletisme (en la seua versió més domèstica, per descomptat); finalment, *Sàpiens. Una breu història de la humanitat* (Edicions 62) és un assaig divulgatiu al voltant de l'evolució humana, escrit per l'únic autor no català de la llista, l'israelià Yuval Noah. Val a dir que aquest darrer llibre ha estat un *bestseller* a escala internacional, en part gràcies a l'*ethos* de l'autor i a la seua presència diguem-ne epítexual, sobretot, en YouTube. També s'ha de destacar el fet que apareix publicat en la col·lecció «Llibres a l'Abast» d'Edicions 62, la mateixa que havia inaugurat Joan Fuster amb *Nosaltres, els valencians*.

Des del tombant de segle hi ha un element diferent que també cal considerar: l'aparició del que hem anomenat *noves textualitats*. El desenvolupament del paradigma comunicatiu associat a les tecnologies de la informació i la comunicació –en el qual

estem totalment immersos actualment— ha contribuït al naixement de formats de publicació que, alhora que reclamen el seu propi estatus, qüestionen els formats precedents. Aquest canvi ha provocat un sotrac del qual encara no ens hem recuperat i existeixen raons fonamentades per a pensar que l'impacte ha de ser durador i més intens a mesura que passe el temps. Si ens limitem al tema que ens ocupa, fa pocs anys no podíem imaginar que a hores d'ara estariem parlant de l'entitat del blog com a possible espai per a literatura i en particular per a una de les formes de l'assaig, el diari. L'existència mateixa dels blogs, encara que retrospectivament ens puga semblar un desenvolupament lògic d'Internet, era inconcebible des de l'horitzó d'expectatives que tenia el camp literari català ara fa vint anys, a tot estirar. Aquestes evolucions ens demanen una reflexió profunda sobre determinades qüestions, la majoria clàssiques en la història de la teoria de la literatura, que poden veure's transformades substancialment.

Així, per exemple, el blog és un fenomen relativament recent, amb poc més de divuit anys de recorregut, i un dels primers mitjans nadius d'Internet (López 2005: 135). Des del començament va demostrar ser un format de publicació versàtil que no es podia reduir a una definició genèrica, fora de la coneguda afirmació que el presenta com una pàgina web, de caràcter generalment subjectiu, amb una sèrie d'entrades datades disposades en orde cronològic invers. És comprensible que molts d'aquests blogs no tinguin res a veure amb la literatura, però que molts altres, en canvi, sí que tinguin aquell *aire de família* que, com diu Adell (2005: 102) parafrasejant Genette i Wittgenstein, tenen totes aquelles coses que són, alhora, la literatura. Així, en la mesura que és una publicació electrònica, i en la mesura que el considerem com un espai possible per a la literatura, el blog és susceptible d'incloure's en el marc de la literatura digital.

Fins ací, el raonament sembla prou consistent, però si hi aprofundim una mica no tardarem a adonar-nos que provoca molts dubtes. El primer, evidentment, és la consideració que ens ha de merèixer allò que acabem d'anomenar *literatura digital* (o literatura hipertextual). A grans trets, podem fer bona l'afirmació que és aquella literatura que es publica en un suport electrònic i que, en conseqüència, es basa en una arquitectura hipertextual, és a dir, en una sèrie de nodes units entre ells de manera no seqüencial (Vega 2003: 9), cosa que fa que aquests productes no es puguin imprimir. Més encara, l'hipertext és una noció profundament amenaçadora per a la mentalitat

prèvia al canvi de paradigma comunicatiu provocat per Internet –una mentalitat que és encara l'habitual, com no podia ser d'altra manera. Com diu Tolva (2003: 37), «para los que se han criado en la fe de la perdurabilidad de la palabra impresa, el texto electrónico parece inestable y epistemológicamente poco aprehensible». Si fem un pas més enllà, ens adonem que aquesta inestabilitat provoca un replantejament profund de la mateixa noció de cànon. D'acord amb Blanco (2003: 68), «se puede decir más veces, pero no más claro: el concepto de hipertexto, en su sentido recto, dinamita la noción de canon como tal».

En efecte, si el cànon té com a objectius principals la selecció i la fixació, la multiplicitat i el moviment inherents a l'hipertext els compliquen terriblement. Perquè, per dir-ho en termes de Bourdieu, l'hipertext capgira gran part dels *habitus* propis del camp literari i porta a les seues fronteres les regles d'un camp nou, el digital, que amenaça d'assimilar-lo, no només per allò que comparteixen, sinó pel que el camp digital té d'inclusiu, de dominant, en el paradigma comunicatiu actual. En última instància, l'hipertext, com a ariet del nou camp, replanteja d'una manera nova la vella pregunta sobre l'essència de la literatura. Al marge de la impossibilitat de respondre, aquest qüestionament té uns efectes pràctics considerables, perquè afecta directament les categories de percepció i valoració legítimes que determinen les regles del camp. A partir d'una combinació de les reflexions de Bourdieu (1992) i Adell (2005), podem afirmar que, si assumim la literatura digital com un subgènere dins de l'etiqueta de literatura, estarà sotmesa a les regles del camp literari –també, clar, a les regles de subversió o modificació d'aquest camp, a allò que Bourdieu (1992: 326) anomena «l'espai dels possibles». En canvi, si l'entendem com una manera diferent de *ser* literatura, tan diferent que pesa més l'adjectiu *digital* que el nom *literatura*, haurem de considerar-la més en el camp digital que no en el literari.

Un exemple relativament aïllat, i sense continuïtat en el temps, però representatiu d'un *moment* del camp literari català del final de la primera dècada del segle XXI fou l'antologia *La catòsfera literària*. L'escriptor Toni Ibàñez s'havia convertit en un dels activistes més destacats a favor de la causa dels blogs en la literatura catalana. Podríem dir que era una de les persones que, des de dins del camp literari, va dur a terme una activitat més intensa per a comunicar-lo amb el camp digital. Al marge de les

seues iniciatives estrictament personals (com ara els seus blogs) Ibàñez fou el principal promotor d'un llibre que va obtindre un ressò important gràcies al fet de presentar-se com la «primera antologia de blogs en català». *La catosfera literària*, publicada l'any 2008 per l'editorial Cossetània, exhibeix de manera clara les seues credencials en el títol: el terme *catosfera*, una proposta del mateix Ibàñez, va fer fortuna per a denominar el conjunt de blogs escrits en català. Fins ací, cap problema; el blog és un format de publicació basat en textos i aquests han d'estar escrits en alguna llengua. Per tant, el terme *catosfera*, no del tot eufònic, però certament descriptiu, ens serveix per a sintetitzar la idea de blogosfera en català. L'adjectiu *literària*, en canvi, ens remet als problemes que havíem associat al concepte de *literatura digital*: en aquest cas, *catosfera* pressuposa l'adjectiu *digital*, però no, evidentment, el nom *literatura*. Davant d'això, el llibre coordinat per Ibàñez intenta donar arguments que justifiquen la consideració literària d'una sèrie de blogs escrits en català. Que aquest valor literari es pugui associar a l'assaig en general i al dietari en particular és una qüestió que, tot i que el mateix Ibàñez la tracta en el llibre, no centra ni de bon tros els esforços argumentatius del conjunt de la proposta.

La catosfera literària és una antologia que inclou cent entrades de cent blogs diferents. Una cerca per la Xarxa ens permetria reconstruir el procés de selecció de les entrades amb una notable precisió cronològica. Sense entrar en aquesta qüestió, cal constatar que Ibàñez, a partir de les primeres *Jornades de la Catosfera* (celebrades a Granollers al començament de 2008) va promoure una crida perquè li enviaren entrades de blogs, a partir de les quals un grup de persones faria la tria que finalment apareix al llibre. No cal dir que ací trobem dues estratègies que aprofiten, respectivament, les possibilitats del camp digital i les del camp literari. La primera, obrir una convocatòria pública a través d'Internet, es beneficia de la llibertat de la Xarxa, de la possibilitat d'actuar-hi sense limitacions externes i d'arribar fàcilment a un gran nombre d'usuaris, molts dels quals no pertanyen, ni de bon tros, al món literari. La segona pertany plenament al camp literari i no és sinó una vella estratègia de posicionament: llançar una antologia que, al marge de la qualitat de cada un dels textos antologats, adquireix valor en tant que proposta de conjunt. *La catosfera literària*, al nostre entendre, representa l'assalt d'un camp –el digital– a un altre –el literari– amb una consciència clara de

quin és «l'instrument de la ruptura» (Bourdieu 1992: 290): el potencial literari existent als blogs. Aquesta és la idea principal que trobem en els textos amb més càrrega programàtica del llibre, com ara el prefaci de Biel Mesquida (no debades li reserven un lloc d'honor) o l'entrada del mateix Toni Ibàñez. Ambdós reivindiquen els blogs com a espai d'escriptura lliure i, com diu Mesquida, provisional. Aquesta consciència del temps en l'escriptura és, com ja hem comentat, una de les constants del dietari (Esteve 2010: 24). Per això Ibàñez (2008: 88), amb un to propi d'un manifest –d'un discurs, de fet–, afirma: «Bloguejo tot deixant petjades virtuals, anotacions d'un dietari digital que s'està transformant en el meu *Opus Magnum*». La temporalitat esdevé clau en la mesura que implica un camí obert: el dietari és una obra tancada, fixa, acabada, mentre que el blog és una obra en marxa, que *es fa* en el temps i *és* en el temps. Lògicament, des de la perspectiva tradicional del cànon és molt difícil detindre un blog, cosa que explica que quasi tots els intents (i *La catòsfera literària* no és l'excepció) que han consistit a imprimir una selecció d'entrades, de fragments que es poden aïllar i, per tant, fixar –despullats, per cert, dels seus atributs electrònics– hagen quedat reduïts a una condició que no era la seua originalment.¹⁰⁷

Quina necessitat hi havia de proclamar els valors literaris del blog en un llibre? Sens dubte, presentar al cor mateix del camp literari un argument *quantitatiu* (cent entrades, cent blogs, cent autors d'arreu dels territoris de parla catalana) que confirmara la força d'aquest fenomen en el camp digital i el poguera catapultar al camp literari. Al capdavall, *La catòsfera literària* fou una iniciativa de lletraferits, una estratègia de posicionament doble que aprofitava les regles dels dos camps als quals s'adreçava i dels quals provenia. Era un exemple simptomàtic, representatiu, però al capdavall insuficient. Encara ara, al cap de més de set anys de la publicació del llibre, necessitem investigar quines són les regles pròpies del camp digital, aquelles normes específiques que, prescindint de la preocupació del que és literari o no, al marge de qualsevol aspiració teòrica o programàtica, seleccionen la informació a Internet, estableixen paràmetres de popularitat i fan visibles propostes que, fins i tot de manera inconscient, tenen un notable potencial literari. Des d'un vessant més sociològic, aquests fenòmens

¹⁰⁷ *Adrada*, de Jaume Subirana (2005), i *L'aeroplà del Raval*, de Tina Vallés (2006), són dos exemples més d'aquest transvassament entre blogs i llibres, especialment significatiu durant els anys centrals de la dècada passada.

ens aporten dades per a analitzar l'ecosistema comunicatiu actual, els discursos que el configuren i les estratègies que els delimiten i legitimen. Elements que cal tindre en compte, en definitiva, si volem comprendre com la literatura —o altres propostes afins— contribueix a definir la societat de l'era de la informació.

4. Els premis literaris

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi concreta dels premis, convé recordar una important prevenció metodològica expressada per Bourdieu (1992: 312), sota l'orientació de la qual s'insereix el nostre treball:

C'est à l'enquête elle-même de recenser les définitions en présence, avec le flou inhérent à leurs usages sociaux, de fournir les moyens d'en décrire les bases sociales : par exemple, en analysant statistiquement comment se distribuent entre les producteurs de livres (socialment caractérisés) divers indices de reconnaissance en tant qu'écrivain (comme la présence dans des listes ou des palmarès) décernés par différents instances de consécration (académies, système d'enseignement, auteurs de listes, etc.) et en examinant comment se distribuent eux-mêmes dans l'espace ainsi construit les auteurs de listes ou de palmarès et de définitions de l'écrivain, on devrait parvenir à déterminer les facteurs qui conditionnent l'accès aux différents formes du statut d'écrivain, donc le contenu implicite et explicite des définitions en présence.

Val a dir que a hores d'ara existeixen pocs certàmens que disposen d'una categoria pròpia per a l'assaig. Els primers naixen a redòs de la recuperació progressiva d'espais per a la literatura catalana a partir de 1962 i, especialment, en el tombant dels seixanta i els setanta, un procés que primer es consolidarà a Catalunya i, de manera més lenta, al País Valencià i les Illes Balears. En ambdós casos, el context històric hi contribuiria de manera decisiva: «durant la fi dels seixanta i l'inici de la nova dècada, al nostre país, els treballs d'assaig i de reflexió històrica adquiriren demanda entre els intel·lectuals i entre la gent amb inquietuds polítiques i culturals» (Carbó i Simbor 1993b: 195).

Un dels més antics, encara vigent, és el Premi Joan Fuster, convocat en el marc dels Premis Octubre, promoguts per l'editorial Tres i Quatre des de l'any 1973.¹⁰⁸ Dins dels Premis Literaris de Girona hi ha el Carles Rahola d'assaig, instituït l'any 1980, les obres guanyadores del qual publica l'editorial Proa. D'altra banda, en el marc dels Premis Literaris Ciutat d'Alzira, promoguts per Edicions Bromera, que edita els títols guardonats, hi ha el Premi d'Assaig Mancomunitat de la Ribera Alta, instituït el 1999. També cal esmentar el Premi Josep Pla, creat per l'editorial Destino l'any 1968 (no debades s'atorga la nit de Reis, el mateix dia que el Premio Nadal, convocat des de 1944), ja que, malgrat l'orientació clarament narrativa dels llibres guardonats, té poques restriccions pel que fa a la mena de prosa que hi pot concórrer, cosa que ha permès que hagen estat reconeguts alguns llibres que, seguint el nostre criteri, podrien encabir-se en l'assaig. Un altre premi específic és el Joan Maragall, convocat des de 1990 per la fundació que du el nom del poeta, i orientat, clarament, a l'assaig més divulgatiu i analític, atés que en la convocatòria mateixa es reclamen obres que, de manera àmplia, versen sobre cristianisme i cultura.

Comptat i debatut, si fem una ullada al palmarés d'aquests premis, ens adonarem que l'heterogeneïtat (temàtica i formal) i l'aclaparadora presència masculina¹⁰⁹ són els únics denominadors comuns.

Així, per exemple, veiem que durant les dues primeres dècades de convocatòria, el Joan Fuster va estar molt orientat cap als llibres de temàtica nacional propis del que hem anomenat assaig deliberatiu (per exemple, el 1973 es premiava *País perplex* de

¹⁰⁸ Val a dir que l'any anterior, el 1972, la llibreria Concret i Edicions 62 havien convocat la primera edició del premi d'assaig Joan Fuster, que va obtindre Francesc Vallverdú per l'obra *El fet lingüístic com a fet social* (Carbó i Simbor 1993b: 195).

¹⁰⁹ En el cas del Joan Fuster, només han guanyat 4 dones en 42 convocatòries; en el Carles Rahola, en 34 edicions, també són 4 les dones guardonades; en el cas del Mancomunitat de la Ribera Alta no ha guanyat mai cap dona. El Josep Pla, pel seu caràcter tan marcadament heterogeni i obert a la narrativa més canònica, trenca una miqueta la pauta i ja en la tercera edició (1970), tenim una guanyadora, Teresa Pàmies. Així i tot, només l'han guanyat 8 dones en 47 convocatòries. El Joan Maragall ha recaigut en 4 dones de 25 edicions. L'exagerada absència femenina en l'assaig no ha estat objecte detingut de cap estudi, atés que la major part de les aproximacions han obviat aquesta aclaparadora dada quantitativa global. En el nostre corpus no només són poques les obres d'autoria femenina, sinó que tampoc abunden les referències a dietaris escrits per dones en altres literatures (com ara Anais Nin o Virginia Wolf) o en la nostra (com Rosa Leveroni o Olga Xirinacs). Una de les poques excepcions que hem localitzat són les paraules que Ramon Guillel (1992: 96) dedica a *Música de cambra*, d'Olga Xirinacs: «Un llibre de dolça lectura, bell, amb un treball d'orfebre minucios, acurat com un diamant ben tallat». En conjunt, per a una aproximació més completa a la qüestió, veieu Bartrina (2006) i Francés (2008).

Josep Vicent Marqués, el 1975 *La via valenciana* d'Ernest Lluch i el 1984 *Crítica de la nació pura* de Joan Francesc Mira), amb algunes excepcions en l'àmbit de la lingüística o la literatura (com ara *Fuster portàtil* de Josep Iborra, guardonat el 1982). En canvi, en el cas del Carles Rahola la diversitat és encara major i cada any s'han premiat obres molt diferents entre elles: títols d'assaig divulgatiu de tema filosòfic (*Assaig d'ètica* de Josep Maria Terricabras), dietaris (*La lentitud del mar* d'Enric Sòria o *El vaixell de Genseric* de Ferran Garcia-Oliver), estudis literaris (*Oceànides, una constant del pensament orsià* de Mercè Rius o *La raó moral de Joan Fuster. Notes per a una lectura* d'Antoni Riera), biografies (*Nelson Mandela, l'últim Home-Déu* d'Alfred Bosch o *Josep Pedreira, un editor en terra de naufragis* de Mireia Sopena) i assaigs deliberatius que tornen a posar el país com a tema partint, de manera explícita, del llegat fusterià (*Alacant contra València* d'Emili Rodríguez Bernabeu o *Valencians encara* de Vicent Sanchis).

Finalment, el premi Mancomunitat de la Ribera Alta va prioritzar els dietaris a partir de la segona edició (*Espill d'insolències* de Toni Mollà, *Les hores fecundes* de Joan Garí i *Trajecte circular* de Vicent Alonso van ser guardonats consecutivament); progressivament, en canvi, ha anat obrint el ventall i, al costat de dietaris recents, com ara *Café del temps* de Joan Borja (2012), s'han publicat obres sobre medicina, ecologia, literatura o lexicografia, algunes de les quals queden fora de l'assaig literari com el presentem en aquesta tesi, mentre que altres, a tot estirar, es podrien ubicar dins de l'assaig divulgatiu més metòdic i acadèmic.

El cas del Premi Josep Pla, adés esmentat, és encara més proteïforme: la primera edició reconeixia (1968) *Onades sobre una roca deserta* de Terenci Moix, i la segona *Difunts sota els ametllers en flor* de Baltasar Porcel, mentre que la tercera premiava *El testament de Praga* de Teresa Pàmies, una obra no tan experimental com les anteriors i més orientada a una lectura ideològica i autobiogràfica. En convocatòries posteriors van obtindre el guardó unes altres obres també susceptibles de ser incloses en l'àmbit assagístic, com ara llibres de caràcter memorialístic com *El temps barrat* d'Alexandre Cirici (1972), *El vel de Maia* de Marià Manent (1974) o *El cingle verd* de Josep Piera (1981), així com els retrats d'Albert Manent integrats en *El solc de les hores* (1987) o el dietari d'Àlex Susanna, titulat *Quadern venecià* (1988). El Joan Maragall, com a conseqüència de l'orientació temàtica envers el cristianisme i la cultura, presenta menys heterogeneïtat, i hi predominen els

assaigs que podríem denominar divulgatius, més que no els deliberatius, sovint amb una temàtica coherent amb la convocatòria. Amb tot, hi ha exemples d'obres deliberatives que exploren els marges del sentit primari del certamen, com ara *Sobreviure a la contemporaneïtat*, de Lluís Roda, guardonada l'any 2001.

Sense entrar ara en els detalls, de la succinta exposició anterior es pot deduir que, en molts casos, les característiques que hem atribuït a l'assaig estan absents d'aquests títols. Podríem tindre la temptació, de fet, d'afirmar que l'assaig més pròpiament literari no sempre ha estat el més ben considerat en els certàmens que, en teoria, l'han de premiar. Això respondria a la indefinició genèrica que l'acompanya, tant en la concepció de la convocatòria com en la configuració dels jurats, la determinació dels veredictes i la mena d'obres que es presenten a concurs. Tanmateix, la consideració social dels certàmens com a *premis literaris* constitueix un factor de classificació paratextual que no podem negligir, perquè el guardó les situa, al marge de qualsevol altra consideració, en el camp literari. Els premis, per mitjà del judici entre iguals sancionen la pertinença d'un text a la literatura per la via de la seua presentació pública. El recorregut posterior i la legitimació atorgada per uns altres factors els abordarem en la tercera part d'aquesta tesi doctoral.

Un cas diferent són els premis atorgats no a una obra inèdita, sinó a una obra publicada o una trajectòria, de manera que serveixen per a reconèixer l'aportació puntual o global d'un individu per mitjà de la seua obra artística. Es tracta de guardons honorífics, que en algunes ocasions poden estar retribuïts, però que sobretot actuen sobre el prestigi del premiat en el camp literari, cosa que conferirà un important valor epitextual a la recepció posterior dels seus llibres.

No valorarem ara el caràcter heterogeni dels premisats ni les raons sociopolítiques que deuen explicar-ho, sinó que ens limitarem a aportar alguns exemples rellevants per a la nostra línia d'anàlisi.

Fixem-nos primer en el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, instituit per Òmnium Cultural l'any 1969 (en el marc de la recuperació dels espais culturals en el darrer franquisme). Al nostre entendre, els únics autors amb una obra assagística àmplia i reconeguda que han rebut aquesta distinció són Joan Fuster (1975), Marià Manent (1985), Josep Maria Espinàs (2002) i Joan Francesc Mira (2004). Naturalment, entre la resta de premisats hi ha molts autors que tenen obra assagística, entesa en un sentit ample (de la

mateixa manera que no tota la producció dels anteriors ho és): pel cap baix, ens referim a Josep Vicenç Foix (1973), Vicent Andrés Estellés (1978), Joan Triadú (1992), Avel·lí Artís Gener, *Tísner* (1993), Josep Palau i Fabre (1999), Josep Vallverdú (2000), Teresa Pàmies (2001), Feliu Formosa (2005) i Albert Manent (2011). En darrer lloc s'ha de destacar la gran tendència del premi a incloure entre els guardonats filòlegs i historiadors, com ara Jordi Rubió (1969), Francesc de Borja Moll (1971), Manuel Sanchis Guarner (1974), Ramon Aramon i Serra (1983), Joan Coromines (1984), Miquel Batllori (1990), Josep Benet (1996), Joaquim Molas (1998), Antoni Maria Badia i Margarit (2002), Joan Solà (2009), Josep Massot i Muntaner (2012) i Joan Veny (2015). L'aportació d'aquestes personalitats, quan s'orienta cap a l'assaig, se situa sempre en l'àmbit d'allò que hem anomenat assaig divulgatiu, sovint en els límits del gènere des d'una perspectiva literària.

El Premi de les Lletres Valencianes, instituit per la Generalitat Valenciana al cap de poc de l'aprovació de l'Estatut d'Autonomia, l'any 1982, no té ni de bon tros la importància, el recorregut ni el prestigi de l'anterior, però la nòmina de guanyadors (amb obra majoritàriament en català o en castellà segons l'edició), també resulta reveladora en certs aspectes. D'una banda, el primer guardonat és Joan Fuster, cosa que demostra el paper simbòlic que s'atorga a l'autor de Sueca durant els anys de la Transició. A partir d'ací, la diversitat és molt notable i entre els premiats a penes hi ha autors amb una obra assagística important (de Vicent Andrés Estellés, que rebé el premi el 1984, es podrien considerar assagístiques les memòries, per exemple, i de Lluís Guarner, distingit el 1985, es podrien considerar determinats treballs de naturalesa divulgativa més que no deliberativa).

Un bon exemple de premi a obra publicada que segueix el judici dels iguals i que, per tant, tendeix a situar-se en el subcamp de producció restringida, és el Premi de la Crítica Serra d'Or, convocat per la revista homònima des de 1967 (en un moment, com veiem, en què es recuperen o s'institueixen premis per a construir i fer visible el circuit literari català). Des de la primera edició, els guardons es reparteixen en quatre categories: «literatura i assaig», «recerca», «teatre» i «literatura infantil i juvenil». Dins de la primera, molt heterogènia, s'han premiat obres encabides en categories molt diverses, des de novel·la, conte i poesia fins a epistolars, obres completes, estudis literaris, etc. Probablement això no és sinó una mostra de les dificultats de classificació associades a

tot allò que Genette (2004) inclou dins de la dicció de caràcter condicional. Si ens fixem en la categoria d'assaig, trobarem, sobretot, obres divulgatives sobre temes literaris i nacionals, des de *Problemes del nostre cristianisme* de Jaume Lorés, obra premiada el 1968, fins a *El riure de la màscara* de Pere Ballart, distingida el 2008. Entremig, podem esmentar alguns títols que ja ens havien aparegut, com ara dos de Joan Fuster (*Heretgies, sermons i revoltes* i *Literatura catalana contemporània*), *Catalanisme i revolució burgesa* de Jordi Solé Tura, *Josep Carner i el Noucentisme* d'Albert Manent o *L'art català contemporani* d'Alexandre Cirici. El 1975 es premia *L'art contra l'estètica* d'Antoni Tàpies i el 1976, *Aspectes del Modernisme* de Joan Lluís Marfany. La tendència a destacar estudis literaris dins de la categoria d'assaig (tot i l'existència d'una altra d'específica per a aquest àmbit, en la qual s'han premiat 23 treballs entre 1984 i 2014),¹¹⁰ és una constant: el 1988, per exemple, es premia *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)* de Carme Arnau, el 1998 *Josep Pla, ficció autobiogràfica i veritat literària* de Xavier Pla i el 2001 un assaig deliberatiu sobre literatura, *L'espill de Janus* d'Enric Sòria. L'autor d'Oliva va ser premiat, també, en la categoria de dietari, tant per *Mentre parlem* (1992) com per *La lentitud del mar* (2006). En aquesta categoria tan sols trobem quatre títols més, en ordre cronològic: *L'aroma de l'arç*, de Marià Manent (1983), *Dietari 1979-1980* de Pere Gimferrer, *Temps que fuig* de Tomàs Garcés (1985) i *Dies de memòria (1938-1940)*. *Diari d'un mestre adolescent* de Joan Triadú (2002). Finalment, pel que fa a aquelles categories que contenen obres que nosaltres vincularíem amb l'assaig d'acord amb l'anàlisi que estem duent a terme, n'hi ha una de «biografies i memòries» on trobem biografies pròpiament dites (*Josep Pla, el difícil equilibri entre la literatura i la política* de Cristina Badosa o *Santiago Rusiñol, el pintor, l'home* de Josep de C. Laplana) al costat de dietaris com ara *Octubre* de Miquel Pairoli (2011), *Llibre de Durham* de Miquel Desclot (1993) o *El present vulnerable* de Feliu Formosa (1980) i de memòries pròximes al dietari com *El vel de Maia*, de Marià Manent (1976) o d'altres com ara *Memòria personal* d'Antoni Tàpies (1978) o *Viure i veure* d'Avel·lí Artís Gener (1990).

Els Premis de la Crítica dels Escriptors Valencians, instaurats per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana des de 1991 (i per tant encara més inclinats cap al

¹¹⁰ Entre altres, *El dietarisme català a cavall entre dos segles (1970-2000)*, d'Anna Esteve (2010), un treball que hem citat a bastament en aquest treball.

subcamp de producció restringida i al judici dels iguals), són dels pocs que fan servir un sistema simple de categories: narrativa, poesia, teatre i assaig. En aquesta darrera, tornem a observar l'heterogeneïtat pròpia dels certàmens que estem analitzant, com també la tendència a destacar obres que tenen la llengua, la literatura i el país entre els seus temes principals, amb una orientació més divulgativa que no deliberativa. Així, l'any 1991 Josep Ballester obtenia el reconeixement amb un estudi literari, *Joan Fuster, una aventura lírica*. L'any següent era l'escriptor de Sueca el premiat pel sisé volum de l'Obra Completa. El 1993 tornava a guanyar Josep Ballester amb un altre estudi d'història de la literatura i la cultura, *Temps de quarentena*. I el 1994 encara guanyava una altra obra relacionada amb Fuster, *Fuster entre nosaltres*, un volum miscel·lani editat per la Generalitat Valenciana al cap de no molt de temps de la mort de l'autor de Sueca. El 1995 varia aquesta dinàmica i guanya Toni Mollà amb una obra més deliberativa, *La utopia necessària*. El 1996, però, tornem a trobar un estudi literari de Josep Ballester, *La poesia catalana de postguerra al País Valencià*, i el 1997 en reconeixen un altre de tema sociolingüístic, *Control lingüístic o caos*, de Vicent Pitarch. A partir de 1998 el panorama es diversifica una mica i es premia un tipus d'assaig més deliberatiu: *Incitacions* d'Enric Sòria, *La mort humana* de Lluís Aracil, *Ressonàncies orientals* d'Enric Balaguer i *Un ofici del segle* de Joan Garí. El 2002 tornem a trobar una obra de divulgació filològica, *Una imatge no val més que mil paraules* de Jesús Tuson, però durant els deu anys següents la tirada per aquest tipus d'assaig no és tan marcada, tot i l'heterogeneïtat intrínseca del premi: el 2003 es premia el dietari *A l'inici del segle* de Gustau Muñoz, al qual seguiran *En legítima defensa* d'Isabel-Clara Simó, *Dietari de guerra* d'Emili Piera, *Inflexions* de Josep Iborra i *La lentitud del mar*, d'Enric Sòria (*ex aequo*), *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri, *De mar estant* de Tono Fornés i Juan Gargallo, *Adén, Boadella* d'Isabel-Clara Simó, *La casa que vull* d'Enric Balaguer, *En el curs del temps* d'Enric Sòria i, finalment, el 2012, *El sant del dia* d'Alfons Llorenç.

Un cas diferent de premi honorífic no remunerat, però molt més singular, és el Premi Lletra d'Or, sota els auspicis de la família Capdevila, una nissaga de joiers barcelonins, des de l'any 1956, quan va nàixer per iniciativa d'un grup de lletraferits entre els quals hi havia no pocs crítics del moment (cosa que explica certes coincidències amb els resultats d'enquestes i premis de l'època): Enric Badosa, Maria Aurèlia Capmany,

Josep Maria Castellet, Antoni Comas, Fèlix Cucurull, Gonçal Lloveras, Joan Teixidor, Frederic-Pau Verrié i Antoni Vilanova. El 1957 va guanyar Josep Pla per *Barcelona* i el 1963 Joan Fuster va rebre el mateix reconeixement per *Nosaltres, els valencians*, una mostra més de la gran acollida que, de manera immediata, va rebre el llibre. El 1965 Jordi Rubió és premiat per *La cultura catalana, del Renaixement a la Decadència*, el 1969 Xavier Rubert de Ventós per *Teoria de la sensibilitat* i el 1971 Alexandre Cirici per *L'art català contemporani*. Heus ací un bon grapat de coincidències amb els sondatges canònics que havíem constatat prèviament. Des de l'any 1973, quan trobem un dietari, *Del passat quan era present*, de Maurici Serrahima, fins al 1985, no obté el guardó cap obra que se situe en l'àmbit de l'assaig deliberatiu. En tot cas tenim exemples d'assajos divulgatius en els límits del gènere, precedits el 1972 per *Lleures i converses d'un filòleg*, de Joan Coromines: *A través de la història i la cultura*, de Miquel Batllori (1980) i *Història de la llengua catalana*, de Josep Maria Nadal i Modest Prats (1983). Com veiem, la tria dels títols respon a aquella connotació de la qual parlava Manel Ollé (2007) en caracteritzar el públic lector al camp literari de les darreres dècades. L'interés pel país no decau i el 1985 Joan Francesc Mira obté el Lletra d'Or per *Crítica de la nació pura*. Seguidament trobarem el llibre de Josep Maria Castellet, *Els escenaris de la memòria*, l'any 1989, el primer volum de l'*Obra crítica* de Joaquim Molas el 1996, l'assaig sobre art de Josep Palau i Fabre *Estimat Picasso* el 1998, la divulgació històrica de Martí de Riquer en *Quinze generacions d'una família catalana* el 1999 i, finalment, *A peu per Mallorca*, de Josep Maria Espinàs (2006) i *El dia revolt: literatura catalana de l'exili*, de Julià Guillamon (2009). Com a dada curiosa, si més no, volem destacar que el 2005 obté el guardó Empar Moliner per un llibre que comentarem a bastament en la tercera part de la tesi, tot i que no siga assagístic, el recull de contes *T'estimo si he begut*.

Un altre cas que volem esmentar és el Premi Trajectòria, instituït el 1997 en el marc de la Setmana del Llibre en Català, l'organització de la qual atorga el premi. Encara més eclèctic que els altres, atés que no es premien només escriptors, no hi ha destacat mai un autor l'obra del qual estiga basada sobretot en l'assaig. En tot cas, entre els premiats en trobem amb més o menys obra assagística, com ara Avel·lí Artís Gener, Tísner, Josep Maria Espinàs, Josep Vallverdú, Teresa Pàmies, Josep M. Castellet, Josep Palau i Fabre i Isabel-Clara Simó.

5. Les col·leccions

Si l'aproximació als premis literaris és complexa, encara resulta més difícil oferir una visió completa i ordenada de les col·leccions d'assaig en el camp editorial català dels darrers cinquanta anys. En primer lloc, és clar, per l'ús poc definit de l'etiqueta, que situa dins de la categoria obres que, d'acord amb els paràmetres que fem servir en aquesta tesi, en quedarien fora, de la mateixa manera que llibres que, seguint aquest patró, s'hi haurien d'incloure, apareixen en unes altres col·leccions sense cap mena d'informació paratextual que indique una possible filiació assagística.

Des d'un punt de vista històric, hem considerat una fita per a l'establiment de la data inicial del nostre corpus l'aparició de *Nosaltres, els valencians* l'any 1962. No era només el primer títol d'Edicions 62, sinó que inaugurava una de les col·leccions d'assaig més veteranes, vist que no ha deixat de créixer des d'aleshores, «Llibres a l'Abast». Cal no oblidar, en aquest sentit, que Edicions 62 fou «la primera editorial en català de la postguerra concebuda i planificada amb criteris fonamentalment empresarials» (Llanas 2006: 256). Aspira a ser, en tots els sentits, una editorial moderna, equiparable a qualsevol altra del seu entorn (no debades seran els primers editors catalans amb estand propi a la Fira de Frankfurt l'any 1963) i, per això, confecciona un catàleg atractiu, tant pel disseny com pels continguts, que apel·la al lector del moment i que pretén vehicular en català «el llegat cultural universal que per raons històriques encara no s'hi havia incorporat, tant el clàssic com el de l'actualitat més viva» (Llanas 2006: 258). Heus ací la raó fonamental per la qual és aquesta col·lecció la que inaugura el projecte i la que, no debades, els proporcionarà alguns dels primers èxits, com ara el llibre de Fuster o, més encara, *Els altres catalans*, de Francesc Candel. Més avant, ja sota la direcció literària de Josep M. Castellet, trobarem dues col·leccions més d'assaig, «Cara i Creu», d'orientació més deliberativa, i «L'Escorpí», més divulgativa. Val a dir que la primera provenia d'un projecte editorial anterior, A.C. (o Edicions d'Aportació Catalana), on

Joan Fuster va publicar *Diccionari per a ociosos* el 1964 per a inaugurar, precisament, la sèrie «Cara i Creu». No debades, Fuster era el director literari de l'editorial i n'havia estat un dels principals promotors al costat d'un grup d'emprenedors barcelonins (Simbor 2012: 46-50). L'opuscle *Qüestió de noms*, que posteriorment s'incorporaria a la col·lecció «Quaderns» de Tres i Quatre, havia aparegut dos anys abans en aquest mateix segell.

Una altra editorial fonamental dels primers anys del nostre període és Selecta, molt activa fins al suïcidi de l'editor Josep M. Cruzet (el 1962), al qual van seguir la mort de Gaziel i el pas de Josep Pla a Destino, cosa que va reduir notablement la capacitat de l'empresa en un moment que sorgia una forta competència de la mà d'Edicions 62 (Llanas 2006: 239). En el disseny previ a aquesta crisi, tanmateix, no hi havia cap col·lecció específica d'assaig i, en tot cas, el color de les cobertes identificava el gènere, amb no poca heterogeneïtat, dels llibres de Biblioteca Selecta, la «més nodrida» del segell (Llanas 2006: 238). Tres i Quatre, l'editorial valenciana fundada per Eliseu Climent el 1968, té algunes col·leccions vinculades a l'assaig («Quaderns», entre les històriques, «L'hora del present» o «Memòries», entre les més recents), però bona part dels títols més importants que ha publicat han aparegut en la col·lecció «La Unitat», com ara *Sobre la nació dels valencians*, de Joan Francesc Mira.

L'editorial Pòrtic, fundada el 1963, fou inicialment una obra personal de Josep Fornas (Llanas 2006: 104), vinculat a Esquerra Republicana de Catalunya. No és casualitat que des de bon començament la col·lecció senyera siga «Memòries», que té l'objectiu de donar a conèixer al lector català la vida de personalitats rellevants que la dictadura havia deixat al marge. Amb el pas dels anys, l'editorial creix i crea col·leccions noves, entre les quals l'assaig i el llibre divulgatiu mantenen un cert pes, fins que el 1986 Fornas traspasa l'editorial i Pilar Rahola se situa en la direcció literària (Llanas 2006: 105). En aquell moment, es dóna un gir al segell i es reestructuren les col·leccions. Es reprenen les memòries en la sèrie «Vides i memòries» (on apareixen les de Tísner, molt exitoses) i es crea Pòrtic Assaig. Quan l'any 1997 Pòrtic s'integra en Enciclopèdia Catalana, deixa d'incloure narrativa de ficció (reservada per Proa) i se centra en el llibre pràctic i, en menor mesura, l'assaig literari, bàsicament divulgatiu (Llanas 2006: 107-108), una línia que ha mantingut fins al moment, ara ja sota el paraigua d'Edicions 62, controlada pel Grup Planeta. Empúries i Columna, fundades durant la primera meitat

dels anys 80, també s'han incorporat al conglomerat de Planeta i l'assaig no disposa d'una col·lecció específica ni identificable.

Quaderns Crema, fundada el 1978 per Jaume Vallcorba Plana, com moltes altres editorials, concentra una part substancial del seu catàleg en una col·lecció que esdevé l'autèntica referència del segell. És el cas de «Biblioteca Mínima» i «Mínima Minor», dues sèries que, al nostre entendre, com veurem més tard (§ III.1), han acollit obres de diversos gèneres, entre els quals hi ha l'assaig, tot i que siguin percebudes, sobretot, com a col·leccions de narrativa. De manera paradigmàtica, els llibres de Quim Monzó i Empar Moliner publicats en aquest segell han aparegut sempre en una d'aquestes dues sèries, al marge de la naturalesa o l'origen dels textos (tant novel·les o reculls de contes com antologies d'articles). Així i tot, l'editorial té dues col·leccions més, «Assaig» i «Assaig minor», les quals, a pesar del nom, estan més orientades a la publicació d'estudis lingüístics, literaris i culturals que a l'edició d'obres deliberatives (per exemple, hi trobem alguns dels treballs de Marcel Ortín, Xavier Pla i Pere Ballart que esmentem en la nostra bibliografia).

La Campana, fundada el 1985 per Josep Maria Espinàs i Isabel Martí, va començar publicant obres de no ficció, entre les quals tots els llibres de Josep Maria Espinàs escrits d'aleshores ençà. Tanmateix, amb la inauguració de la sèrie «Toc de Ficció», l'editorial es va obrir a la narrativa, on ha aconseguit grans èxits amb títols com ara *La pell freda*. Així i tot, com apunta Llanas (2007: 195) es tracta d'un catàleg eclèctic, que dóna cabuda a «un repertori ben variat» que s'estructura «més per simple acumulació que no pas obeint a una divisió en col·leccions» (Llanas 2007: 195).

Edicions Bromera, fundada el 1986 a Alzira per Josep Gregori, disposa de diverses col·leccions, com diu el seu catàleg, d'«assaig i no ficció», però és «Textures» l'única on trobem obres que s'adscriuen als nostres paràmetres. En aquesta sèrie, després de publicar algunes traduccions (Julien Benda, Simone Weil, Michel Foucault) han aparegut els guanyadors dels successius Premis d'Assaig Mancomunitat de la Ribera Alta (entre els quals, com ja hem vist, l'heterogeneïtat és més que notable), amb l'excepció d'algun llibre fora de concurs com ara *Animal de records* (2013), el volum que aplega els llibres de memòries de Vicent Andrés Estellés. Al seu torn, Tàndem Edicions, fundada per Rosa Serrano el 1992, i a hores d'ara en procés de dissolució

(tot i que la marca i el catàleg s'han traspassat a Edicions Bromera), va disposar d'una col·lecció d'assaig, anomenada «Arguments».

Més sumàriament, cal esmentar la col·lecció «Llibres de L'Avenç», vinculada a la revista homònima, disposa d'un catàleg d'allò més eclèctic, en el qual tenen molta importància els llibres d'assaig divulgatiu i, en alguns casos, deliberatiu. L'editorial barcelonina Fragmenta s'ha especialitzat en assaigs de tema religiós, i El Gall Editor, de Pollença, també ha incorporat al seu catàleg nombroses obres catalogades com a «assaig», com ara els *Diaris* de Blai Bonet. Arola Editors, de Tarragona, també ha publicat unes quantes desenes d'obres etiquetades com a assaig en el seu catàleg, repartides entre diverses col·leccions, un cas semblant al de l'editorial Leonard Muntaner de Palma.

Potser com a reacció a la gran concentració editorial protagonitzada pels grups 62, Enciclopèdia Catalana i Planeta, però també com a conseqüència de les tensions centrífugues que sempre es produeixen al si del camp literari (més encara en el context de l'era de la informació, com hem vist), han sorgit en els últims anys unes quantes editorials petites, amb catàlegs més reduïts i perfils de direcció literària més marcats que han apostat, sobretot, per la narrativa, tot i que s'han obert a la publicació d'obres que, en el marc teòric d'aquest estudi, podrien ser qualificades com assaig. És el cas d'Acontravent, fundada el 2008 per Quim Torra (actual president d'Òmnium Cultural) amb l'objectiu de publicar «periodisme literari», amb un interès especial per l'humor. Després de publicar, en diverses col·leccions, molts títols de caràcter divulgatiu i alguns més deliberatius (com ara *Octubre*, de Miquel Pairoli), el projecte resta interromput. Si eixamplàrem l'anàlisi fora del període que estem analitzant hauríem de fer esment de projectes editorials més recents. L'Altra Editorial, impulsada per Eugènia Broggi al començament de 2014, publica sobretot narrativa, però ha anunciat el seu interès de continuar la línia d'«assaig» (segons la denominació que feren servir en la promoció de l'obra) després de traure *El cas Pujol. Reflexions sobre el terreny*, de Toni Sala. Sembla, fundada el mateix any per Joan Carles Girbés, ha publicat amb èxit, com hem vist, el recull d'articles de Marta Rojals, titulat *No ens calia estudiar tant*.

Un dels recers actuals del llibre d'assaig es troba en les editorials universitàries. Aquestes empreses, teòricament, estan dedicades a difondre la recerca generada en la pròpia universitat i, alhora, contribuir a la publicació d'obres necessàries per a

investigadors, docents i alumnes. Això suposa que bona part dels títols publicats se situen entre el camp acadèmic i el camp literari, entre l'exposició científica en sentit estricte i la divulgació, un extrem, aquest últim, que voreja els límits de l'assaig entés com a gènere literari. Com més generalista i obert és el catàleg d'una editorial universitària (i per tant menys funciona com a «servei de publicacions» i més com a «editorial» en un sentit empresarial del terme), esdevé més intensa la necessitat de diferenciar els llibres d'especialista i els que s'adrecen al públic en general. Així, per exemple, Publicacions de la Universitat de València disposa d'una col·lecció titulada «Assaig» on conviuen títols de divulgació científica, històrica, política, filosòfica o literària amb altres molt més deliberatius (com ara la reedició de *Mentre parlem*, d'Enric Sòria), tant d'autors catalans (Joan Francesc Mira, Enric Bou, Vicent Alonso, Joan Romero, Manuel Alcaraz...) com d'autors traduïts (Pierre Bourdieu, Enzo Traverso, Immanuel Wallerstein...).

Finalment, cal tindre en compte aquelles col·leccions que pretenen oferir una perspectiva global de la literatura catalana per mitjà d'una tria de les millors obres. La més coneguda és «Les Millors Obres de la Literatura Catalana» (MOLC), una iniciativa d'Edicions 62 i La Caixa. La primera sèrie d'aquesta col·lecció, formada per cent títols i dirigida per Joaquim Molas, es va iniciar l'any 1978 amb un recull que, d'acord amb els paràmetres que estem aplicant, bé podria considerar-se assaig i que, de fet, reivindicava aquesta condició des del títol: *Elogi de la paraula i altres assaigs* de Joan Maragall. Per descomptat, l'elecció difícilment es pot atribuir al gènere i sí, en canvi, al pes simbòlic de l'autor barceloní. No debades, l'obra que va cloure la primera sèrie de la MOLC, el 1983, té també una immensa dimensió simbòlica: el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. Malgrat tot, l'assaig té un pes notable en la col·lecció, fins al punt que podem afirmar que un 25% dels títols, aproximadament, s'encabirien en el gènere com nosaltres l'estem caracteritzant. Així, trobem obres clarament assagístiques, com *Les bonhomies i altres proses* de Josep Carner, les antologies *Indagacions i propostes* de Joan Fuster i *El geni del país i altres assaigs* de Josep Pla, al costat d'altres que, segons la nostra anàlisi s'inclinarien més cap a la filosofia (*Les formes de la vida catalana* de Josep Ferrater Mora) o cap a la crítica literària (*Entorn de la literatura catalana de la Restauració* de Josep Yxart), alhora que en trobem unes altres que voregen els límits de la narrativa, com ara les *Memòries* de Josep Maria de Sagarra o *Tots els camins duen a Roma* de Gaziel. Tots aquests

títols, al quals cal sumar el *Glosari* orsià, entre altres, demostrin que en la MOLC es van arregar bona part de les obres que han aparegut prèviament en les enquestes crítiques analitzades. A partir de 1990 va ampliar-se la col·lecció amb volums nous i la tònica va ser la mateixa: així, trobem *Notícia de Catalunya* de Jaume Vicens Vives, *Breviari cívic* de Joan Fuster, o els dietaris de Pere Gimferrer i Marià Manent, per posar tan sols alguns exemples paradigmàtics.

Un altre exemple semblant és la col·lecció «Història de la Literatura Catalana», publicada per Orbis i Edicions 62, apareguda a mitjan dècada dels vuitanta (amb la voluntat clara, com la MOLC, d'instituir un catàleg canònic en el context de la recuperació democràtica i dels nous espais per a la difusió de la literatura catalana). Al costat de títols que també trobem en la MOLC (com el *Glosari* o *Les bonhomies*), en trobem d'altres com ara *Causar-se d'esperar / El món de cada dia* de Joan Fuster o *Meditacions en el desert* de Gaziell. Val a dir que, en ambdós casos, tornem a trobar l'absència ben bé crònica de dones en les obres d'assaig.

6. Josep Pla

El nom de Josep Pla ja ha aparegut moltes vegades en aquestes pàgines. En primer lloc, perquè l'hem invocat, al costat d'Eugeni d'Ors, Josep Carner, Carles Riba i Joan Fuster, com una de les figures cabdals en la configuració de l'assaig català del segle xx. La recepció crítica de la seua obra, des dels anys vint fins a l'actualitat, ho avala, i les diferents fonts que hem aportat en aquest sentit (com ara les diverses enquestes a què hem al·ludit) en són un símptoma claríssim. Des de la literatura mateixa, aportem ací una citació de *Mentre parlem*, d'Enric Sòria (2013: 109): «Parlar dels dietaris com a gènere sense fer referència al *Quadern gris* de Pla és senzillament imperdonable». També considerem un bon exemple que un altre dietarista valencià, Josep Igual (2001) trie una citació de l'autor empordanés, extreta d'*El quadern gris* (“La intimitat és indescriptible”) per a encapçalar el seu dietari. Deixant de banda les referències intertextuals estrictament literàries, també cal destacar l'enorme bibliografia –de naturalesa més o menys teòrica, més o menys divulgativa– que ha suscitat Josep Pla. Ja hem vist que al voltant de la seua figura s'han escrit biografies i estudis culturals, alhora que la seua obra ha estat objecte d'anàlisis ben aprofundides, per no parlar dels nombrosos articles que, des de ben jove, se li van dedicar. Prova de l'interés generat són, també, els premis que han rebut aquests estudis, com hem comprovat en el capítol anterior.

En segon lloc, precisament per aquesta posició clau, ens hem referit sovint a Josep Pla, perquè des de bon començament es va interpretar la seua escriptura en relació amb la figura i l'obra d'Eugeni d'Ors, tant per les semblances com, sobretot, per les diferències, fins a l'extrem que Riba va arribar a parlar d'un «antiglossari». Així i tot, l'obra de Josep Pla, amb tota la seua magnitud –qualitativa i quantitativa– transcendeix de bon tros aquest primer lligam històric i estètic que ara hem volgut tornar a subratllar. Quan parlarem de Joan Fuster ens veurem obligats a establir de

nou un vincle: allà on Ors exercia una influència directa sobre Pla, Pla l'exerceix sobre Fuster. No han estat pocs els textos que reflexionen sobre les semblances i les dissemblances entre l'obra d'aquests dos autors, fins al punt que l'empordanès dedicà un conegut *homenot* al suecà i aquest va prologar-li el primer volum de l'Obra Completa de Destino amb un interessant i penetrant estudi. Unes concomitàncies que tenen molt a veure amb la manera de comprendre i practicar la literatura i, en particular, l'assaig.

Però la importància de Josep Pla per a aquest estudi va més lluny del seu valor relatiu, posicional, en l'evolució de l'assaig en llengua catalana. Gràcies a l'obra de Pla ens endinsem, en la nostra literatura, en dos àmbits d'un gran interès per al nostre propòsit. En primer lloc, els límits entre l'assaig i la narrativa, perfectament exemplificats –amb tota la dificultat que entranya la qüestió– en *El quadern gris*; en segon lloc, la pràctica del que alguns teòrics han anomenat *autoficció* i que Xavier Pla ha aplicat de manera encertada al títol clau de l'obra de l'autor de Palafrugell. Val a dir que aquesta tensió permanent entre realitat i escriptura es va detectar molt abans i que, de fet, el mateix Josep Pla la va convertir en un dels eixos de la seua trajectòria. No debades, com assenyala Marina Gustà (1987b: 129), «l'intent d'identificar la història de la seva vida amb la de la seva obra» fou una de «les finalitats literàries» de Pla.

La centralitat d'*El quadern gris* en la nostra anàlisi justifica que ens interessem per Josep Pla sobretot a partir dels anys 60. Ara bé, això no vol dir, ni de bon tros, que ignorem la seua aportació des dels anys 20, és a dir, contemporàniament a Eugeni d'Ors, Josep Carner i Carles Riba. Per això, sense cap voluntat d'abordar l'obra de Pla d'una manera exhaustiva, dividirem aquest apartat en tres parts. En primer lloc, oferirem algunes pinzellades sobre el primer Josep Pla, que cal afegir a allò que ja ha estat dit sobre l'autor en pàgines anteriors; en segon lloc, parlarem una mica de la seua concepció de l'escriptura, un aspecte per al qual tindrem molt en compte les consideracions de Joan Fuster; finalment, introduïrem el tema de l'autoficció, que continuarem desenvolupant més avant en companyia d'unes altres qüestions vinculades a les tipologies textuais i, en conjunt, a l'adscripció genèrica de determinats textos.

6.1. El primer Josep Pla

Encara que resulte paradoxal en una tesi doctoral que assumeix que el pacte autobiogràfic constitueix un dels paràmetres bàsics de l'assaig com a gènere literari, ara i adés dedicarem poca atenció als detalls biogràfics dels autors. La seua vida ens interessa tan sols com a extrem necessari per a l'establiment del pacte, com veurem més avant, i no com a motor explicatiu de la seua obra. Per dir-ho en termes de Xavier Pla (1997), ens interessarà la *veritat literària*, molt més que no una hipotètica *veritat biogràfica*. No debades, Marina Gustà (1995: 11) afirma que Josep Pla és un dels darrers «escriptors-personatge», una «espècie ja extingida a Catalunya [...]», de la qual formaven part Verdaguer, Maragall, Ors, Carner, Riba, Rodoreda i Espriu; i potser també Foix».

Tal vegada per aquesta intersecció entre literatura i imatge pública, és innegable que hem de tindre presents alguns detalls vivencials per a comprendre millor la posició dels autors –i per tant dels seus llibres– en el camp literari. En el cas de Josep Pla, volem recordar que va completar la carrera de Dret però que, des de bon començament, es va dedicar al periodisme (en un temps, recordem-ho, en què no existien uns estudis reglats per a aquest àmbit laboral, com sí que succeeix ara com ara). Un periodisme que el va convertir en professional de l'escriptura i li va permetre viatjar per bona part d'Europa durant els anys 20, primer com a corresponsal de *La Publicitat* i, a partir de 1928, de *La Veu de Catalunya*, en un moment que Gustà (1987b: 130; 1995: 356) vincula a una reorientació de la seua sensibilitat política cap a posicions més conservadores. Al marge de la polèmica qüestió de les afinitats polítiques de l'autor empordanés, especialment delicada si atenem al seu paper durant els anys de la Guerra Civil i la postguerra, el ben cert és que abans de la contesa, a punt de fer quaranta anys, s'havia convertit en un periodista prestigiós i, de més a més, en un «escriptor» (Gustà 1987b: 131; Gustà 1995: 144-145)¹¹¹.

Al final del Noucentisme i durant la dissolució del moviment, en el context de la dictadura de Primo de Rivera i el pas a la República, Pla esdevingué una «figura

¹¹¹ És interessant observar el canvi que operà la publicació dels primers llibres en el camp literari de l'època. Com apunta Gustà (1995: 144), les reaccions van des de «l'entusiasme» fins a «la suspicàcia», de manera que «la irrupció de Pla en llibre fa aflorar prejudicis o, al contrari, desvetlla confiances incondicionals».

pública» que participà activament en les polèmiques del seu temps, «una de les comparses, i no pas de les de menys lluïment, en aquest ball» (Gustà 1995: 43). Quines van ser aquestes polèmiques? Resumint-ho, podem dir que, en primer lloc, hi hagué la relació entre literatura i realitat, cosa que apuntava a un dels debats clau de la literatura catalana dels anys 20: la necessitat de construir una prosa moderna i accessible i atractiva per a un públic general, és a dir, el conegut «debat sobre la novel·la». El segon aspecte que volem destacar en aquesta síntesi és el paper que havia de jugar l'intel·lectual en el camp literari, un aspecte al qual ja hem dedicat i dedicarem una certa atenció (§ I.7, III.4.). Recordem que la figura d'Ors, durant més d'una dècada autèntic tòtem de la cultura catalana, havia caigut en desgràcia. Això qüestionava la imatge de l'intel·lectual, no tan sols la potent imatge noucentista que Ors s'havia esforçat per construir, sinó el concepte mateix d'intel·lectual. Era, en certa mesura, una esmena a la totalitat. En aquest context, Josep Pla adopta una actitud irònica i «adquireix una aura de cosmopolita desarrelat i una mica aventurer, que li proporciona una màscara ideal per passar sense transició del radicalisme a la tolerància, de l'exabrupte a la convenció» (Gustà 1995: 44). No és, de fet, un invent seu, sinó que respon al que Gustà (1995: 44) considera que és un arquetip nou d'escriptor, «el de la postguerra europea». I això, en el camp literari català, implicava dessacralitzar la figura de l'escriptor, de l'intel·lectual, «de minimitzar-ne el paper d'oracle, de negar-li la capacitat d'influència més enllà de les dimensions habituals que hom suposa a la transcendència del fet cultural» (Gustà 1995: 44). La diferència entre la imatge pública d'Ors i la de Pla no podia ser, en aquest punt, més significativa (recordem que la contraposició és contemporània al període que estem analitzant i que Riba arribà a parlar d'un «antiglossari»). Ara bé, això no vol dir que Pla rebutjara de ple la figura d'Ors, sinó que hi va establir un diàleg ben suggestiu, no tan sols en els moments immediatament posteriors a la defenestració de Xènius,¹¹² sinó durant tota la seua vida. Pla resol des de la ironia (Pla 1997: 89) la qüestió de la imatge pública de l'escriptor, una ironia que suposa també l'adopció d'una posició estètica que, de retruc, dóna una solució personal al problema de la prosa: «la visió fragmentària d'una realitat dislocada a la qual l'experiència personal, i la certesa de la fragilitat de les coses que s'acostumen a anomenar amb grans mots, donen

¹¹² Sobre aquest tall històric, veieu Gustà (1995: 113-116).

la nota característica d'homogeneïtat» (Gustà 1995: 45).¹¹³ Heus ací un dels motors fonamentals de l'escriptura planiana, que coincideix fil per agulla amb el paper que, al nostre entendre, juga el jo en la construcció del text assagístic. Al capdavall, tota l'obra de Pla, des de molt prompte projectada com a obra completa, esdevé un llarguíssim assaig d'ell mateix.¹¹⁴

A partir dels anys 40, amb la col·laboració fixa en *Destino* («Calendario sin fechas»),¹¹⁵ i les col·laboracions més o menys estables amb altres mitjans, Pla continua exercint de periodista –i viatjant, de fet, arreu del món–, però alhora comença a accentuar el caràcter pagés, rondinaire i rústic del seu personatge públic, que consagrarà al final de la seua trajectòria, particularment gràcies a l'Obra Completa. Aquest projecte s'inicia a les darreries dels anys quaranta quan Pla estableix una relació professional amb Josep M. Cruzet, editor de *Selecta* (Gustà 1987*b*: 133). Sota aquest segell, a partir de 1956, apareixeran vora cinquanta volums amb l'epígraf d'Obra Completa. Un títol que es manté quan, al cap de deu anys, Pla enceta una sèrie nova, que considerarà definitiva, a l'editorial *Destino*, i que no per casualitat encapçala amb *El quadern gris*, pedra de toc de la seua poètica, destil·lada al llarg de més quatre dècades de pràctica literària.

6.2. La concepció de l'escriptura

Tota l'obra de Josep Pla té, des dels inicis, un denominador comú: l'obsessió per la realitat. Una obsessió que, a parer de Josep Maria Castellet (1977: 227-228), té com a «objecte central [...] la recerca de la totalitat de la vida quotidiana, recerca impossible i inacabable que intenta d'abastar no pas amb un llibre o amb una summa d'articles,

¹¹³ En alguns moments de la seua trajectòria, de fet, Pla oposarà periodisme i literatura per a reivindicar-se, de fet, en la primera categoria, cosa que reforça l'aire de falsa modèstia que sempre va envoltar la seua figura (Gustà 1995: 354).

¹¹⁴ Castellet (1977: 226-227) arriba a una conclusió semblant, però allà on nosaltres veiem una, diguem-ne, «raó assagística», ell hi veu una «raó narrativa»: «L'home s'ha convertit en l'obra. [...] Aquesta identificació ha estat progressiva i la imatge gràfica, profusament difosa, de l'escriptor sota la campana de la llar del seu mas, escrivint pàgina rera pàgina, no és més que la plasmació d'un fet que ens sembla important [...]: la "raó vital" de l'home s'ha convertit en la "raó narrativa" de l'obra».

¹¹⁵ Aquesta secció, en castellà, també és considerada per Enric Bou (1993) entre els fonaments de la dietarística catalana posterior.

sinó amb la totalitat de la seva obra». Al capdavant, el context en què Pla comença a escriure palesa que una visió així és plenament coherent. La crisi de la novel·la o el desenvolupament del periodisme expliquen l'aparició d'alguns trets característics de la seua obra, com ara el realisme descriptiu, la claredat expositiva o l'ús literari del llenguatge col·loquial (Gustà 1987*b*: 133). Ara bé, el que resulta «excepcional», segons Gustà (1987*b*: 133) és el sosteniment i el desplegament d'aquest estil «durant més de seixanta anys d'escriptura ininterrompuda». L'aportació, immensa i desigual, es detecta ja als inicis de l'autor, que no debades afirma en una entrevista de 1927 que la seua obra havia de contindre «totes les coses que hauré vist, i tots els homes i les dones que hauré tractat» (Gustà 1987*b*: 134). La literatura esdevé, així, «un esforç contra l'oblit», un testimoni bell i necessari que malda per fixar allò que altrament està condemnat a la desaparició. D'ací el seu interès per allò quotidià, fins i tot íntim, i la seua tirada cap a referents literaris (com ara Montaigne) que ja ho havien posat en pràctica. Perquè al capdavant allò que l'escriptura de Pla s'esforça per preservar se situa dins dels límits de la consciència de l'individu, de la memòria personal, del temps de cadascú (Gustà 1987*b*: 136).

Seria ingenu pensar que aquest gest és exclusiu de l'assaig. De fet, la lluita contra l'oblit és un dels grans motors de la història de la literatura; el que canvia, en funció del gènere literari i d'altres factors que tindrem en compte, són els instruments, les tècniques, i el sentit que prenen en la configuració del camp literari en cada moment històric. L'assaig, per mitjà de l'establiment del pacte autobiogràfic i el predomini de l'argumentació, no es basa tant en els fets com en les idees que han marcat les vivències d'un individu, és a dir, es basa sobretot en la *perspectiva* de l'individu, per molt que aquesta incórrega en imprecisions, indefinicions, deformacions o, directament, mentides.¹¹⁶ D'ací que Josep Pla difícilment pugui ser considerat un novel·lista, tot i l'evident carcassa narrativa que embolcalla, per exemple, *El quadern gris*, atès que el seu interès primari —i la conseqüència textual que se'n deriva— no és narrar el conflicte d'un personatge en un temps i un espai determinats, amb una estructura clara de presentació, nus i desenllaç, sinó oferir una visió del món històricament circumscrita, amb relacions

¹¹⁶ Recordem ací el conegut aforisme de Joan Fuster (1998: 256): «MONTAIGNE. — Ell deia, referint-se als seus escrits: “*Mes songes que voici...*” ¿No hauria estat millor dir: “*Mesonges que voici...*” I com Montaigne, tothom. Escriure és fer comèdia».

de causa i conseqüència, amb conflictes, protagonistes i antagonistes, però una visió ideal –*ideològica*– del món, al capdavant.

Arribats ací, hem de remetre a l'extens treball de Xavier Pla (1997) sobre aquesta qüestió. Des del començament, l'estudiós s'inclina per emprar el terme *narrador* per explicar la tensió intrínseca de l'escriptura planiana (Pla 1997: 24):

És en aquest sentit que l'obra de Pla presenta una mirada potent sobre el món. Per l'elaboració d'una prosa eficaç, el narrador no tan sols se sent capaç d'interpretar el món a través del llenguatge, sinó que a més pretén convèncer el lector o persuadir-lo (mitjançant un text intensament ideologitzat) que se sent capaç de reorganitzar el món a la seva manera, de donar-hi una forma, empès essencialment per aquest profund «enyorament de posar enfront del caos un ordre cert».

L'assumpció d'aquest terme –en comptes d'altres menys consolidats o convencionals, però més precisos per als textos argumentatius, aquells on l'efecte persuasiu és prioritari i en condiciona la macroestructura–, és a dir, la tria de la paraula *narrador*, implica que Xavier Pla considera, senzillament, que en la major part de l'obra de Josep Pla hi ha diegesi. Un extrem que confirma quan, comparant l'autor empordanés amb Fernando Pessoa, «les escriptures del “jo”, com totes les formes de la memòria, es regeixen per procediments narratius comuns a la narrativa de ficció» (Pla 1997: 36). No tornarem a valorar ara la conveniència d'emprar el concepte *escriptura del jo*, tot i que com ja hem raonat no ens pareix una etiqueta operativa ni necessària, davant d'altres (com ara la mateixa de pacte autobiogràfic) que expressen millor la relació entre autor real i emissor en aquells textos que assumeixen convencionalment la identitat entre tots dos. De fet, en essència, coincidim amb Xavier Pla més enllà de l'ús ocasional d'una etiqueta o d'una altra. Així, considerem molt oportuna la reflexió de fons que hi ha en l'afirmació següent (Pla 1997: 39):

Avui qualsevol definició de l'autobiografia s'ha de basar més en criteris retòrics que no ontològics. Es podria creure que l'autobiografia és el gènere literari o el tipus d'escriptura que més expressa el «jo» d'un escriptor; la realitat és que es pot sostenir que

L'escriptura autobiogràfica només és la que intenta donar més explícitament aquest efecte o aquesta il·lusió.

Al nostre entendre, una operació així és transversal a tots els gèneres literaris: manllevant i adaptant al nostre propòsit els termes de Genette (2004), el pacte autobiogràfic –perquè és així, en última instància, com creiem que se l'ha d'anomenar, seguint Lejeune (1996)– és un tret *constituti*u de l'assaig, mentre que és un tret que pot aparèixer *condicionalment* tant en la narrativa com en el teatre o la poesia. Aquesta dimensió transversal explica que, al nostre entendre, l'establiment del pacte autobiogràfic no siga un argument de prou pes com a per a esgrimir la necessitat teòrica de crear un gènere autobiogràfic diferenciat, ni, per descomptat, per a sostindre una etiqueta com ara *literatura* o *escriptura del jo*. Per tant, discrepem de Xavier Pla (1997: 42) quan afirma que «des escriptures del “jo” i les seves concrecions genèriques (autobiografia, biografia, dietari, memòries, retrats, llibres de viatges, etc.) apareixen avui com una mena de discurs desbordant al qual no sembla que es pugui atribuir cap forma narrativa; en definitiva, cap límit tangible». «Cap forma narrativa», diu l'investigador gironí. Com veiem, la tendència a buscar el lligam de l'escriptura de Josep Pla amb la narrativa és constant i coherent (Castellet 1977, Bonada 1985, Pla 1997, Garolera 2008). Al nostre entendre, és una opció vàlida, que ens recorda el caràcter contingent dels gèneres literaris i dels pactes que regulen convencionalment la seua interpretació. En alguns casos (pensem en *El carrer estret*), l'obra planiana és inequívocament narrativa; en altres, com ara *El quadern gris*, ens trobem davant d'un text que pot ser llegit, macroestructuralment, com una gran argumentació o com una gran narració (Pla 1997: 415-416), més enllà de les tipologies concretes (o superestructures) que hi apareixen ara i adés o de la forma externa de dietari; finalment, el conjunt dels *homenots*, per posar un altre exemple clàssic, i a pesar de certes excepcions, són essencialment argumentatius i descriptius, no diegètics –encara que continguin fragments narratius– i, per tant, es poden encabir més fàcilment en la categoria que nosaltres defensem com a assaig.

6.3. Algunes notes més sobre l'autoficció

La posició d'escriptura adoptada per Josep Pla, molt ben descrita per Xavier Pla (1997) bé pot considerar-se un exemple d'allò que ja hem anomenat prèviament *autoficció*. Detenim-nos un moment en el raonament que segueix aquest estudiós. Seguint la perspectiva de Philippe Lejeune, «podem considerar que *El quadern gris* és una autobiografia, ja que es compleix la condició *sine qua non* exigida pel pacte» (1997: 140). Tanmateix, per a Xavier Pla cal establir una distinció clara entre les tres instàncies el nom de les quals coincideix amb el de Josep Pla, això és, cal tindre en compte que existeix una «relació d'homonímia» que «funda [...] una complexa relació de pseudonímia» entre el Pla autor, el Pla narrador i el Pla personatge. És interessant com, parafrasejant Genette (2004), Xavier Pla (1997: 441-442) matisa les relacions que s'estableixen més enllà de la coincidència nominal: el Pla autor i el Pla personatge es relacionen pels pensaments, és a dir, semànticament. El Pla narrador i el Pla personatge, en canvi, ho fan sintàcticament, gràcies a l'ús de la primera persona gramatical que els associa. En darrer lloc, entre el Pla autor i el Pla narrador la relació és d'ordre pragmàtic, atès que deriva del coneixement del món que té el lector per a associar-los. Precisament és en aquest ordre pragmàtic on es poden detectar les famoses imprecisions (Molas 1984) que, des de ben aviat, van fer sospitar que la «veritat» d'*El quadern gris* estava plena de mentides. Com apunta oportunament Xavier Pla (1997: 444-445), en el cas de la ficció –d'allò que amb Lejeune anomenaríem pacte novel·lesc– la identitat nominal no s'hi afirma i, tanmateix, el lector s'afanya a buscar coincidències entre personatge i autor; en canvi, quan una obra es regeix pel pacte autobiogràfic, el lector tendeix a buscar les divergències de signe contrari, això és, les diferències entre l'autor i el narrador personatge. D'ací que hagen sorgit propostes teòriques que intenten trobar un terme que englobe la transgressió del pacte autobiogràfic. És Gérard Genette (2004: 160-161), precisament, qui, emprant un terme que Serge Doubrovsky es va aplicar a ell mateix, ens convida a parlar d'*autoficció*.¹¹⁷ Xavier Pla (1997, 460) defineix el concepte en termes no estrictament narratius a partir de la proposta

¹¹⁷ Sobre aquesta qüestió, veieu també Zanone (1996: 29-30).

de Vincent Colonna: «una autoficció seria aleshores una obra literària en la qual un escriptor s'inventa una personalitat i una existència conservant sempre la seva identitat real; és a dir, el seu veritable nom». En conclusió, Xavier Pla considera que una anàlisi de l'obra de Josep Pla a la llum de l'autoficció pot contribuir a millorar la interpretació de la seua obra.

7. Joan Fuster

L'aportació de Joan Fuster a l'assaig català del segle xx és, probablement la més coherent, decisiva i duradora de totes les que hem analitzat fins ara.¹¹⁸ En primer lloc, perquè a diferència de la major part dels seus contemporanis, és qui practica l'assaig amb una consciència de gènere més clara i definida. En segon lloc, perquè gràcies a aquesta consciència, produeix una sèrie d'obres que s'assenten sobre una tradició sòlida i identificable (que comença per Montaigne i passa innegablement pels noms que hem considerat cabdals: Eugeni d'Ors, Josep Carner, Carles Riba i Josep Pla). I, finalment, per l'excel·lència i la influència de la seua obra, que va contribuir a eixamplar les possibilitats expressives del camp literari en llengua catalana tant per la seua prosa brillant com per la transcendència pública del seu pensament (incidirem una vegada i una altra en la significació de *Nosaltres, els valencians*). La seua figura, sobretot entre els escriptors valencians, ha esdevingut un referent literari indiscutible, alhora que s'ha convertit en un símbol per a una part significativa del nacionalisme valencià modern (cosa que reforça la idea de la funció –i l'efecte– social de l'assaig).

Fixem-nos en una sèrie de testimonis de la dietarística valenciana recent, per exemple. A propòsit de la publicació de l'*Epistolari fusterià*, Joan Garí (2002: 111) afirmava:

«Publicar les cartes d'un escriptor sembla una operació a primera vista luxosa, una mica escadussera. Ni que siga d'un assagista tan epistolar com Fuster, que fa la impressió, en tota la seua obra, d'estar contínuament enviant cartes a destinataris desconeguts.

Cartes que no troben resposta. *Nosaltres els valencians*, per exemple, és una epístola

¹¹⁸ Pel que fa al cas valencià, en la línia del tall cronològic que hem establert en 1962, Carbó i Simbor (1993a: 157) afirmen: «El punt d'inflexió el marcà el 1962, l'any de Joan Fuster, que deixava per una banda les dues primeres dècades caracteritzades per l'absència gairebé total de producció [...] i per altra banda els anys seixanta caracteritzats per la producció contundent de Fuster i per unes primeres iniciatives per part d'altres autors».

inicialment sense corintis. I no diguem l'assaig estricte (per usar un dels seus adjectius emblemàtics): el *Diari* o *Consells, proverbis i insolències*».

Xulio Ricardo Trigo (1996: 183), per la seua banda, afirma en el context d'una llarga reflexió sobre l'obra de l'autor de Sueca: «Si podem establir distintes categories per a situar Joan Fuster dins del seu temps, la de poeta, home de lletres, pensador polític, la que més defineix la seva actitud com a persona és la pràctica creativa de l'assaig. Ha estat com a assagista que ha fet desfil·lar amb més talent la seva capacitat d'interpretació, en dues vessants divergents en la intenció i convergents en la forma: la política i la literària». Toni Mollà (2001) cita Fuster moltes vegades al llarg del seu dietari, però és especialment significativa la importància que pren en l'aparell paratextual del llibre. Així, a la introducció diu: «l'assaig –la *literatura d'idees* de què parlava Joan Fuster– s'imposa com una obertura de mires, com a provatura de nous camins» (Mollà 2001: 7). Al final de la mateixa introducció confessa que «aquestes ratlles fragmentàries són [...] un homenatge personal als dos escriptors més importants de la literatura catalana del segle xx: Josep Pla i Joan Fuster» (Mollà 2001: 10). Val a dir, finalment, que a continuació encapçala el cos del dietari amb dues citacions clarament metaliteràries, referides a la veu de l'escriptor i el sentit de la seua activitat: una de Fuster («Ben sovint, gairebé sempre, callar també és mentir») i una altra d'Elias Canetti («Jo no sóc un escriptor: no puc callar. Però hi ha moltes persones en mi, que no conec, que callen. Els seus rampells em fan, de vegades, escriptor»). Rafa Gomar (2006: 9) també tria un cèlebre aforisme de Fuster com a epígraf general de *Vianant* («Tot això que penso i escric, ho ha pensat i escrit molta gent abans que jo. Si no fos així, no tindria mèrit»), que acompanya amb un altre de Cesare Pavese («Ara sé que aquestes notes de diari no compten pels seus descobriments explícits, sinó per l'esclatxa que obrin inconscientment sobre la meua manera de ser. El que dic no és veritat, però traeix –pel sol fet de dir-ho– el meu ser»).

Deixant de banda les referències intertextuals estrictament literàries, també cal destacar l'enorme bibliografia –de naturalesa més o menys teòrica, més o menys divulgativa– que ha suscitat Joan Fuster. Ja hem vist que al voltant de la seua figura s'han escrit alguns treballs de tall biogràfic i nombrosos estudis culturals (entre els quals

tots els que ha promogut la Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València), per no parlar dels nombrosos articles que, des de molt aviat, es van fixar en la seua figura.¹¹⁹ Prova de l'interés generat són, també, els premis que han rebut aquests estudis, com hem comprovat en la secció corresponent (§ II.4.). Finalment, no podem negligir la transcendència editorial de la seua obra: a més de les nombroses edicions d'alguns dels seus llibres, cal destacar les dues versions de l'obra completa publicades per Edicions 62 (una amb la col·laboració de la Universitat de València), la voluminosa correspondència editada per Tres i Quatre i la Biblioteca Joan Fuster d'Edicions Bromera.

Si ens centrem en el primer aspecte que hem destacat, la pràctica conscient i sistemàtica de l'assaig com a gènere literari diferenciat, ens deixarem guiar per Josep Iborra (2012), qui va sistematitzar les claus de l'assaig fusterià d'acord amb cinc coordenades que tot seguit resumirem.

En primer lloc, Iborra (2012: 79) destaca que per a Fuster l'assaig és un «examen de consciència». La formulació l'extrau, bàsicament, de l'obra homònima de Fuster (1968), la qual procedia al seu torn d'una secció d'*El Correo Catalán*, publicació amb la qual l'autor de Sueca havia col·laborat entre 1961 i 1964. Al «Pròleg» podem llegir (Fuster 1968: 5):

I d'examinar consciències es tractava, al cap i a la fi. La meua, en primer lloc, i la dels qui arribessin a llegir-me, tot seguit. Per a mi, escriure constitueix, generalment, una operació d'autoexamen: de revisar-me les idees, els entusiasmes, els recels, els interessos, les accions, les malícies. Cada vegada que em poso davant un full en blanc, amb la necessitat d'omplir-lo d'allò que en diuen literatura, no faig sinó això: examinar-me la consciència.

En relació amb aquesta idea, Iborra destaca que, ja des dels seus primers textos assagístics, Fuster escriu d'acord amb dues coordenades bàsiques: la primera, una orientació «racionalista» i «crítica» davant de la vida; la segona, la consciència de la seua

¹¹⁹ Epitextualment, la trajectòria cívica de Joan Fuster té una immensa influència en la recepció de la seua obra, tant a nivell popular (on els tòpics i els malentesos són notables) com a nivell crític. Sobre el seu paper en la construcció de la identitat valenciana recent i les polèmiques que això va suscitar, veieu Flor (2011) i Archilés (2012). Quant al seu paper com a dinamitzador cultural i les relacions amb els escriptors del seu temps, veieu Simbor (2012) i Ripoll (2010).

pròpia «originalitat», entesa com la limitació que imposa el fet de saber-se únic entre la resta de persones, de saber-se circumscrit a les fronteres de la pròpia consciència i del propi cos:

L'home és irrepetible: cada un de nosaltres és un exemplar únic. [...] Ara m'interessa aquest uniuisme en tant que transcendeix als dominis de l'esperit objectivat: a l'art, a les lletres, al pensament. Tothom –tothom qui n'és conscient– té alguna cosa a dir: alguna cosa que no podrà dir mai altre per ell. (Fuster 1999: 62)

Per això, ens diu Iborra (2012: 79), escriure serà per a Fuster «una operació per qüestionar la seua visió dels homes i de les coses, però en tant que és ell, “Joan Fuster”, qui les qüestione». Un qüestionament que té molt a veure amb l'origen etimològic de la paraula *assajar*, és a dir, pesar, sospesar. Fuster no accepta la mesura de les coses com ve donada, defuig l'apriorisme i el prejudici i les sotmet a examen. En aquest punt, reflexionant sobre l'article com a format d'escriptura, Fuster (1968: 7) evoca al «Pròleg» d'*Examen de consciència* les *gloses* orsianes:

L'articulista, per molt «literari» que sigui, no pot evadir-se d'aquest clima on l'actualitat i la precipitació són condicionaments genèrics. I l'examen de consciència també hi és imprescindible. [...] En el fons, hi ha sempre unes enormes ganes d'entendre i d'ajudar a entendre. Don Eugeni d'Ors deia que es proposava amb les seves gloses «elevant l'anècdota a categoria». La recepta era ampul·losa, i més valdrà que la deixem de banda. Però sí que podríem suggerir-ne una altra: sotmetre l'anècdota a examen. Que sempre serà examen de consciència a partir de l'anècdota...

Aquest examen, diu Iborra (2012: 79), haurà de ser «un lliure examen» i ho serà permanentment. Així, Fuster considera que, al contrari d'altres gèneres, l'assaig «no acaba mai», en la mesura que reivindica la seua dimensió, diguem-ne, d'obra oberta:

En descàrrec, he de dir que, fet i fet, l'assaig és un gènere literari que podríem qualificar de fragmentari. Obliga a la parcialitat. Però aquesta parcialitat constitueix el

seu avantatge. Parlant en puritat, l'assaig no és mai *sobre*, sinó *cap a* un tema. Un camí per a comprendre'l: un camí entre d'altres: un que exclou i ens força a renunciar, de moment, als altres camins. (Fuster 1999: 45)

En segon lloc, Iborra (2012: 84) posa l'accent en el «subjecte de l'operació» (2012: 87): «Aquesta operació –assajar-se– no és una activitat abstracta i impersonal. El que hi compta és el subjecte concret, personalíssim, que s'hi troba involucrat». Al llarg de tota la seua obra, i particularment en un conjunt de coneguts aforismes (Gregori 2011a: 60-62), Fuster reivindica el caràcter subjectiu, personal, provisional i limitat dels seus textos. En última instància, Fuster, sense dir-ho, fa seu el pacte autobiogràfic fins a un extrem que ens recorda la vella idea filosòfica del solipsisme, com demostren els aforismes següents:

Ja coneixeu el cèlebre aforisme grec: «Joan Fuster és la mesura de totes les coses». (Fuster 1998: 225)

Hi ha qui és advocat, o mestre, o polític, o bisbe, i poeta, o pagès. La meua professió, en canvi, és de ser Joan Fuster. (Fuster 1998: 232)

No és que m'agradi de dir «jo»: és que no tinc dret a parlar amb un altre pronom personal. (Fuster 1998: 289)

El tercer aspecte que apunta Josep Iborra és potser més conflictiu. L'estudiós de Benissa ens recorda que l'assaig «és literatura d'idees o no és» (Iborra 2012: 91), a partir d'una coneguda citació de la «Introducció» al volum quart de l'Obra Completa d'Edicions 62, titulat, precisament, *Assaigs, 1*. En aquell text, autèntica pedra de toc de la poètica fusteriana sobre l'assaig, l'autor de Sueca examinava la producció assagística en llengua catalana del segle xx i, després de destacar-ne alguna «peripècia socio-cultural», incidia en el concepte que ara ens ocupa (Fuster 1975: 8-9):

Tampoc no sé estar-me d'afegir-hi una sospita complementària, a un altre nivell. ¿No hi intervé, també, una certa mena de recel difús, col·lectiu, davant les «idees generals»? L'«assaig» és «literatura d'idees, o no és». Em fa la impressió que, si fos possible de quantificar la producció assagística catalana, hi trobaríem una tendència aclaparadora a fugir d'estudi: el predomini recauria en terrenys «concrets», la política o la història, l'art o la religió, la literatura o l'economia. [...] No gosaria assegurar que fou el difunt senyor Ors qui va inventar, per autoqualificar-se, l'etiqueta d'«especialista en idees generals». Potser sí que li correspon el mèrit de la paradoxa. Un «assagista» ha d'arris-car-se a ser això, i el seu lloc en la «república de les lletres» –en la societat– només es justifica per la voluntat, la vel·leïtat si es vol, d'«agitar» idees, i «idees generals».

La formulació fusteriana és, com sempre, atractiva, però el mateix Iborra (2012: 92) s'afanya a contextualitzar-la, atés que l'etiqueta *literatura d'idees* es podria aplicar igualment a uns altres gèneres literaris (particularment la novel·la i el teatre). De la mateixa manera, ens diu Iborra (2012: 93), el concepte «no es redueix exclusivament a l'assaig», sinó que pot aparéixer «en una gran diversitat de manifestacions literàries: “llibres de viatges”, “memòries”, “dietaris”, “biografies”, cartes i estudis històrics, literaris». Com veiem, Iborra (2012: 93), en la línia de molts altres autors, estableix una fina divisòria entre el que alguns han anomenat «assaig pur» i altres formes afins:

En determinats casos, algunes d'aquestes modalitats literàries graviten ja en l'àrea de l'assaig. En realitat l'assaig no té una forma literària específica, sinó que en permet moltes, s'adapta pel seu mateix caràcter circumstancial i obert a qualsevol tema, a qualsevol suggestió. [...] De fet, l'assaig fusterià és multiforme: la gamma va des de l'aforisme al llibre articulat, passant per l'article o l'apunt del diari. Així i tot, les dife-rents variants responen, en l'assagista, en Fuster, a una mateixa actitud o són resultat d'una mateixa operació: la voluntat de comprendre, d'examinar un fet, un problema.

Si bé acceptem aquesta actitud com una de les característiques fonamentals de l'enunciació assagística, no ens sembla adequada la idea que l'assaig no té una forma literària específica (ací ressonen les clàssiques paraules d'Adorno), com tampoc

considerem avinent l'etiqueta *literatura d'idees*. Al nostre entendre, recordem-ho, igual que és millor evitar el terme *literatura del jo* i optar pel de *pacte autobiogràfic*, des d'una perspectiva teòrica és millor parlar d'*argumentació* com a tipologia textual que emprar un terme tan difús com el de *literatura d'idees*. Això no obsta, és clar, per reconèixer l'ús que en féu Fuster, per a qui l'assaig, per la seua funció social i la seua especificitat literària, es resumia, precisament, en aquest sintagma, com acabem de veure. Diferenciar en dos nivells d'anàlisi l'estudi dels termes emprats pels autors d'aquells conceptes que nosaltres proposem és una prevenció fonamental. Així, és innegable que Fuster concebia l'assaig des de la formulació de la literatura d'idees, i així el practicava.

El quart aspecte que assenyala Josep Iborra (2012: 99) és el de la llengua i l'estil fusterians. Si convenim amb Genette (2004) que la literatura no ficcional en prosa es regeix per una poètica condicionalista, la qüestió de l'estil esdevé crucial. Quins mecanismes lingüístics i estilístics utilitza Fuster (i el mateix podríem dir d'Ors, de Carner, de Riba, de Pla i de qualsevol altre autor que considerem) que contribueixen a fer del seu text un text literari? En el cas particular de Fuster, tant Iborra (2012: 100-109) com altres investigadors (Viana 2008, Gregori 2011a) han apuntat una sèrie de trets que van des de la claredat d'estil fins a un cert to col·loquialitzant, passant per la tendència a l'estil dialogat, les apel·lacions directes al lector o la ironia, en totes les seues manifestacions. Per la seua banda, Vicent Salvador (1994: 123) associa l'estil de Fuster al seu «tarannà crític»: «la higiene antimetafísica que l'autor propugna troba en els recursos lingüístics posats en joc un primeríssim camp d'aplicació». Així, hi destaca, entre altres, «la cautela [...] davant la frase sintàcticament alambinada» (Salvador 1994: 123), «l'adjectivació sobtadora [que contribueix a] descoagular la mirada per mitjà d'un contrast inesperat» i que troba concomitàncies amb l'estil de Josep Pla (Salvador 1994: 125), també en l'ús dels adverbis o els verbs (Salvador 1994: 126) i, fins i tot, la selecció de camps semàntics i de paraules concretes més que no abstractes (Salvador 1994: 129), cosa que «passa sovint per una subversió de l'ordre establert dels registres», la qual permet l'entrada d'unitats fraseològiques, girs col·loquials, etc. (Salvador 1994: 130). A tot això caldria afegir la importància que té la transtextualitat

en l'obra de Fuster i, particularment, la hipertextualitat i la intertextualitat, com ha demostrat a bastament Carme Gregori (2011a: 97-155).¹²⁰

Finalment, el cinqué aspecte que subratlla Josep Iborra és «el paper social de l'assagista» (2012: 109). Per dir-nos *qui* o *què* és l'assagista, Fuster (1975: 8) ens remet, com hem vist unes línies més amunt, a l'oxímoron que en el seu moment formulà Eugeni d'Ors: un *especialista en idees generals*. L'assagista no pot decantar-se per territoris concrets, sinó que ha d'especialitzar-se en «agitar idees, i *idees generals*. Que com més generals seran, més vàlid en serà el saldo» (Fuster 1975: 8). En aquest sentit, l'assagista té dos *enemics* a les vores: el científic i el filòsof. El primer és «l'aliat que no sempre sap ser-ho»; el segon, en canvi, és més enemic, perquè treballa igualment amb la realitat intel·lectual, però amb un esperit de sistema, en conseqüència més limitat. És per això que per a Fuster l'assagista hi és al mig, tot agitant idees, fent *temptatives d'opinió* com en feia Montaigne:

L'«assagista-ponç» és una figura històrica «programada» per a una etapa històrica molt determinada. Començà en Montaigne, si val la fita. Probablement, dins de cent anys, a tot estirar, la seva missió quedarà cancel·lada. Confio que serà així, i que els nostres néts —una hipotètica situació «culturalista»— ja hauran prescindit de la filosofia i s'hauran acostumat a la ciència. O sigui: que la ciència haurà arribat a ser alguna cosa més que un remei de malalties, un artefacte domèstic tecnològicament afable, un residu divulgador contra la cel·lulitis o l'arteriosclerosi, o les anades i vingudes pel cosmos, a la Lluna o a Mart... L'«assaig», com el conformava Michel de Montaigne, i com ha estat fins ara, és una temptativa d'opinió: un reducte «humanístic» d'opinió. Demà? (Fuster 1975: 9)

Aquesta agitació d'idees fa que l'assagista es moga lliure i independent entre les opcions que se li plantegen al davant, com féu Erasme. Una independència que no vol dir falta de compromís, sinó compromís amb la llibertat i amb la realitat històrica

¹²⁰ Sobre la relació de Fuster amb diverses literatures europees, com ara l'alemanya, la francesa, la italiana o la castellana, veieu Carbó (2005).

en què s'insereix l'assagista i de la qual, en conseqüència, parla per a oferir «una *opinió* històricament circumscrita» des del «reducte humanístic d'opinió» que, al capdavant, constitueix l'assaig:

Sigui com sigui, l'«assaig», en la forma heretada, encara té una viabilitat eficaç. Ni que sigui en un aforisme, en un «article» precipitat, o en un paper extens, relativament extens. És una «opinió» històricament circumscrita, que vol participar en el moviment de la «història», i que hi té el seu lloc, modest, subaltern. (Fuster 1975: 9)

En aquest punt, no podem deixar de referir-nos a l'entrada «Intel·lectual», del *Diccionari per a ociosos* (1982: 68), una de les reflexions més explícites de Fuster sobre el tema, la qual, com ha posat de manifest Carme Gregori (2000b: 187) s'ha de relacionar amb l'entrada «Escepticisme» del mateix llibre (Fuster 1982: 41) i, per extensió, amb molts altres moments de l'obra fusteriana que aborden el mateix tema:

L'escepticisme, l'apologia del qual al *Diccionari per a ociosos* s'ha de prendre com una declaració de principis, s'erigeix en perspectiva racional i distanciada des de la qual mirar-se el món i constitueix una de les arrels de la identitat intel·lectual fusteriana, la base del seu humanisme moral. (Gregori 2000b: 187)

Tornem a la primera entrada que havíem esmentat. Fuster parteix de la figura d'Erasme per a parlar del grau de compromís que s'espera de l'intel·lectual. Així, després d'afirmar que perdura més el seu nom que la seua obra, per «l'actitud intel·lectual que identificà amb la seva vida», Fuster assegura que «en el santoral laic del món contemporani», l'humanista ocupa un lloc al costat «de tots aquells intel·lectuals que, no compromesos del tot amb un partit o una església, es reserven, amb no pocs escrúpols, l'adjectiu de “liberals”» (Fuster 1982: 69). Ací l'assagista de Sueca estableix un paral·lelisme entre la situació viscuda per Erasme («un moment de revolució religiosa») i les circumstàncies del començament dels seixanta («una revolució social»). Al nostre entendre, Fuster adopta una perspectiva general i no parla de l'intel·lectual català, ni tan sols de l'uropeu, sinó de l'intel·lectual occidental que, en el marc concret de la meitat

del segle xx, es veia obligat a triar entre els postulats del capitalisme i els postulats del socialisme, com si entremig de tots dos no hi haguera la possibilitat de «conciliar». «La consigna de l'*engagement*», ens diu Fuster, aboca els intel·lectuals del seu temps a repetir «l'aventura erasmiana» (Fuster 1982: 70). I davant de l'obligació d'adherir-se a una de les dues faccions en lluita (i per tant de «sotmetre-s'hi»), Erasme, segons Fuster, va optar per seguir la seua «convicció personal», és a dir, mantindre la seua independència de criteri (Fuster 1982: 71). La independència, el fet de no combregar amb valors «absoluts», és allò que caracteritza el gest fonamental de l'intel·lectual com el concep el suecà. Ara bé, això té greus contrapartides personals, atés que desperta sospites justificades: per als uns, Erasme era un «aliat traïdor»; per als altres, un «esperit afí». Però en ambdós casos se'l veia incapaç de decantar-se. O sí, mínimament: l'exigència material («Erasme, ai, ha de menjar»), porta l'humanista a practicar «un funambulisme aparent» per a preservar el favor dels seus mecenes, partidaris de la causa catòlica (Fuster 1982: 72). Després d'evocar llargament la figura erasmiana, Fuster estableix un vincle directe amb l'intel·lectual del seu moment i, malgrat admetre que les condicions no són les mateixes, reconeix que «l'home de lletres –almenys, l'home de lletres d'Occident– es troba en una posició prou semblant». L'exigència de complaure els mecenes ha desaparegut, però la vinculació econòmica amb «una classe social concreta –la dominant, que li compra els llibres i l'afalaga–» no és tan diferent. Però el record d'Erasme emergeix sobretot pel que fa a l'exigència de l'*engagement* i la «servitud implícita» que se'n deriva (Fuster 1982: 73-74):

L'escriptor occidental té por de comprometre's rotundament amb el comunisme més o menys oficiós, perquè no desconeix l'aplicació «funcional» que se li assignaria; té por, a més, de trencar tots els seus lligams amb els mecanismes burgesos que combat, però que, en última instància, el protegeixen i l'alimenten.

Ara bé, Fuster ens adverteix del perill de reduir el problema de l'intel·lectual a la pura mantenció. «Erasme no era un heroi», ens adverteix, en el sentit que no va poder mantindre «el dret» a sustentar «els seus punts de vista doctrinals i els judicis inherents» «a costa del que fos i dins la més estricta coherència ètica i psicològica» (Fuster 1982:

75). La falta d'heroïcitat, en aquest sentit, és consoladora, perquè s'hi reconeix l'esforç per mantindre la dignitat en una trajectòria vital que –Fuster es corregeix– «no és *exemplar* sinó merament *representativa*» (Fuster 1982: 75). Per a l'assagista de Sueca, la qüestió clau, més enllà de la comoditat, és la llibertat, atés que Erasme manté una posició que, en definitiva, implica una contestació a la possibilitat de la barbàrie, que destruiria «justament l'humanisme, el seu humanisme» (Fuster 1982: 76-77). Un humanisme que Fuster associa al «lliure examen» que hi ha al «centre de la consciència intel·lectual». D'ací que el suecà afirmi (Fuster 1982: 77): «Només si té garantida la seva llibertat –interior i exterior– l'home de lletres es creu en possibilitat de seguir sent home de lletres. Aquesta llibertat, de més a més, avala el seu rendiment professional». Avançant-se a una crítica evident, Fuster se situa «ben lluny de qualsevol vel·leïtat diguem-ne “esteticista”». Tot i que hi ha intel·lectuals que viuen en una torre d'ivori, no són l'objecte de la reflexió fusteriana («d'aquestes no parlem»), perquè els que li preocupa és aquell que «ni se sent ni es vol estrany a les qüestions vitals del seu món» (Fuster 1982: 78). Aquell que, precisament per això, necessita una llibertat que faci possible «responsabilitzar-se davant dels problemes», sense la qual «no hi ha possibilitat de literatura». Com veiem, Fuster rebutja la visió de l'intel·lectual orgànic, però també la de l'intel·lectual arrecerat en la torre d'ivori, aquell que trobaríem al pol més extrem del subcamp de producció restringida (per dir-ho en termes de Bourdieu), reivindicant l'autonomia de l'art per l'art i renunciant, per tant, a la funció social que pot exercir la literatura. Des d'aquesta perspectiva, prenen tot el sentit les paraules de Vicent Simbor (2012: 32) al voltant del compromís fusterià: «Fuster va ser un intel·lectual compromès en un doble sentit: compromès amb la seua escriptura i compromès amb la militància patriòtica». Un compromís actiu i explícit, que desmenteix una certa imatge de l'escriptor tancat a sa casa de Sueca i que es comprova en la gran quantitat d'activitats i iniciatives de tota mena en què va participar Fuster (Simbor 2012: 32-60). Només des d'aquesta perspectiva s'entén la dimensió que prenen les paraules que Fuster (1998: 78-79) dedicà a Pla al final de l'estudi introductori que encapçalava no tan sols *El quadern gris*, sinó l'Obra Completa de Destino:

El dogmatisme, qualsevol dogmatisme, és així mateix una negació de la realitat. És, més encara, una negació de l'home. Quan Pla afirma que l'escriptor és o ha de ser un «creador de llibertat», no fa sinó suggerir-li una missió antidogmàtica. Li sembla, a ell, «d'un grotesc indescriptible» que hi hagi escriptors complicats en la defensa «de posicions, situacions i doctrines que només existeixen per mantenir la tendència que té l'home a l'analfabetisme i a l'abjecció civil». «L'única solució possible —si és que n'hi ha una— és augmentar en l'home el sentit actiu de responsabilitat i de crítica». I afegeix: «És per això que l'art per l'art sempre m'ha fet el mateix sinistre efecte que sentir refilar un canari a la casa on hi ha un difunt a punt d'enterrar...». Si aspirava a cultivar el «pamflet», la «polèmica», les «idees», no era per altre motiu. La «literatura pura» seria una manera de fugir d'estudi. En la «temàtica» de Josep Pla, el «sentit de responsabilitat i de crítica» s'afirma a cada moment. Potser el seu sentit no concorda amb el nostre: això és una altra qüestió. I potser el lector no acaba de detectar-lo com cal, de vegades, perquè l'en distreu l'enjogassada epidermis de l'escrit. Però aquell «sentit» hi és. Josep Pla deu haver tingut moltes raons per a posar-se a escriure i per a passar-se la vida escrivint: aquesta no sembla ser la menys decisiva.

III. PARÀMETRES D'ANÀLISI: EXEMPLES PRÀCTICS

1. El paratext

Com a conseqüència de la posició indefinida de l'assaig en el camp literari, que s'ha convertit ben bé en una de les convencions del gènere, com també del tipus d'enunciació, orientada a la persuasió del lector,¹²¹ els diferents elements paratextuals tenen una gran importància en l'assaig. Els analitzarem d'acord amb Genette (1987) i anirem posant exemples del corpus delimitat en la segona part de la tesi.

Tot i que sembla una obvietat, convé recordar una altra vegada la nítida definició de *paratext* per part de l'investigador francès: «Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» (Genette 1987: 8). A banda de la seua entitat com a objecte, un llibre ho és en la mesura que l'envolten una sèrie d'elements convencionals que el defineixen com a tal.

Per un costat tenim allò que Genette (1987: 11) anomena *peritext*, és a dir, la informació sobre el llibre que se situa «dans l'espace du même volume», com ara el nom de l'autor, el títol de l'obra, l'editorial que la publica, la col·lecció en què s'inclou, etc. Hi ha una part del peritext que, pròpiament, es podria qualificar d'editorial, perquè «se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur» (Genette 1987: 21). D'ací que el peritext siga, segons Genette (1987: 15), *oficial*, en la mesura que està obertament assumit per autor i/o editor.

Per un altre costat, hi ha l'*epitext*, que fa referència a tots els missatges sobre el llibre que se situen fora del llibre, és a dir, que ocupen una *posició* externa a l'objecte convencional sobre el qual recau la noció unitària de llibre (Genette 1987: 346). Per això, l'*epitext* és *oficiós* (Genette 1987: 15), ja que sempre hi intervenen intermediaris

¹²¹ No debades, Genette (1987: 16) afirma que «une dernière caractéristique pragmatique du texte est ce que j'appelle, en empruntant très librement cet adjectif aux philosophes du langage, la force illocutoire de son message».

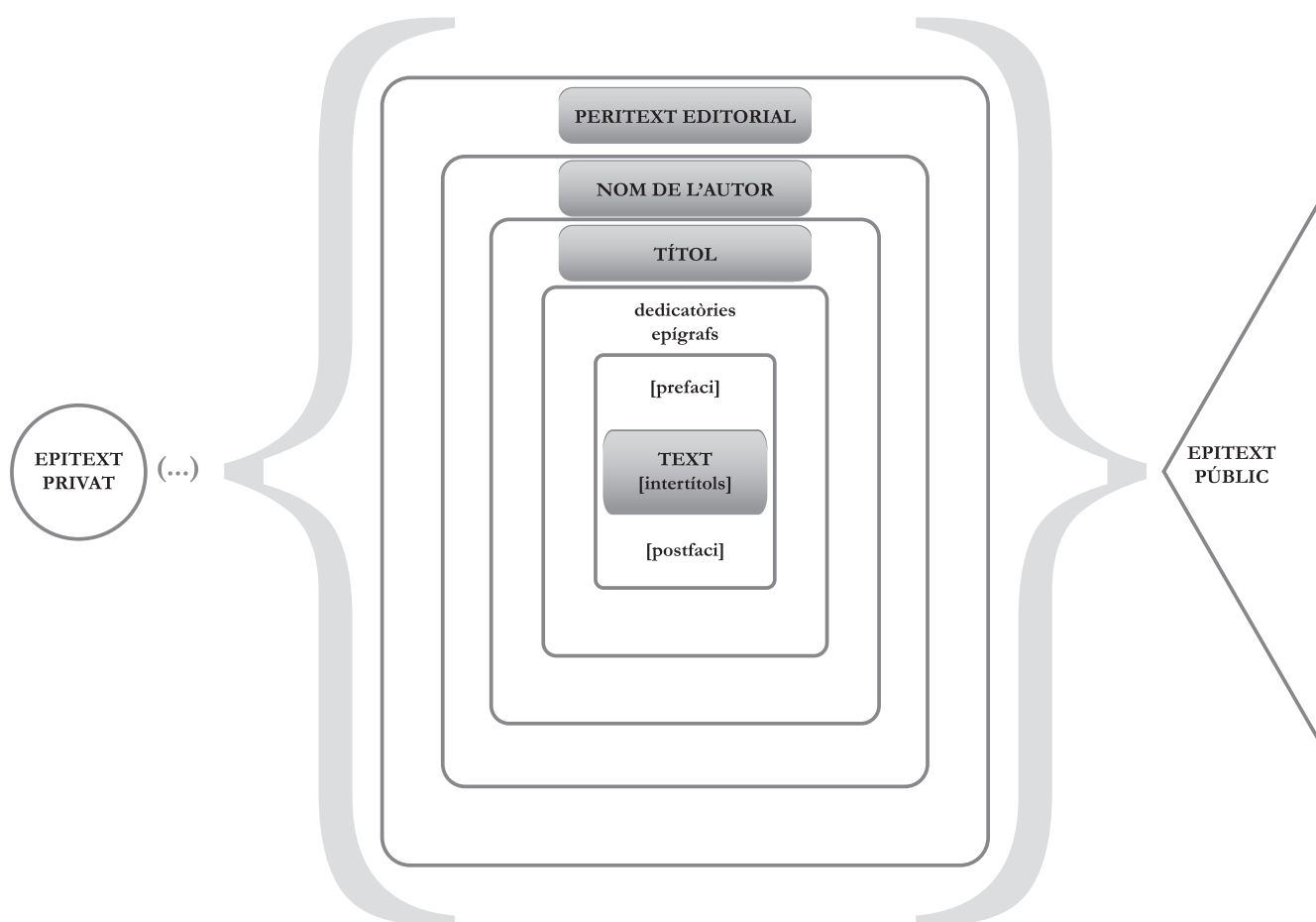


Figura 4. Representació gràfica de l'estructura paratextual (a partir de Genette 1987)

que escapen a la sanció directa de l'autor i/o l'editor.¹²² Un bon exemple d'epitext són les crítiques, els estudis, les ressenyes o les enquestes, per posar exemples que ens han servit per a delimitar el corpus de l'assaig en el camp literari català dels darrers cinquanta anys. És important destacar, com s'afanya a advertir Genette (1987: 347), que així com el peritext és contemporani a cadascuna de les edicions de l'obra, ja que ocupa el mateix espai, l'epitext, en virtut de la seua posició externa, varia temporalment i pot

¹²² Més avant, quan precisa la caracterització del terme, diferencia entre epitext editorial, al·lògraf oficiós, autorial públic i autorial privat (Genette 1987: 347).

ser anterior¹²³, original¹²⁴ o ulterior¹²⁵. Val a dir (Genette 1987: 347) que el destinatari de l'epitext mai no és *tan sols* el lector individual del text, sinó el públic en general, que potser ni és ni serà mai lector del text o, dit d'una manera més gràfica, una bona part dels receptors de l'epitext, si no la majoria no arribaran a tindre a les mans, mai de la vida, el llibre en qüestió. Sovint, la posteritat i el prestigi que assoleix un llibre no es deu tant a la seua valoració textual i directa com a la seua interpretació epitextual i, per tant, indirecta. Els casos de *Nosaltres els valencians* i d'*El quadern gris* en són ben representatius: la seua posició canònica al si del camp literari fa que apareguen destacats, com hem vist, en enquestes i històries de la literatura, cosa que els projecta també en àmbits més divulgatius i menys especialitzats (enciclopèdies generals i llibres de text, per exemple, per no parlar del salt qualitatiu que suposa l'assumpció simbòlica del nom de l'autor en forma de topònims urbans, noms d'instituts, estàtues, fundacions, cases-museu, etc.). Això provoca que, de cara al *públic*, més que no als lectors, aquests *títols* es revestisquen d'un prestigi que no procedeix de la seua lectura empírica, sinó de la seua percepció social. No cal dir que aquesta força epitextual potencia l'*ethos* de l'escriptor, tant en un sentit positiu com en un sentit negatiu: per raons ideològiques diferents, les figures de Josep Pla i de Joan Fuster poden generar un gran rebuig o una gran adhesió entre el públic, sense necessitat que aquest estiga format, majoritàriament, per lectors reals de les seues obres.

Tots dos, peritext i epitext, conformen el paratext pròpiament dit. Es pot argumentar, i no sense raons, que l'epitext és massa imprecís i que caldria reduir l'anàlisi paratextual al peritext; en efecte, delimitar l'epitext no és una tasca senzilla i es presta a més vacil·lacions i mirades esbiaixades que l'estudi estricte de la informació proporcionada pel llibre mateix. Tanmateix, l'epitext —si més no una sèrie de factors

¹²³ Heus ací dos exemples: un, les cartes en què Josep Carner anuncia la seua pretensió de traduir els *Assaigs* de Francis Bacon molt abans de publicar-la (Ortín 1996: 130); dos, les declaracions de Josep Pla en què anuncia el seu projecte d'obra completa vora trenta anys abans de materialitzar-lo editorialment (Gustà 1987b: 134). Òbviament, l'epitext posterior s'empie s'interpreta *a posteriori*, una vegada apareix el llibre que s'havia anunciat o suggerit temps arrere.

¹²⁴ Genette diu «original» en el sentit que es refereix a aquella mena d'epitextos que apareixen en el moment de l'edició del llibre, com ara les entrevistes promocionals, les presentacions, etc.).

¹²⁵ Entrevistes, comentaris posteriors, ressenyes, estudis, etc.

clau– juga un paper central en la configuració del pacte de lectura i en la percepció social de l'escriptor. L'epitext, doncs, contribueix a generar expectatives de lectura al voltant del text i del seu responsable, més encara quan aquest és una figura pública. Un exemple d'això són les memòries que Antoni Tàpies va publicar l'any 1977 sota el títol *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Quan el volum es va publicar per primera vegada, Antoni Tàpies tenia 53 anys. Es trobava, per tant, en un moment de maduresa, un punt de la vida que pot justificar l'exercici retrospectiu d'exploració personal que representa l'escriptura d'unes memòries. Tanmateix, segons confessa el mateix autor en la «Justificació» que encapçala l'obra, va fer una primera redacció del text deu anys abans: «la major part d'aquest “assaig autobiogràfic” va ser escrita d'una tirada, en ple franquisme, en el curs de la primavera i l'estiu de 1966» (Tàpies, 2010b: 17). Després, com s'apressa a advertir, va tornar-lo «a agafar moltes vegades», fins a donar-li la forma amb què va aparèixer publicat l'any 1977 per primera volta. Així, malgrat que les memòries siguen, en definitiva, el producte d'una reflexió de molts anys, sobta que una part important del text fóra escrita precipitadament quan l'autor encara era relativament jove. La raó, ens la dóna el mateix Tàpies, i no és altra que la necessitat d'*explicar-se* (Tàpies, 2010b: 18) després de la detenció i multa que li van imposar per participar activament en *la Caputxinada*, és a dir, en la reunió que va tenir lloc al convent dels Caputxins de Barcelona, en la qual es feia costat a la fundació d'un sindicat democràtic d'estudiants. Per què s'havia d'explicar? I sobretot, per què es delia per fer-ho, com afirma, «davant de l'“opinió pública”» (Tàpies, 2010b: 18)? Al nostre entendre, quan Antoni Tàpies va donar suport a les reivindicacions dels estudiants, en companyia d'una trentena d'intel·lectuals més, va sentir, amb més intensitat que mai, que l'artista podia inscriure's en el curs dels esdeveniments històrics i participar-hi plenament. L'*ethos* de l'artista es projecta a través del text i reforça la seua imatge pública de persona compromesa i sensible amb els problemes socials i polítics del seu temps. Encara més, la pràctica de l'art es veu impregnada d'aquest sentit de compromís i d'incidència social, cosa que el mateix Tàpies (2010b: 346) constata:

¿Es podia ser insensible a tants fets que de vegades afectaven joves catalans de famílies conegudes de la nostra societat? No ens ho podíem treure del cap i, com és ben

natural, fins la meua pintura n'era influïda i havia volgut deixar testimonis concrets o amb símbols que sintetitzessin les ferides de tants: *Companyys*, amb la polivalència que té aquest nom; el mateix *A la memòria de Salvador Puig Antic*, el que es referia a la fuga del penal de Segòvia i a la mort d'Oriol Solé Sugranyes...

En aquest sentit, l'obra pictòrica i escultòrica de Tàpies, accessible en diversos museus arreu del món i, de manera privilegiada, en la fundació homònima de Barcelona, constitueix, probablement, el referent epitextual més poderós d'aquestes memòries. Unes memòries que, al seu torn, també operen com a epitext de les obres artístiques, en una relació de doble sentit, rica i plena de suggeriments.

Tot seguit aprofundirem en l'anàlisi de l'epitext a partir d'un exemple literari molt diferent, ja que estudiarem quatre obres d'Empar Moliner publicades en Quaderns Crema: dos reculls de contes originals (*T'estimo si he begut*, de 2004, i *No hi ha terceres persones*, de 2010, un conjunt de cròniques, *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi*, de 2005, i un recull de columnes, *¿Desitja guardar els canvis?*, de 2006.¹²⁶

Acabem d'assenyalar les dificultats que presenta la delimitació i caracterització de l'epitext en la mesura que s'escampa per fora de les fronteres físiques del llibre. Genette (1987: 346) de fet ho resumeix així: «Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité». Davant d'aquesta absència virtual de límits, l'investigador francès proposa establir una classificació a partir de determinades característiques temporals i pragmàtiques, com el moment i l'espai en què tenen lloc les entrevistes a l'autor, per exemple. No ens detindrem ací en aquesta proposta, sinó que ens limitarem a constatar una qüestió que afecta notablement la manera com es llig l'obra d'un autor en particular. Com poden haver intuït, ens referim a aquell conjunt d'aparicions públiques de l'autor que, per dir-ho a la manera de Genette (1987: 348), tenen «effet (plûtôt que fonction) de paratexte».

Antoni Maestre (2010) ha analitzat la qüestió en profunditat i remetem el lector

¹²⁶ La inclusió en l'anàlisi de textos que no són assagístics és deliberada i no es deu tan sols a necessitats comparatives, sinó a la voluntat de sotmetre a paràmetres semblants obres d'índole diversa, seguint la prevenció metodològica de Lejeune (1997: 335) segons la qual convé «ne pas prendre pour point de départ un genre isolé, mais un domaine beaucoup plus large».

interessat al seu treball. Nosaltres ens limitarem a extraure'n algunes idees bàsiques i a exemplificar-les a partir dels quatre llibres d'Empar Moliner que hem destacat. Cal dir, en primer lloc, que Maestre (2010: 238) constata un fet que ja hem insinuat i al qual dedicarem més atenció en les pròximes pàgines: Moliner recorre a la ficció en els seus textos periodístics a través de dues estratègies retòriques bàsiques. En primer lloc, la invenció d'un jo que no es correspon exactament amb l'autor dels textos, encara que hi comparteix el nom i una sèrie d'atributs contrastables; en segon lloc, l'ús de microcontes que substitueixen la columna clàssica d'estructura argumentativa. La primera estratègia es basa, entre altres coses, en l'ús de la ironia (Maestre 2010: 245), com també en la consciència que la imatge que l'autor projecta d'ell mateix té un determinat rendiment comunicatiu: «desde el punto de vista de la retórica y la argumentación, el concepto de *ethos* denomina la imagen de sí mismo que el autor construye en su discurso para aumentar su eficacia persuasiva» (Maestre 2010: 247). A partir de l'aportació de Ruth Amossy (1999), Maestre distingeix entre «*ethos* discursiu» i «*ethos* prediscursiu». El primer es fonamenta en una sèrie de claus de lectura convencionals, vinculades, per exemple, al gènere que es practica –en aquest cas la columna o la crònica, si tenim en compte el context primari de publicació–, però també en les característiques que l'autor s'atribueix a través de l'enunciat i, sobretot, de l'enunciació. Heus ací la descripció que en fa Maestre (2010: 240):

Moliner adopta un papel más en esta sociedad, representada satíricamente como una opereta, a la que trata de comprender desde la lejanía que le permite el humor, para distanciarse de la estupidez que caracteriza los modos y los hábitos sociales. Así [...] la escritora se representa a sí misma [...] como una bebedora empedernida de vinos y gintónicos, antifeminista, celosa y posesiva, tolerante, fan de Baltasar Porcel, ex hippie, histriónica y, por encima de todo, «insostenible», es decir, políticamente incorrecta.

L'*ethos* prediscursiu, en canvi, és una conseqüència de la projecció social de l'escriptor, construïda al voltant de les seues aparicions públiques com a tal, però també de les informacions que circulen al voltant de la seua vida o de la seua obra, les quals li atorguen un determinat prestigi o estatus. Així, la noció genettiana d'epitext es

pot aplicar perfectament a aquest *ethos* prediscursiu, atés que contribueix a predisposar el lector cap al text a partir d'elements que són exclusivament extratextuals. El cas d'Empar Moliner no és cap excepció, ans al contrari, sinó que aquesta pauta es repeteix en bona part dels escriptors del nostre corpus, més intensament com més important és la seua presència pública.

La crònica i, especialment, la columna, aprofiten intensament l'*ethos* per a persuadir el lector (Maestre 2010: 247); no es tracta només d'una conseqüència dels elements propis de l'argumentació, especialment importants en la columna, sinó també de les característiques convencionals d'ambdós gèneres, que basen la seua rellevància comunicativa com a gènere periodístic en l'aportació d'una perspectiva personal sobre la realitat. Fins a cert punt, la introducció d'elements ficticials en l'enunciació transgredeix aquesta clau convencional, en la mesura que va en contra del principi pel qual la *veritat* de l'autor reforça la seua opinió. Però, com mirarem de demostrar en les pròximes pàgines, aquesta transgressió convida a replantejar els pactes de lectura i les adscripcions genèriques i, per tant, a suggerir una mirada sobre la realitat plena de matisos.

1.1. El peritext editorial

Genette (1987: 26-36) assenyala una sèrie d'elements peritextuals que corresponen, primàriament, a l'editor, més que no a l'autor, com ara el disseny de coberta i contracoberta i l'adscripció del llibre a una col·lecció o una altra. Això és fonamental des del punt de vista de les eleccions inicials del públic, a qui s'adreça el peritext editorial, és a dir, totes aquelles persones susceptibles de comprar el llibre (o traure'l d'una biblioteca, etc.) i esdevindre lectors.

L'anàlisi del disseny de coberta s'hauria de realitzar detingudament en relació amb cada llibre que s'estudia, atés que té molts elements que s'haurien de tindre en compte. A més a més, hi ha variacions molt importants entre les diverses edicions d'una mateixa obra (pensem, per exemple, en *Nosaltres els valencians*), cosa que ens obligaria, en tots aquells llibres que han superat la primera edició, a realitzar un exercici de

comparació diacrònica. Encara més, si comparàrem diferents llibres entre ells, també ens hauríem de preguntar si s'ha de prendre com a punt de comparació la primera edició, per exemple, atès la gran magnitud de les variacions a què estem al·ludint.

Prenem un exemple per a il·lustrar aquestes dues qüestions (coberta i col·lecció): el llibre *Un any de divorciat*, de Josep M. Fonalleras, una mena de crònica reflexiva sobre aquesta experiència vital. El llibre es va publicar l'any 2007 en la col·lecció Sèrie A de l'editorial Ara Llibres. Aquesta informació no es proporciona ni en la coberta ni en la portadella, la portada o la pàgina de crèdits, sinó de manera indirecta en la solapa posterior, on apareixen els «últims títols publicats», entre els quals trobem un seguit de llibres que van des de divulgació científica (*El naixement d'una nova consciència* d'Eudald Carbonell i *Ciència a un euro* de Dani Jiménez,) fins a propostes a mitjan camí entre el periodisme i l'agitació, com ara *Les animalades d'El Mundo* de Pau Arenós o, en una línia de reflexió nacional, *Montenegro sí, Catalunya també* d'Héctor López Bofill i Uriel Bertran. Fins i tot trobem dos volums al voltant de l'autoajuda com *Els secrets de la felicitat* de Sebastià Serrano i *L'autoajuda al descobert* de Francesc Miralles. En definitiva, es configura un àmbit no estrictament literari que podem qualificar amb l'etiqueta vaga però funcional de *no-ficció*. Heus ací un motiu suficient perquè el lector espere l'acompliment del pacte autobiogràfic en *Un any de divorciat*, és a dir, que l'autor parles en nom propi, sense cap filtre ficcional. En la solapa anterior apareix una fotografia de Josep M. Fonalleras, en blanc i negre i amb unes característiques ulleres de sol. La breu fitxa biobibliogràfica no aporta cap dada específica que condicione la lectura d'*Un any de divorciat*, fora de destacar la dedicació de l'autor com a articulista d'opinió i novel·lista. Si el llibre es presenta com una proposta de no-ficció, el lector pot tendir a ubicar-la, i amb raó, dins de les col·laboracions periodístiques de l'autor.

La coberta combina d'una manera molt contundent els colors roig i negre. El nom de l'autor apareix en lletres molt més grans que el títol del llibre, seguint la tònica de la col·lecció. A banda, trobem una sèrie d'icònics fulls de calendari, que van del 16 al 29 de març. El dia 19 està situat fora de lloc, elevat per damunt de la resta, aïllat en un punt cridaner de la coberta. En el lloc i en la coberta posterior reapareix aquest motiu. En aquest punt, es convida el lector a establir una relació entre aquesta data i l'any a

què fa referència el títol del llibre (el qual té un valor essencialment temàtic), cosa que es confirma en el darrer capítol (Fonalleras 2007: 139):

I el que ningú no em negarà és que l'any ha passat i que n'està arribant un altre. M'ho recorden els amics amb qui vaig sopar aquella nit del 19 de març. Hi torno ara i em diuen que ens trobarem cada 19 de març. Commemorarem una efemèride, si més no. En fem memòria, com si fossin els idus. «Guarda't dels idus de març», deia aquell.

La coberta posterior proporciona algunes claus temàtiques de l'obra en un to que apel·la a la curiositat d'allò que Genette (1987: 78) anomena el *públic* (és a dir, els destinataris del llibre que no són ni els lectors concrets ni la suma de tots els lectors potencials, sinó totes les persones implicades en la seua recepció, al marge de la seua condició o no de lectors). Cal destacar, en primer lloc, l'ús d'una sèrie de sintagmes nominals de tipus temàtic, que funcionen com a resum:

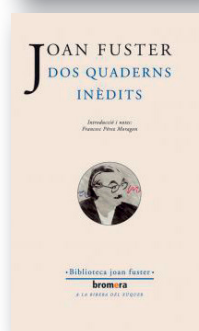
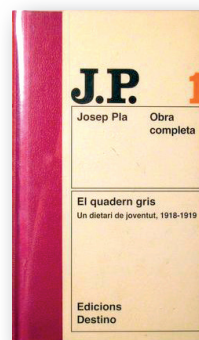
Una tarda de diumenge amb els nens. Una setmana a Tossa, en un hotel. Una excursió amb uns amics a Roma. Cartes escrites i enviades. Cartes escrites i sense enviar. Moments d'espera, de desig, de solitud. Fotos dels nens rient. Papers i clips de cabell al pis. Piles de roba sense planxar. Insomni...

A continuació, després d'aquests significatius punts suspensius, se'ns revela a què es deu l'enumeració prèvia i se suggereix el sentit del llibre sense necessitat de fer cap referència explícita al divorci. Al contrari, se'ns diu que Josep M. Fonalleras (qualificat com «un dels escriptors més destacats de les lletres catalanes») «ens obre el cor en un relat contundent i emotiu, però també humorístic i desenfadat». A banda de reforçar la intuïció del lector a favor del pacte autobiogràfic, aquesta afirmació contribueix a classificar el llibre amb un substantiu que l'associa clarament a la narrativa, però sense excessives connotacions genèriques (*relat*). Tot seguit el text de la coberta posterior acaba amb una llarguíssima citació del darrer capítol del llibre, al qual ens hem referit unes línies més amunt.

L'últim element destacable del paratext editorial és l'índex, perquè el títol del primer capítol està separat de la resta per una línia en blanc. Amb aquesta diferència subtil es posa de manifest el caràcter especial del text introductori, titulat «Fonalleras i jo», que funciona com a prefaci autorial autèntic assumptiu¹²⁷ (Genette 1987: 185, 187) i que té una enorme importància per a l'establiment del pacte de lectura, com tornarem a comentar en analitzar els prefacis en l'assaig.

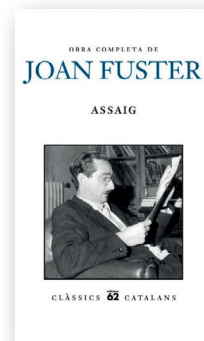
Sense aprofundir-hi més, ens limitarem a exposar quins són els elements que s'haurien de tindre en compte i que, prototípicament, predisposen el lector a la interpretació del llibre en un sentit o en un altre. Aquests elements, resumint la proposta de Genette (1987: 29), són els següents. Val a dir que el terme *coberta* inclou tres parts: tapa frontal o coberta (amb solapa, si en té), llom i tapa posterior o contracoberta (amb solapa, si en té). Per tant, els elements que tot seguit presentem en forma de llista es reparteixen en aquests tres espais.

- **Nom (o pseudònim) de l'autor (o autors).** El nom de l'autor és fonamental per a l'establiment del pacte autobiogràfic, atès que és la marca textual bàsica que permet establir la relació d'identitat. Segons el disseny de col·lecció, figurarà d'una manera més o menys destacada en la coberta del llibre. En aquelles col·leccions dedicades específicament a un autor això es preveu convencionalment. Així, la Biblioteca Joan Fuster de l'editorial Bromera sempre destaca el nom de l'escriptor de Sueca per damunt del títol, gràcies a la composició de la *j* inicial com a caplletra. El disseny de l'Obra Completa de Josep Pla en Destino respon a uns paràmetres semblants, ja que, en la sobrecoberta es destaquen poderosament les inicials.
- **Títol de l'obra.** Ens remetem a l'apartat que dedicarem a aquesta qüestió una mica més avant.



¹²⁷ L'últim capítol funcionaria, paral·lelament, com a epíleg autorial.

- **Indicació genèrica.** La manera més habitual d'indicar a quin gènere pertany una obra és incloure-la en una col·lecció determinada o especificar-ho en la informació que s'ofereix en la contracoberta o en les solapes, si n'hi ha, com ara la sinopsi. Així i tot, sovint no hi ha indicació de cap classe i la informació s'extrau d'altres peritextos, com ara els epígrafs, el prefaci o l'epíleg, etc. En molts altres casos no hi ha indicació genèrica de cap mena.
- **Nom, si escau, del traductor, de l'autor del prefaci, dels responsables de l'edició, etc.** Naturalment, aquesta informació és rellevant quan l'edició és producte de la intermediació d'una tercera persona. En funció del prestigi de l'intermediari (pensem que en la traducció que féu Josep Carner de Francis Bacon [1976]) o del tipus de llibre (no és el mateix una traducció literària que l'edició crítica d'un epistolari, per exemple) es donaran les indicacions en la coberta o en alguna altra part del peritext.
- **Il·lustració específica o fotografia de l'autor.** Segons el disseny de col·lecció, en la coberta principal (i potser en la contracoberta) apareix alguna imatge al·lusiva a l'obra, bé la fotografia de l'autor, bé alguna il·lustració (realitzada ad hoc o prestada) que sol evocar algun aspecte temàtic. En general, si apareix una fotografia, el lloc on la solen situar és la contracoberta o alguna de les solapes, sempre en funció del disseny de col·lecció. En alguns casos en què l'autor és una figura molt consagrada o té un *ethos* molt marcat (per exemple per la seua presència als mitjans de comunicació), la fotografia apareix en la coberta principal. És el cas de l'Obra Completa de Joan Fuster coeditada per Edicions 62 i Publicacions de la Universitat de València a partir de l'any 2012. Naturalment, la presència de la fotografia reforça la identificació de l'autor (li *posa cara*, per dir-ho gràficament) i, per tant, contribueix a l'establiment del pacte autobiogràfic (encara que no l'imposa ni el pressuposa).
- **Sinopsi de l'obra.** Aquesta informació, convencionalment, es requerida pel públic, que demana a l'editorial que el llibre li faça cinc cèntims del



que hi trobarà. Aquest és l'espai on, prototípicament, s'indicarà l'adscripció genèrica de l'obra, si es fa.

- **Informació bibliogràfica sobre l'autor.** El públic també demana dades sobre qui és l'autor (formació, dedicació, trajectòria) i quins llibres ha publicat prèviament, si és el cas. Aquesta informació reforça el pacte autobiogràfic i ofereix un primer punt de referència per a la seua verificació.
- **Nom o emblema de la col·lecció.** Com hem dit, l'adscripció d'una obra a una col·lecció determinada sol ser l'indicador més important de la seua identificació genèrica. A més a més, una col·lecció pot adquirir un prestigi determinat al llarg dels anys i el públic pot percebre-la com una *garantia*. El nom de la col·lecció i el número que correspon a cada llibre en concret, doncs, és una informació molt rellevant, que sol aparèixer de manera destacada en diversos punts de la coberta. S'ha de recordar que el disseny de col·lecció, més que la presència explícita del seu nom en forma d'emblema, és allò que la identifica davant del públic. La col·lecció «El Cangur» d'Edicions 62, per exemple, on es van publicar algunes edicions molt conegudes de l'obra fusteriana, es va caracteritzar des dels seus inicis per un disseny de coberta en què apareixia al capdamunt el nom de l'autor, seguit del títol de l'obra i d'una imatge al·lusiva que ocupava l'espai central, retallada en forma de requadre sobre fons blanc. Al peu de la coberta hi havia el logotip de l'editorial i l'emblema de la col·lecció (la silueta d'un cangur). Aquest disseny bàsic va canviar en algunes ocasions i va suposar, per exemple, l'aparició d'una franja blava que recorria el marge esquerre de la tapa frontal, tot el lloc i el marge dret de la tapa posterior. En aquest disseny, els dos logotips es van traslladar a la franja blava de la coberta principal.
- **Nom o emblema de l'editorial.** Com acabem de veure, la presència de l'emblema de l'editorial és habitual en algun punt de la coberta (o en més d'un). Això reforça la imatge de marca i de prestigi associat que puga haver adquirit l'editorial. El logotip d'Edicions 62, per exemple, sol figurar de manera destacada en totes les col·leccions del segell, tot i que la seua imatge

s'ha desdibuixat durant els últims anys com a conseqüència de la integració en el Grupo Planeta.

- **Número de l'edició (si escau).** El nombre d'edicions és un reclam comercial, perquè el públic sol interpretar que si un llibre s'edita moltes vegades és perquè es ven molt, i això permet atribuir-li alguna virtut. Que una obra d'assaig es reedite moltes vegades és certament sorprenent i, per tant, la dada resulta especialment rellevant.

A continuació exemplificarem aquests aspectes a partir d'una altra anàlisi comparada de la primera edició dels quatre llibres d'Empar Moliner a què hem fet referència ja en parlar de l'epitext i l'*ethos*. Des del punt de vista del peritext, la primera qüestió que crida l'atenció dels llibres d'Empar Moliner en Quaderns Crema és que tots quatre pertanyen a la mateixa col·lecció, Biblioteca Mínima¹²⁸. Es tracta de la col·lecció més emblemàtica de l'editorial, amb més de 185 títols, i caracteritzada per un notable eclecticisme. Des del punt de vista de la llengua, hi ha obres originals en català i d'altres traduïdes d'idiomes com ara l'anglès, el francès, l'alemany, el portugués, el llatí o l'hongarès. Pel que fa als gèneres literaris, hi trobem tant narrativa com poesia, teatre i assaig. Finalment, la major part dels autors són contemporanis, però hi ha una gran representació d'autors clàssics de diferents tradicions. Cal destacar, d'altra banda, l'existència de Mínima Minor, una col·lecció molt semblant a la Biblioteca Mínima en tots els sentits, llevat de la mida dels volums, una miqueta més petits, i la quantitat de títols (poc més d'un centenar).

La Biblioteca Mínima de Quaderns Crema es caracteritza per un disseny ben bé icònic. El blanc és el color dominant en tots els llibres i les cobertes solen presentar una única imatge que contrasta vivament sobre el fons. L'altre element que altera la preeminència del blanc és l'ús d'un color distint en cada llibre per a les línies decoratives que acompanyen el títol i el nom de l'autor, així com la representativa atzavara del logotip de l'editorial. En el cas dels llibres d'Empar Moliner, n'hi ha dos que contenen una imatge referida, clarament, a la presència de les begudes alcohòliques en els seus

¹²⁸ Per a més detalls: <http://www.quadernscrema.com/repositorio/catalog/catalog_qc_maig_2015.pdf> [Accés 10/08/2015]

textos: un llevataps en *No hi ha terceres persones* (amb un suro de Sot Lefric, un vi al qual es refereix l'autora ben sovint) i una botella d'angostura en *¿Desitja guardar els canvis?*. Per contra, *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi* està presidit per una capseta de paper de fumar, mentre que *T'estimo si he begut* destaca per la presència d'un superheroï amb roba verda i gest d'arrençar a volar. L'ús d'imatges cridaneres i fins a cert punt críptiques és una de les constants de la col·lecció i, per tant, no suposa cap variació significativa en relació amb els llibres d'Empar Moliner.

Comptat i debatut, la vinculació a la Biblioteca Mínima no ens dona cap informació específica sobre els llibres, fora d'imprimir-los un indiscutible segell de qualitat –i això no és una qüestió menor, òbviament. Així, no s'estableix cap distinció general, a primera vista, entre els textos que provenen de la premsa i aquells que s'han editat directament com a recull de contes. Per trobar alguna indicació en aquest sentit cal detindre's en la informació que proporcionen les solapes i la contracoberta. Tant en *¿Desitja guardar els canvis?* com en *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi* la contracoberta ens adverteix de l'origen periodístic dels textos¹²⁹. Tenint en compte la terminologia que s'hi empra, serà convenient fer una parada abans de continuar per a clarificar els conceptes de crònica, columna i article d'opinió.

Des d'un punt de vista general, en els tres casos ens trobem davant d'etiquetes referides a gèneres periodístics. Si seguim la classificació de Llorenç Gomis (1989), el primer forma part del periodisme d'informació, mentre que el segon i el tercer pertanyen al periodisme de comentari. Aquesta diferència entre informació i comentari es basa en la funció que exerceixen els diversos textos publicats en premsa. Així, la notícia –i per extensió la resta de gèneres informatius– «serveix per comunicar amb exactitud i eficàcia un fet nou» (Gomis 1989: 104); en canvi, «el comentari o l'opinió [...] se situa a certa distància del fet i esbossa una reacció a ell, una resposta que pot prendre la forma d'una acció o quedar-se simplement en un judici» (Gomis 1989: 107).

En la crònica «el cronista signa el relat i participa en l'esdeveniment que conta com a testimoni, no sempre imparcial. El lector accepta que el cronista expliqui també les seves impressions. No és un gènere d'opinió, perquè la seva funció és informar,

¹²⁹ Els quals, no hem d'oblidar-ho, van aparèixer originalment en castellà. No és una qüestió secundària, encara que no la tractem en aquest treball, i donaria peu a anàlisis de diversa mena, des de l'estricta comparació filològica dels textos fins a consideracions de caràcter sociològic.

fer saber allò que ha passat, però el relat traspua el tarannà del cronista» (Gomis 1989: 148); des d'aquesta perspectiva, la crònica *necessita* partir d'una notícia. A més a més, exigeix el protagonisme de la narració, del relat, per damunt de l'argumentació del periodista, tot i que aquest s'hi fa present i reivindica la seua perspectiva, que és allò que suscita l'interés del lector en segona instància.

Pel que fa a l'article d'opinió i la columna, Gomis (1989: 164) defineix el primer com una col·laboració puntual d'una firma destacada amb un diari, mentre que la columna és un article que «apareix com a secció i l'articulista és el titular d'una rúbrica que es publica diversos cops per setmana» (Gomis 1989: 167). Hom podria dir que es tracta d'una diferència molt petita com per a establir aquesta distinció genèrica, però a nosaltres ens resulta operativa en la mesura que el pacte de lectura proposat per Empar Moliner en els seus articles –i, com a conseqüència, en els reculls posteriors–, no s'entendria sense un cert sentit de continuïtat, és a dir, sense que el lector tinguera ocasió d'habituar-s'hi¹³⁰.

Evidentment, una cosa és la classificació que acabem d'esbossar i una altra la informació paratextual que proporcionen els llibres d'Empar Moliner en Quaderns Crema. En *¿Desitja guardar els canvis?* el text editorial comença així: «Empar Moliner és una de les columnistes més singulars i brillants de la nostra premsa contemporània» i, més avant, s'afirma que el llibre aplega «els articles que publica cada dissabte a l'edició catalana d'*El País*». Com veiem, article i columna s'usen com a sinònims (probablement com a recurs estilístic per a evitar l'aparent redundància de *columnista* i *columna*). Tanmateix, a l'hora de descriure aquests articles, el text es limita a dir que estan «a mig camí entre la crònica i la narració». *Crònica*, precisament, és el terme que s'usa, sense vacil·lacions, per a qualificar els textos que integren *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi*: «Les quaranta cròniques d'aquest llibre, publicades al diari *El País* [...]». Val a dir que els textos encaixen en la caracterització que hem exposat unes línies més amunt i que, a més a més, es van publicar en una secció homònima («La crònica»).

¹³⁰ Una prova d'això la trobem en la crònica que publicà en el número 150 de la revista *Descobrir* (novembre 2010). Per a celebrar l'efemèride, la publicació, dedicada a la divulgació turística de Catalunya, convidà quatre autors a col·laborar en l'especial «Cròniques d'un país». L'excursió d'Empar Moliner per la Vall d'Aran presenta algunes de les característiques habituals del seu estil, però de manera moderada, probablement perquè hi havia la consciència que el lector pot conèixer la imatge pública de l'autora, però no ha d'estar acostumat necessàriament a les claus de la seua escriptura.

La paraula reapareix en la contracoberta de *No hi ha terceres persones*, que comença així: «Cronista aplaudida de les nicieses de la vida moderna (...)». Un poc més avant, la sinopsi qualifica els textos com a *relats* i parla de l'*obra narrativa* de l'autora. En canvi, la nota de *T'estimo si he begut* és més contundent i només es refereix als textos que l'integren com «tretze contes».

Avancem en l'anàlisi paratextual i fixem-nos en les solapes dels llibres. En una sempre apareix la llista dels darrers títols de la col·lecció, mentre que les altres contenen una breu nota bibliogràfica, acompanyada d'una fotografia en blanc i negre de l'autora. Amb petites variacions, el text i la fotografia són molts semblants. La informació que aporten, d'altra banda, és molt bàsica, atès que donen compte dels llibres que, fins a la data, ha publicat Empar Moliner. El que resulta simptomàtic és que tant en *Busco senyor per amiatat i el que sorgeixi* com en *¿Desitja guardar els canvis?*, s'informa sobre el gènere al qual pertanyen les obres de l'autora publicades a Destino (un recull de contes i una novel·la). En canvi, no hi ha cap referència en aquest sentit sobre la resta d'obres, publicades a Quaderns Crema. Finalment, la nota que apareix en *T'estimo si he begut* i *No hi ha terceres persones* es limita a enunciar els títols i parlar, en tot cas, de *llibres*.

Més enllà del paratext, ens podem demanar què ens diuen els textos d'Empar Moliner d'ells mateixos. A grans trets, podem dir que els contes no proporcionen cap reflexió explícita sobre la seua condició genèrica, encara que la dimensió metaficcional d'alguns relats sí que dona peu a un qüestionament global del discurs literari. En canvi, en els llibres d'origen periodístic, sí que trobem diferents declaracions sobre la mena de textos que s'hi apleguen, algunes tangencials, altres amb un pes específic. Cal destacar, en aquest sentit, una absència: al contrari d'altres llibres de prosa de no-ficció, que presenten un prefaci que els dona unitat, ací no trobem cap paratext d'aquesta mena¹³¹. Els llibres d'origen periodístic comencen com els llibres de contes: no s'explica, fora del peritext analitzat, la procedència dels textos ni els criteris pels quals s'han seleccionat

¹³¹ Avancem les consideracions de Genette (1987: 206) sobre aquesta qüestió, a la qual retornarem en l'apartat corresponent: «Le recueil d'essais ou d'études est sans doute le genre qui appelle le plus fortement la préface unificatrice, parce qu'il est souvent le plus marqué par la diversité de ses objets, et en même temps, le plus désireux, par une sorte de point d'honneur théorique, de la dénier ou de la compenser. On sait comment Montaigne rapporte d'emblée la dispersion de ses intérêts à l'unité (fuyante) de sa personne».

o ordenat, tot i que és evident que s'ha dut a terme un procés així per a establir la seqüència i la tria dels textos¹³².

Empar Moliner es refereix a ella mateixa com a *cronista* en alguns dels articles de *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi*: «Però no, lectors, no us penseu que són les qualitats de la cronista les que inspiren el verb del taxista metafòric» (Moliner 2005: 86), «“No beuré més”, es promet la cronista mordaç mentre aparca la moto» (Moliner 2005: 133). Es tracta d'una consideració coherent amb el caràcter d'aquest llibre, en el qual la crònica és el punt de partida periodístic. En canvi, en *¿Desitja guardar els canvis?*, on els textos aplegats corresponen majoritàriament a l'esquema de la columna, els termes *crònica* i *cronista* cedeixen el seu lloc a uns altres del mateix camp semàntic, però amb matisos molt diferents. Així, en l'article «Cari, no és el que sembla» (Moliner 2006: 57), opta per l'ús d'un hiperònim, *escriptora*, acompanyat dels adjectius *mordaç* i *catalana*, que configuren una mena d'autoretrat de l'autora, fet a partir del tòpic amb què se la considera sovint:

Amb tota sinceritat, fins avui, jo em pensava que la vida de l'escriptora mordaç catalana era penosa. Però després d'això diria que ser cap de l'Església Anglicana encara és pitjor. Ser escriptora mordaç catalana t'obliga a demanar perdó per tot el que fas, però, almenys, no per les banyes que hakis pogut posar amb esforç i suor.

El mateix hiperònim apareix en l'article «Des de la meva sensibilitat» (Moliner 2006: 71), on trobem una reflexió sobre el seu ofici referida no només als textos periodístics, sinó al conjunt de la seua activitat com a escriptora. L'article pren com a punt de partida unes declaracions de la consellera de Cultura, Caterina Mieras, en les quals afirmà que es promouria la «literatura sensible: poesia, assaig, drama, etcètera». Segons indica Moliner, la declaració de la consellera és literal i això li provoca un cert neguit:

¹³² Sobre els problemes que genera la publicació de contes en forma de recull consulteu Alonso (1998).

M'imagino que quan la Mieras diu «drama» es refereix al teatre en general. I això significa que, d'entre tots els gèneres literaris, els no sensibles són precisament els meus: la novel·la i els contes, això si no van inclosos en l'«etcètera».

No deixa de ser significatiu que Moliner no es reconega en l'etiqueta d'assaig i que alhora parega que deixa fora de la literatura els textos periodístics. Unes línies més avall, torna a marcar una distància amb aquest gènere quan es refereix als «nostres assagistes d'èxit» en parlar de «Salvador Cardús, el doctor Corbella, el doctor Estivill o el sexòleg Bolinches» (Moliner 2006: 72). Òbviament, en aquest cas, el distanciament és deliberadament irònic, ja que es produeix en relació amb unes figures que –i l'ordre en què les presenta no és casual– practiquen una mena d'escriptura divulgativa que difícilment es pot incloure en la categoria d'assaig literari (amb matisos pel que fa a Salvador Cardús). Però el fet és que Moliner se separa d'aquest gènere de manera implícita quan en l'últim paràgraf es postula –en un altre mecanisme irònic– per a avaluar el grau de sensibilitat de les obres presentades a les ajudes de la conselleria. En aquell moment parla dels gèneres que caldrà abandonar per a practicar «literatura sensible» i esmenta la novel·la, el conte i l'articulisme: «Prometo que no afavoriré la meva obra, ni la dels meus amics exnovel·listes, excontistes o exarticulistes, que, de cop i volta, senten un estrany fervor, una crida de les muses cap a la poesia, l'assaig, el drama, etcètera» (Moliner 2006: 72).

Una reflexió semblant es troba en l'article «Visca els tallers literaris» (Moliner 2006: 81), en el qual l'autora es mostra sorpresa pel fet que li proposen fer un taller literari en tant que «escriptora-periodista», mentre que uns altres noms hi són convidats en virtut d'altres qualificatius:

No tinc la carrera de periodisme, però els de l'escola flamant em consideren «escriptora-periodista». En canvi, en [Màrius] Serra i en [Lluís-Anton] Baulenas, que tampoc la tenen però també escriuen als diaris, són només «escriptors». El cas d'en [David] Castillo és pitjor. No és ni tan sols escriptor. Al seu costat hi ha només una paraula: «Avui».

Unes línies més avall, Moliner (2006: 82) expressa una idea compartida per altres escriptors contemporanis, segons la qual no existeix una diferència significativa entre la pràctica del periodisme i de la literatura¹³³ (la cursiva és nostra): «De tota manera, si els flamants [en relació a l'«escola flamant»] troben necessari posar-me “escriptora-periodista”, els animo a *no quedar-se curts en la redundància*. Seguint aquest curiós sistema, jo hauria de ser “periodista-escriptora-columnista-guionista”. És cridanera, en aquest sentit, la ironia amb què clou l'article, després d'oferir-se per a impartir un curs sobre «com fer-se escriptor sense ser lector, que és el que es porta ara»: «Pel que fa a mi, no em cauen els anells per fer classes de tarot i de runes màgiques, disciplines de les quals tampoc no en tinc ni idea».

Finalment, en l'article «Com opinar a favor i en contra», Moliner (2006: 95) se situa en l'àmbit del columnisme (parla de «columnista bipolar»), matisat irònicament pel sintagma que apareix anteriorment («opinador professional») i que serveix també per a autoqualificar-se: «La vida de l'opinador professional no és un camí de roses. Hi ha vegades que no saps què opinar. Per aquests casos, jo he desenvolupat el mètode de la personalitat del columnista bipolar. Es tracta d'opinar sempre en contra i a favor, segons et paguin.»

Només en un cas trobem una referència més acostada a l'assaig i que, en un joc irònic, Empar Moliner sembla reivindicar per a la seua pròpia escriptura. Així, en l'article «Josep Piqué i els desaprensus» (Moliner 2005: 39), dedicat a la pràctica del *bookcrossing*, l'autora fa una llista de llibres que vol compartir per mitjà d'aquest sistema. Entre altres proposa el «*Primer pla estratègic metropolità de Barcelona*, un text hermètic i secret (...), però que, una vegada superades les cent quaranta primeres pàgines, t'enganxa» (Moliner 2005: 40). Un poc més avant, qualifica el llibre de «literatura d'idees», «a anys llum de la, per desgràcia, banal “conyeta catalana”». Ací, òbviament, es fa ressò de les crítiques que l'acusen de banal i que la converteixen en representant d'una mena de subproducte literari basat en l'humor frívol, qualificable de *conyeta*¹³⁴.

¹³³ Per a una anàlisi detallada de la qüestió amb Quim Monzó com a referent veieu Maestre (2006: 43-52).

¹³⁴ Sam Abrams, per exemple («No vull llegir la Moliner», *Avui*, 21/03/2007, p. 24), va posar-la com a model d'una narrativa «urbana, contemporània, preferentment conyeta», amb continguts de «problemàtica social i existencial que burxi però no gaire». Val a dir que, al cap de cinc dies, Moliner va replicar en l'article «Tócatela otra vez, Sam...» (*El País*, edició Catalunya, 26/03/2007).

A partir de tot el que hem exposat, podem afirmar que, tant pel que fa a la informació textual com a la informació paratextual, els llibres d'Empar Moliner publicats a Quaderns Crema es diferencien entre aquells d'origen periodístic i aquells que, sense vacil·lacions, es classifiquen dins de la narrativa breu (amb etiquetes com ara *conte* o *relat*). Per contra, en el cas dels primers no es produeix una identificació tan clara amb un gènere literari concret, sinó que s'apel·la als referents genèrics del periodisme: article, columna i crònica. Com hem vist, això no desautoritza una lectura literària d'aquests textos, ans al contrari, i la seua inclusió en la Biblioteca Mínima convida a fer-ho. Una vegada més, la publicació del llibre es converteix en la sanció simbòlica per la qual un text és susceptible de ser considerat al si del camp literari.

1.2. *El nom d'autor*

Genette (1987: 41) analitza la presència del nom de l'autor des d'una perspectiva diacrònica: en l'ús modern és d'allò més habitual, però no ho fou així en altres moments de la història literària. Per al nostre propòsit aquesta observació és rellevant en la mesura que l'assaig, amb el benentès que es construeix en virtut del pacte autobiogràfic, és indissociable de l'aparició del nom de l'autor, lloc on s'inscriu la identitat necessària per a l'establiment del pacte (Genette 1987: 45). No és casualitat, doncs, que l'assaig, entès a la manera de Montaigne, com ja hem comentat, s'origina en el context del final del Renaixement, quan la cultura europea es qüestiona, des de la individualitat de cada persona, els fonaments de l'humanisme que s'havia gestat durant els dos segles precedents. Sense aquesta consciència de l'individu en relació amb la seua societat, l'assaig és impossible. Això requereix, de més a més, l'existència d'un camp literari en el qual la pràctica d'allò que Genette (1987: 43) gosa anomenar *onimat* (és a dir, l'afirmació del nom d'autor real en el llibre) siga plenament acceptada com a pràctica cultural. És així ja durant el segle XVI, quan s'ha consolidat la impremta i, amb ella, un circuit editorial més professionalitzat i massiu que abans de l'aparició d'aquesta tecnologia. No oblidem, en aquest sentit, la lúcida afirmació de Genette (1987: 50), que estableix la importància del paper de l'editor en la projecció social de l'autor: «Si l'auteur est le

garant du texte (auctor), ce garant a lui-même un garant, l'éditeur, qui l'"introduit" et qui le nomme».

1.2.1. La pseudonímia com a estratègia: la impossibilitat del pacte autobiogràfic

Al costat de l'onimat, que constitueix la forma més habitual de presentar el nom de l'autor en el camp literari modern, existeixen altres opcions com són l'anonimat i la pseudonímia (Genette 1987: 45-78). La primera és pròpia d'uns altres moments de la història de la literatura o d'àmbits com ara la literatura popular. La segona, en canvi, forma part d'una de les opcions que tenen els escriptors per a presentar-se en societat, en aquest cas amb un nom fals. Es tracta, no ho oblidem, d'una pràctica amb una tradició important, que com diu Genette (1987: 50) «a depuis longtemps fasciné les amateurs et embarrassé les professionnels (...), embarras et fascination nullement exclusifs l'un de l'autre, bien au contraire». Potser per això, segons Lejeune (1996: 24), el pseudònim no és un obstacle de cara a la formalització del pacte autobiogràfic, atés que «est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité».

Un exemple interessant de les conseqüències d'aquestes pràctiques durant els darrers anys, en el context de l'era de la informació i de la societat postmoderna, que juga amb els límits de la identitat individual en la Xarxa, es pot trobar en els blogs. Aquest format de publicació en línia s'ha especialitzat com a diari personal, tant per raons estructurals com funcionals, relacionades amb el seu origen comunicatiu i la semblança amb els diaris en paper, també estructurats en anotacions datades (López 2005: 142). Ara bé, en tant que mitjà nadiu d'Internet, el blog conté elements propis i diferencials respecte al diari en paper, entre els quals hi ha la presència d'hipertextos, els elements multimèdia i les possibilitats d'augmentar la interacció amb la informació i amb la resta de la comunitat d'usuaris (López 2005: 45-62). Uns trets als quals cal afegir el caràcter públic i obert del blog, que promou una situació d'escriptura i lectura molt distinta a la dels diaris privats, i que l'acosta al diari personal públic per excel·lència, el diari literari (López-Pampló 2007). Així, doncs, podem afirmar que el blog predisposa l'existència del pacte autobiogràfic per raons formals i pragmàtiques, basades sobretot

en l'aparició del nom real del seu autor i en la interacció directa amb els lectors (Frey 2006, Barrera 2010). Ara bé, no són pocs els casos en què es posen en marxa mecanismes que invaliden la possibilitat plena d'assumpció del pacte, com va passar amb el blog *El Llibreter* com a conseqüència de l'ús del pseudònim durant el temps que va estar actiu (entre l'any 2005 i l'any 2011). En la mesura que no hi havia nom d'autor enlloc, que no era possible saber qui hi havia darrere dels textos, no es podia establir una correspondència entre un nom real i el pseudònim que l'amaga.

Sens dubte, el Llibreter (emprem ací el pseudònim per a referir-nos a l'autor del blog, ja que ignorem el seu nom real) era conscient d'aquella barreja d'incomoditat i fascinació a què es referia Genette i la feia servir de manera deliberada quan convertia la seua professió en pseudònim (l'ús de la majúscula habilita el nom comú com a nom propi). Davant d'això, considerem que el blog *El Llibreter* es regia per un règim de pseudonímia que amaga el nom real de l'autor i el situa –si més no com a pacte de lectura– en una zona d'ombra pròxima a l'anonimat. Això no vol dir que negue la seua existència empírica, el seu treball o la seua manera de pensar; no estem, en cap cas, en l'àmbit de la ficció, en què el pseudònim es relaciona amb un personatge (Lejeune 1996: 24). Aquesta afirmació es justifica a partir de l'anàlisi de dues coordenades: la resta d'elements paratextuals del blog i la informació que apareix en les entrades. Una informació que es redimensiona –se sobredimensiona– com a conseqüència del misteri que genera l'ús del pseudònim, atès que, com diu Starobinski, citat per Genette, «lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche nous voulons savoir» (Genette 1987: 53).

Pel que fa als paratextos del blog, en la columna de la dreta trobàvem¹³⁵ una casella anomenada «Algunes dades», que contenia un enllaç al perfil d'usuari de Blogger i una imatge, com una mena de carta, en la qual constava un apartat de correus de Barcelona on es podien enviar documents postals a nom del Llibreter. Si accedíem al perfil, no trobàvem cap dada nova, llevat d'una adreça de correu electrònic de Hotmail en què també figurava el pseudònim (*llibreter@hotmail.com*). En la mateixa columna es

¹³⁵ El blog està inactiu des de 2011, però es pot consultar; tanmateix, aquests elements han desaparegut. [Darrer accés: 10/08/2015]

conserva encara una citació de Biel Mesquida (un escriptor que el Llibreter esmenta en diverses ocasions). Es tracta d'un fragment de *T'estim a tu* relacionat amb la pràctica de la literatura, un tema que recorre transversalment el blog i que, fins a cert punt, convida a una actitud participativa per part del lector, alhora que proporciona una reflexió sobre la identitat de l'escriptor:

Si l'escriptor es fa un altre –es transforma– quan escriu, si carrega d'espines cada lletra perquè sien lletrafogueres que encenguin el lector, si deixa cèl·lules de la pell per les retxes perquè el lector pugui sentir tactes de contacte, si s'escriu quan inscriu un alfabet d'ombres entintades, cal que el lector toqui ben tocat si vol que la lletra també i tan bé el transformi.

Val a dir que, durant un temps, des del blog principal del Llibreter es remetia a un altre, anomenat *La llibreta del Llibreter*¹³⁶, on l'autor va consignar algunes de les col·laboracions que havia fet amb mitjans diferents del seu propi blog (entre els quals hi ha el suplement *Cultura/s* de *La Vanguardia*, la pàgina web *Lletra*, el suplement *Babelia* d'*El País* o les revistes *Arts*, *Cultura21* o *Paper de vidre*). En tots els casos, aquestes col·laboracions estan signades amb el pseudònim i totes són posteriors a la posada en marxa del blog, cosa que fa pensar que va ser aquest el que les va esperonar o, fins i tot, suscitar. És rellevant destacar que la pseudonímia s'estenguera fora dels límits del blog i es traslladara a plataformes on rarament es dona aquest fenomen.

Pel que fa a la informació que les entrades proporcionen sobre l'autor del blog, ens trobem la mateixa dinàmica. El Llibreter proporcionava molts detalls reals de la seua biografia, però aconseguia desviar l'atenció de la seua personalitat concreta i obviar qualsevol dada que poguera permetre endevinar-la. Així, per exemple, sabem que va visitar la Fira de Frankfurt en diverses ocasions¹³⁷ o que va participar en alguna trobada, com ara les Jornades de la Catosfera que van tindre lloc a Sant Cugat del Vallès (i de les quals va sorgir l'antologia *La catosfera literària*, adés esmentada).

¹³⁶ <http://lallibreta.blogspot.com/> [Darrer accés: 10/08/2015]

¹³⁷ [http://llibreter.blogspot.com/search/label/Fira del Llibre de Frankfurt](http://llibreter.blogspot.com/search/label/Fira%20del%20Libre%20de%20Frankfurt) [Darrer accés: 10/08/2015]

Vista en conjunt, aquesta temptativa de mostrar-se públicament no deixa de ser contradictòria. Sobretot si tenim en compte que, en el lliurament del premi Lletra 2005, que li havien atorgat, el Llibreter va delegar en Ester A., autora del blog *Espais tacats*, la lectura d'un breu discurs¹³⁸. En aquest, l'autor agràia «el reconeixement al meu joc escrib» i posava de manifest el caràcter lúdic, matisadament literari, de la seua proposta, en la qual l'ús del pseudònim ocupa un paper central. Així, per molt que algunes persones coneguen la identitat real del Llibreter –el seu nom i la seua cara–, la proposta comunicativa que vehicula el blog defuig aquesta possibilitat com a part del seu sentit bàsic.

A quina conclusió arribem? En el blog del Llibreter la identitat nominal exigida per Lejeune es produeix, de manera que podem parlar de pacte autobiogràfic, però amb un matís fonamental: es basa en un pseudònim que no es correspon amb cap nom real, de manera que la constatació de l'existència de l'autor, implícita o patent, però necessària per a l'establiment complet del pacte (Lejeune 1996: 27), no es pot dur a terme satisfactòriament. Però alhora no és possible establir un pacte novel·lesc (Lejeune 1996: 27), perquè és evident que la identitat basada en el pseudònim amaga una existència real, projectada més enllà dels textos del blog. Davant d'aquesta estratègia d'ocultació, podem preguntar-nos, amb Genette (1987: 57), quin és el propòsit de l'ús del pseudònim i arribar a la conclusió, com ell, que «de toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre». Al nostre entendre l'ús de la pseudonímia per part del Llibreter apuntava en dues direccions. En primer lloc, confirmava que el blog era un espai propici per a la pràctica d'una escriptura amb valor estètic i, per tant, potencialment literària. En segon lloc, el pseudònim suposava una figuració irònica, en el sentit que li atorga Pere Ballart (1994: 361):

En tanto que derivado de *figura*, el término [figuració] es fiel al origen de la ironía como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento –lo que la distingue apropiadamente de modalidades como la sátira o lo grotesco–, al tiempo que el carácter de la palabra, más abstracto y menos modular que el de *figura*, indica la mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo. Por

¹³⁸ <http://llibreter.blogspot.com/2005/09/premi-lletra-grcies.html> [Darrer accés: 10/08/2015]

añadidura, *figuración* tiene las connotaciones de simulación y fingimiento que la ironía efectivamente posee, y designa a la vez la acción y el efecto de producir unos enunciados con ese valor.

Així, la ironia pot ser tant un recurs puntual com un element capaç de «governar estructuralment la totalitat de una obra» (Ballart 1994: 361). Al nostre entendre, és aquesta segona possibilitat la que es dóna en *El Llibreter* gràcies al pacte de lectura que proposa, basat en la invalidació parcial del pacte autobiogràfic per mitjà de l'ús del pseudònim. Tot el discurs del Llibreter està modulats pel lleuger matís de «simulació y fingimiento» que implica l'ocultació del nom real i, per tant, per la distància que això provoca entre l'enunciador i allò enunciat. Així, al marge de les nombroses ocasions en què trobem exemples d'ironies puntuals en *El Llibreter*, la majoria de caràcter verbal, hi ha una enunciació irònica global construïda al voltant d'un discurs que s'aboca sobre el propi jo, però també sobre els altres, i que, a pesar d'això, s'amaga darrere d'un nom inventat. El pseudònim permet, així, assumir en part la funció de crític que l'autor del blog s'atorga com a comentarista de llibres –i de la societat literària en general–, però alhora li dóna l'oportunitat de renunciar-hi de ple. Això no vol dir que el blog perdi la seua capacitat de mediació crítica,¹³⁹ ans al contrari. Senzillament, podem aplicar, també en aquest cas, les paraules de Pere Ballart (1994: 317-318): «el ironista es siempre un fingidor que cuida de que sus opiniones queden al abrigo de una cierta afectación, único indicador de que su sinceridad no es, ni mucho menos, completa». Entre els dispositius disponibles per a materialitzar aquest fingiment, Ballart (1994: 319) situa la ficcionalització de la pròpia persona. Ací l'ús del pseudònim ens podria portar a pensar que estem davant d'un cas d'autoficció, però l'absència d'un referent real (la identitat autèntica del Llibreter) amb el qual comparar els hipotètics elements ficticis (si n'hi ha, no els podem verificar) invalida de nou aquesta possibilitat.

¹³⁹ Anderson Imbert (1984: 36) considera que la crítica és una mena de ciència general que té com a objecte últim dir: «això val, això no val». Amb Ródenas (2003: 8), en canvi, ens estimem més definir la crítica com «una actividad periodística o [...] un servicio de carácter cultural centrado en la producción literaria del momento». Aquesta fou, a grans trets, l'orientació del blog *El Llibreter*. Per a una visió general de la qüestió, veieu Anderson Imbert (1994).

Un altre element que ens permet parlar de figuració irònica en *El Llibreter* són les diverses estratègies hipertextuals, en el benentès que una cosa és l'hipertext com a estructuració de la informació en suport electrònic i una altra l'hipertext com a mecanisme de referència entre textos, definit per Gérard Genette (1982: 16) de la manera següent: «J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple ([...] *transformation* tout court) ou par transformation indirecte ([...] *imitation*)». Com a exemple d'ambdues relacions hipertextuals, volem esmentar un parell d'entrades d'*El Llibreter*. La primera, «La catifa, objecte d'estudi»,¹⁴⁰ pren com a referència *The Figure in the Carpet*, una *nouvelle* de Henry James, per a expressar en clau paròdica la seua malafiança envers la decisió d'incloure en el programa d'una assignatura universitària la possibilitat d'estudiar diferents blogs, entre els quals hi ha *El Llibreter*.¹⁴¹ El nom dels personatges de l'obra de James conté un enllaç als blogs que podien ser matèria d'anàlisi segons el programa de la matèria, alhora que el títol de l'entrada remet a un apunt anterior aparegut en el blog *Vent d Cabylia*, de Vicent Baydal, titulat «Objecte d'estudi?».¹⁴² L'anàlisi dels comentaris que va generar aquesta entrada amplia les lectures que se'n deriven, alhora que ens mostra una instantània ben bé entranyable de la situació de la blogosfera valenciana en els últims moments de la seua etapa d'ebullició.

La segona entrada que volíem destacar és «Si un matí de tardor un llibreter»,¹⁴³ en la qual s'opera una transformació sobre el títol d'una de les obres més metaliteràries d'Italo Calvino, *Si una nit d'hivern un viatger*. A banda, el text planteja breument què faria l'autor el matí de tardor referit si estiguera a la Fira de Frankfurt, cosa que resulta irònica en la mesura que l'entrada ha sigut programada per a ser publicada exactament eixe dia, tot i que es va escriure uns dies abans.

¹⁴⁰ <http://llibreter.blogspot.com/2008/11/la-catifa-objecte-destudi.html> [Accés 10/08/2015]

¹⁴¹ Val a dir que era una assignatura optativa anomenada Assaig Català, impartida durant el curs 2008-2009 per l'autor d'aquesta tesi, el programa de la qual era accessible des de la pàgina web del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València.

¹⁴² <http://www.ventdcabylia.com/2008/11/objecte-destudi.html> [Accés 10/08/2015]

¹⁴³ <http://llibreter.blogspot.com/2010/10/si-un-mati-de-tardor-un-llibreter.html> [Accés 10/08/2015]

1.3. El títol

La història dels títols de les obres literàries, ens recorda Genette (1987: 59) ha passat per diverses etapes i, sense anar més arrere que el Renaixement, la seua evolució –i la casuística que se’n deriva– és molt notable des d’aleshores. De fet, sorprén la simplicitat amb què Montaigne va batejar la seua obra (*Essais*), derivada probablement de la naturalesa no ficcional ni narrativa de la proposta.

En aquesta anàlisi deixarem de banda certs aspectes comentats per Genette, com ara el lloc i el moment on apareix el títol (Genette 1987: 68, 70) o el caràcter dels seus destinataris, que torna a ser el públic, entès com tot aquell que és susceptible de conèixer el llibre encara que no el llija (Genette 1987: 78). En canvi, ens centrarem en les funcions que exerceix el títol i en l’estructura que adopta en virtut, precisament, d’aquestes funcions.

A grans trets, Genette (1987) identifica quatre funcions. La primera és la designativa: el títol bateja l’obra, la individualitza i funciona com un nom propi (Genette 1987: 83-84). Aquest valor de diferenciació esdevé especialment rellevant en l’era de la informació, on és tanta l’oferta cultural a què està sotmés el públic que les editorials aspiren a disposar de títols que, per ells mateixos, capten l’atenció i aconseguisquen una repercussió immediata que, si es perd, implica la disminució de les possibilitats de venda. Heus ací el que Genette (1987: 95) anomena funció seductora, que es mira amb notable escepticisme, en la mesura que la seducció del títol pot acabar enfosquant l’objecte que designa (Gregori 2011b: 51).

La tercera funció és descriptiva. El títol sol aportar informació sobre el tema de què tracta l’obra i/o sobre les característiques textuais o genèriques que presenta. Per això, es tracta d’un element fonamental per a l’establiment inicial del pacte de lectura, cosa que el converteix en un element molt atractiu des del punt de vista de l’anàlisi de l’assaig. Genette defineix els *títols temàtics* com aquells que prioritzen «l’importance du thème dans le “contenu” d’une œuvre, qu’ell soit d’ordre narratif, dramatique ou discursif» (Genette 1987: 85); en canvi, els *títols remàtics* són aquells que proporcionen una informació formal o fins i tot genèrica, més habituals com més reculem en el temps cap al Renaixement (Genette 1987: 82). Naturalment, els títols poden combinar

els dos elements (llavors parlem de *títols mixtos*) i oferir informació tant al voltant del tema de l'obra com pel que fa a la seua forma.

Finalment, la funció connotativa (Genette 1987: 94) té a veure amb «els efectes de sentit» (Gregori 2011*b*: 49) que arrossega un títol per la situació comunicativa en què s'insereix, per la tradició cultural a la qual pertany o amb la qual dialoga, per determinades intencions suggerides tan sols o, senzillament, per raons involuntàries, traces, diu Genette (1987: 95), d'un inconscient individual o col·lectiu.

En general, els llibres que hem situat com a assaig en el camp literari català entre 1962 i 2012 prioritzen l'element temàtic, tot i que no en són pocs els que li sumen una indicació remàtica.

Fixem-nos en l'obra que ens ha servit per a marcar el començament del nostre corpus. *Nosaltres, els valencians*, de Joan Fuster, és un títol clarament temàtic, amb una forta càrrega connotativa i una capacitat apel·lativa intensa, en la mesura que anteposa al gentilici el pronom personal de primera persona del plural i així, convida el lector a encuriosir-se primer i situar-se després davant d'aquest plural que es revela inclusiu. Així, no només s'enuncia el referent semàntic de l'obra (els valencians), sinó que s'avança la tesi del llibre (l'ús del pronom *nosaltres* implica la constatació d'un sentit d'identitat). El caràcter monogràfic del tema enunciat des del títol ens permet situar l'obra en un subgènere de l'assaig concret, l'assaig, caracteritzat, precisament, per efectuar una tria temàtica clara al voltant de la qual construir l'argumentació.

En canvi, per posar l'exemple d'una altra de les obres clau de l'assaig català del segle xx, *El quadern gris* de Josep Pla té un títol exclusivament remàtic, que ens indica que estem davant d'un conjunt d'anotacions que es concreten en la forma convencional de «diari», gràcies al subtítol remàtic que l'acompanya (*Un diari*). L'adjectiu *gris* evoca el color de les suposades tapes del quadern original, cosa que reforça la figuració irònica sobre la qual està construint Pla la seua proposta: el llibre no és, en absolut, un reflex fidel d'aquelles anotacions inicials, sinó una profunda transformació (Pla 1997: 404). La ironia passa, precisament, per la distància entre allò que s'hi afirma en un primer nivell de lectura (el «quadern gris» com a producte de la transcripció de les notes originals) i allò que en realitat es revela en un segon pla (una obra nova, construïda *ex professo* per a encapçalar l'Obra Completa, per molt que s'inspire en les notes originals

de joventut)¹⁴⁴. Per mitjà d'aquest mecanisme, el títol del llibre adquireix un cert valor seductor i connotatiu i es presenta, amb aquella «humilitat irònica que conté una gran capacitat retòrica» (Pla 1997: 89), com si fóra poca cosa, un quadern de color gris, apagat, associat a la mediocritat, la vellesa o el desinterés. Però en conjunt, l'artifici que subjau al títol ens suggereix la seua orientació, és a dir, que «es tracta d'un dietari reconstituït, factici» (Pla 1997: 405), que ha d'esdevindre una mena de clau de volta de la síntesi de l'obra planiana, situada al frontispici de l'Obra Completa definitiva. Val a dir que el mateix Josep Pla –qui va incorporar, com hem vist, la seua imatge pública a la construcció del personatge protagonista dels seus llibres–, va proporcionar nombroses dades epitextuals per a reforçar el caràcter veritable del dietari, com ara en l'entrevista que va coincidir a Montserrat Roig (Pla 1997: 404), cosa que no feia sinó reforçar el joc irònic a què acabem d'al·ludir.

Si ens fixem en altres obres que han rebut una certa apreciació canònica, ens adonarem que l'element temàtic sol pesar més que el remàtic. Així, dels títols més destacats com a «assaig» en l'enquesta de *Serra d'Or* de l'abril de 1971, tots¹⁴⁵ són temàtics llevat d'un, el *Diari 1952-1960* de Joan Fuster, que en essència és un títol remàtic (tot i que la indicació cronològica podria ser interpretada com una imprecisa matisació temàtica, si pensem en la mena de fets que es podien comentar en aquell període). Val a dir que, en general, els títols fusterians no solen tindre aquesta notable austeritat, sinó que «són ben meditats i obeeixen amb precisió als objectius cercats per l'escriptor» (Gregori 2011a: 40). Això ho veurem més tard quan comentarem la nota inicial de *Diccionari per a ociosos* en relació amb el títol de l'obra i hi podríem aprofundir encara més de la mà de l'acurada anàlisi realitzada per Gregori (2011a: 40-52) sobre els títols dels reculls d'aforismes de l'autor de Sueca, la síntesi de la qual copiem a

¹⁴⁴ Al cap d'un any de la publicació de l'obra, Gabriel Ferrater ja suggeria, en una conferència, la necessitat d'efectuar aquesta doble lectura (Pla 1997: 406).

¹⁴⁵ *Teoria de la sensibilitat*, de Xavier Rubert de Ventós contempla un aspecte remàtic gràcies al substantiu que l'encapçala. La resta són clarament temàtics: *L'art català contemporani*, d'Alexandre Cirici, *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, de Jordi Rubió, *Catalanisme i revolució burgesa*, de Jordi Solé-Tura i *Josep Carner i el Noucentisme*, d'Albert Manent. L'altre llibre esmentat de Joan Fuster, *Heretgies, revoltes i sermons*, també té un títol temàtic, però l'estructura trimembre en què s'equiparen tres substantius tan dissemblants anuncia una intenció irònica i provocativa que no trobem en els altres llibres. Ben mirat, encara que tots es poden encabir en la categoria d'assaig divulgatiu, el pes de l'element deliberatiu, subjectiu i obert és molt més clar en el cas de Joan Fuster, qui fins i tot en aquests casos té una clara ambició literària, superior a la dels altres textos destacats pels crítics de *Serra d'Or*.

continuació (Gregori 2011a: 52):

En general, els títols triats per Fuster per als reculls d'aforismes defugen la designació del gènere mitjançant noms neutres o directes, fornits per una tradició que posa de relleu el caràcter didàctic, la voluntat edificant i el treball intel·lectual, títols estrictament remàtics que es limitarien a situar l'obra dins una sèrie genèrica, com ara «aforismes», «pensaments», «reflexions», «màximes», etc. La combinació de termes com «proposicions», «consells» i «proverbis» amb els adjectius que els acompanyen en els títols fusterians se situa de ple en un ús irònic que, amb malícia i esperit lúdic, cercant la complicitat del lector, posa de relleu uns valors diferents als de l'exclusiva classe genèrica.

En molts casos, tant per l'element temàtic com per l'element remàtic, el títol convida a explorar-ne el sentit buscant-lo directament en altres textos, atès que la referència fàcilment recuperable per bona part dels lectors (recordem el perfil cultural alt del lector d'assaig, cosa que configura un lector model amb una elevada competència). Si ens fixem en obres relativament recents, *Bestiari* de Martí Domínguez (2000), remet a la tradició medieval de les descripcions més o menys al·legòriques d'animals, com també a les interpretacions contemporànies d'aquest model; Enric Balaguer (2009) tria un conegut vers de Joan Salvat-Papasseit per a titular el seu dietari, *La casa que vull*. Un mecanisme semblant fa servir Montserrat Roig (2001) en *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, un assaig deliberatiu «Sobre el plaer solitari d'escriure i el vici compartit de llegir», com resa el subtítol. En aquest cas, el nom de l'obra prové d'un diàleg de la pel·lícula *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray. El diàleg es recupera en les primeres pàgines de l'obra (2001: 17) per a manifestar el sentit que pren al títol: la literatura com a creació d'una mentida bella i, potser per això, necessària.

Al costat d'aquests, podríem afegir molts altres títols temàtics, des d'*El cingle verd*, de Josep Piera (que fa referència a un topònim que evoca l'espai de l'escriptura que és, al seu torn, l'espai vital de l'autor), fins a *L'extensió del temps* de Xulio Ricardo Trigo, que al·ludeix a la importància del temps en l'escriptura dietarística. Un cas curiós, per la coincidència temporal i temàtica, són els dietaris *L'any de la fi del món* de Josep Igual

i *A l'inici del segle* de Gustau Muñoz, cadascun dels quals es refereix a l'any 2000 per a prendre el canvi de centúria com a principal motivació temàtica.

Tornem als títols mixtos, els quals tenen molt de rendiment per a l'anàlisi de les etiquetes genèriques que autors (i editors) fan servir per a descriure la seua pròpia obra i presentar-la públicament. Així, el *Dietari de prudències* de Maria Aurèlia Capmany esdevé una clau de lectura explicitada en el prefaci, en el qual s'associa la prudència a la mentida (Capmany 1982: 9), pròpia de l'escriptura dietarística, tot i que alhora, l'autora deixa veure, «entre línies», la seua «última veritat» (Capmany 1982: 10). En *Meditacions en el desert*, Gaziel opta per un element remàtic per a definir el seu dietari com un conjunt de «meditacions» escrites durant una mena de travessia pel «desert» que associa al temps que va passar a Madrid després de la Guerra Civil.

Un altre cas ben interessant és el títol de les memòries d'Antoni Tàpies, a les quals ja ens hem referit en parlar de l'epítex. El pintor –conexedor sens dubte del tarannà inquiet dels estudiosos, sempre amatents a perfilar les etiquetes–, barreja deliberadament dos conceptes que provoquen no pocs dubtes terminològics. El títol de l'obra, *Memòria personal*, la presenta com un llibre de memòries, per bé que s'hi use el singular i el nom estiga matisat per l'adjectiu *personal*, cosa que ens convida a esperar unes memòries íntimes, més enfocades al caràcter i la personalitat de l'autor que no al seu vessant públic. A continuació, el subtítol introdueix l'altre concepte, *autobiografia*, ben bé sinònim de l'anterior, però amb unes connotacions diferents, més encara si assumim que l'obra és presentada com un *fragment per a*, és a dir, com una aproximació parcial a un objectiu no assolit del tot. Per tant, ens trobem davant d'un conjunt de records (*memòria*), de naturalesa més privada –o fins i tot espiritual– que pública (*personal*), explícitament parcials i incomplets (*fragment*), però que poden servir, que de fet són (*per a*), la base d'un projecte ulterior més complet (*autobiografia*). Un projecte, no cal dir-ho, que el mateix títol rebutja: al capdavall, Tàpies no vol explicar, narrativament, la seva vida, no vol imposar-hi una relació de causa i efecte, un ordre cronològic i causal clar. Senzillament –i l'adverbi no és balder– vol explicar-se a ell mateix a partir d'una sèrie de records que ordena en virtut, precisament, d'aquesta necessitat d'autoanàlisi. Una necessitat que es confirma en les primeres línies del

prefaci¹⁴⁶, titulat «Justificació», on Tàpies qualifica el llibre d'«assaig» autobiogràfic» (Tàpies, 2010*b*: 17). S'afegeix, doncs, un darrer concepte, *assaig*, que arrodoneix tots els anteriors. Per dir-ho a la manera clàssica, com Montaigne, Tàpies s'assaja en aquest llibre, assaja la seua vida i, en particular, la seua formació com a artista. Ens ho recorda manllevant uns mots del diari de Gauguin:

En tot cas, consolem-nos pensant, com ja deia Paul Gauguin, que és sa i que «tenim el deure d'assajar-nos, d'exercitar-nos... en les múltiples facultats humanes». I que «al costat de l'art, de l'art molt pur, hi ha altres coses a dir, i s'han de dir». (Tàpies, 2010*b*: 20)

Tàpies proporciona una explicació fragmentària, subjectiva i incompleta, però coherent i honesta, de les experiències i les motivacions que van contribuir a la creació de la seua personalitat i a la consolidació, com ell mateix diu, d'un discurs artístic. Un discurs en experimentació constant, a la qual cosa s'ajusta, precisament, la concepció assagística de les memòries. No és gens casual la reivindicació que fa en la «Justificació» de l'obra oberta, la qual completa i amplifica el sentit que la idea de fragment pren en el títol del llibre:

Que un fragment, un tors, per exemple, d'una vella escultura, qui sap si moltes vegades no és fins i tot més estimulante que tota una obra «closa».

Sembla que en això el destí em porti una vegada més a retre culte a l'«obra oberta»; a aquells dubtes, imperfeccions, impressions efímeres i treballs inacabats o poc definits que sempre m'han atret tant en la pintura i que, com vaig aprendre d'algun altre mestre Tx'an, són de vegades els que més inciten l'espectador a participació en la tasca, completant-la amb el seu propi esforç. (Tàpies, 2010*b*: 19)

¹⁴⁶ Encara que de seguida dedicarem un apartat a la qüestió, avancem la definició de prefaci proporcionada per Gérard Genette (1987: 164): «toute espèce de texte liminaire [...], auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède».

Finalment, volem aportar un exemple que demostra la intervenció decisiva que poden arribar a tindre editors i curadors en la publicació de certs títols i, en conseqüència, en la tria del títol. Es tracta de *Confessions i quaderns íntims*, de Rosa Leveroni (1997), un dels pocs llibres del nostre corpus que està configurat per textos inèdits de procedència estrictament personal –íntima–, fins al punt que només es van donar a la llum de manera pòstuma i amb una forma nova –que no és altra que la de llibre. Recordem, per cert, que a pesar d'aquest origen singular, és una de les escasses obres d'autoria femenina destacades en l'enquesta d'Esteve i Escandell (2008, § II.3.2.2.).

Així, l'any 1997 l'editorial Tres i Quatre, en la col·lecció «La Unitat», va publicar el treball dels investigadors Enric Pujol¹⁴⁷ i Abraham Mohino, que havien recuperat una sèrie de quaderns manuscrits de Rosa Leveroni (Barcelona 1910-1985) dipositats als arxius de la Biblioteca de Catalunya. Els primers quaderns, escrits entre 1932 i 1944 s'adreçaven a Ferran Soldevila, amb qui l'autora havia mantingut una relació sentimental extramatrimonial. Encara que es conserven relligats sota el títol *Confessions íntimes*, aquest sembla posterior a la redacció (Pujol i Mohino 1997: 11), ja que a l'interior l'autora sempre es refereix als quaderns com «Llibre de l'Amor».¹⁴⁸ Els altres quaderns, també aplegats sota un títol escrit per Leveroni, *Quaderns íntims amb poesies*, s'adreçaven a Carles Riba i es van redactar entre 1945 i 1951. La tria del títol per part dels estudiosos, doncs, respon al sentit primigeni d'unitat que Leveroni va concedir als seus papers: es respecta, doncs, la indicació remàtica (*confessions, quaderns*) i temàtica (*íntims*), alhora que es prescindeix de la referència remàtica a les poesies, la qual es recupera després en l'interior del llibre per a encapçalar la secció corresponent (on, òbviament, es reproduïxen els poemes). La gran distància temporal entre la data d'escriptura i la de publicació, el fet que el llibre siga el resultat d'un treball acadèmic i d'una decisió editorial avalada pels hereus però no per l'autora, així com altres factors que ara no detallarem (com podria ser el concepte d'intimitat, la importància del destinatari, el

¹⁴⁷ El mateix Enric Pujol va recuperar els dietaris inèdits (i de fet quasi desconeguts) de Ferran Soldevila: *Dietaris de l'exili i el retorn (II volums)*. València: Tres i Quatre, 1995-2000.

¹⁴⁸ En realitat, la casuística al voltant dels títols i dels intertítols d'aquesta obra, atenent a la seua història singular, és més complexa, i ací la presentem de manera resumida. Val a dir que, segons la perspectiva adoptada, els títols dels quaderns íntims de Rosa Leveroni, abans de la seua publicació, haurien oscil·lat (Genette 1987: 15) entre el paratext privat (accessible per a unes poques persones) i el paratext íntim (merament adreçat a l'autora mateixa).

sentit últim de l'autoria de l'obra, etc.), ens recorden la dificultat d'anàlisi afegida quan ens trobem davant d'obres íntimes rescatades molt després de la seua redacció i de la mort de l'autora.¹⁴⁹

1.4. Dedicatòries i epígrafs

Sota el terme francès «dédicace», Genette diferencia entre *dedicatòries d'obra* («dédier»), aquelles que l'encapçalen en la versió impresa i converteixen el llibre en una mena d'homenatge a la persona, l'entitat o fins i tot la idea a què s'hi fa referència, i dedicatòries d'exemplar («dédicacer»), és a dir, aquelles que l'autor introdueix manualment en un exemplar concret del llibre per a un individu particular, bé com a regal bé com a cortesia, per exemple, després de presentar-lo o en un fira, ocasions en les quals el mercat editorial fa coincidir autors i públic. Mentre que les primeres són dedicatòries que apareixen en tots els exemplars de l'edició de l'obra que les conté (no oblidem que, si l'obra es reedita, les poden llevar, les poden modificar o en poden afegir), les segones són úniques, circumscrites als límits físics d'un exemplar concret. Per descomptat, ací ens interessarem només pel primer cas, i només tangencialment, ja que no representa una clau interpretativa especialment significativa per al corpus que estem analitzant. En trobem un exemple en *Dignes que m'estimes encara que sigui mentida*, de Monserrat Roig, on hi ha dues dedicatòries, una a «Rosemary i Anthony Trippet, que m'acolliren a Glasgow, i a Teresa i Jorge Valdivieso que feren el mateix a Tempe, Arizona» i una altra a l'editor Josep M. Castellet, molt vinculat a l'autora, «perquè en un vespre barceloní en què em sentia eixuta, em va convidar a un whisky i em parlà de Paul Valéry». Un altre exemple és la dedicatòria que encapçala *Cartes de prop*, d'Enric Sòria (2006), dedicada «a la memòria de Josefa Parra Collado, principal destinatària que fou d'aquestes cartes»; naturalment, la coincidència de cognoms fa pensar que, probablement, es tracta de la mare de l'escriptor, que devia morir en un període no massa llunyà de la publicació del llibre, que arreplegava els articles publicats en la secció homònima del suplement

¹⁴⁹ En l'estudi introductori, Pujol i Mohino (1997) avancen moltes d'aquestes qüestions, tot i que a la llum del mètode aportat en aquesta tesi doctoral es podrien sistematitzar les conclusions des de les diverses perspectives adoptades (paratext, enunciació, tipologies textuais i funcions).

Quadern de l'edició valenciana del diari *El País*, i que tenien com a objectiu parlar dels temes que interessaven Enric Sòria des de la seua condició de valencià resident a Barcelona (el títol, naturalment, té una falsa indicació remàtica, que no fa sinó subratllar la idea que els textos s'*adrecen*, en virtut del lloc de publicació original, als valencians, com si fóra una comunicació epistolar feta des d'un altre punt del mateix territori, d'ací l'ús de l'adverbi *prop*).

Caracteritzem ara el concepte d'*epígraf*. Segons Genette (1987: 147), es tracta d'una citació que se situa just abans del text (i que, per tant, afegim nosaltres, condiona el seu sentit com a globalitat), prototípicament després de la dedicatòria i abans del prefaci, si n'hi ha de tots dos (Genette 1987: 152). És rellevant apuntar que Genette (1987: 147) reconeix no haver trobat testimonis d'aquesta pràctica anteriors al segle XVII; significativament, els primers se situen en l'àmbit de l'assaig. Així, La Rochefoucauld encapçala les seues *Maximes* l'any 1678 amb una de les seues màximes (un autoepígraf amb una funció metonímica i sintetitzant, podríem dir); el 1688, en canvi, La Bruyère tria una citació al·lògrafa, atribuïda explícitament a Erasme, per a encapçalar l'obra *Caractères* (recordem que Josep Carner en va fer una traducció). Com diu Genette (1987: 149), al començament aquesta pràctica sembla «un peu plus caractéristique des œuvres d'idées que de la poésie ou du roman», tot i que progressivament s'estendrà a la resta de gèneres literaris.

Per a Genette (1987: 159), els epígrafs tenen quatre funcions, cap d'elles explícita, atés que «épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur». Potser per aquesta raó l'assaig, que com hem vist és un gènere que exigeix la cooperació lectora de manera ben bé estructural, recorre sovint als epígrafs. Aquesta tendència, d'altra banda, s'ha de relacionar amb el marcat caràcter transtextual del gènere, que evidencia ara i adés les relacions amb altres textos i demana al lector que òmpliga els buits de sentit que, en aquell assaig més deliberatiu i asistemàtic, es produeixen en la construcció d'aquestes referències.¹⁵⁰

La primera funció de l'epígraf és il·lustrar, comentar o justificar el títol de

¹⁵⁰ Un excel·lent exemple d'això són els aforismes de Joan Fuster. Per a més detalls, veieu Gregori (2011a: 157-201).

l'obra, més que no el text en conjunt (Genette 1987: 159). Un exemple és *Mentre parlem*, d'Enric Sòria, que té com a subtítol «Fragments d'un diari iniciàtic». El subtítol, òbviament, aporta una informació remàtica (estem davant d'un llibre del qual cal esperar la forma convencional del dietari, encara que en siga una mostra parcial, un conjunt de «fragments»), però també ens dóna una idea temàtica, no només per les connotacions del substantiu *fragments* (que evoca la naturalesa parcial, inacabat, de la proposta literària),¹⁵¹ sinó també per l'adjectiu *iniciàtic*, que anuncia que estem davant d'una de les primeres obres de l'autor, redactada al final de la seua joventut. En canvi, el títol és menys explícit i proporciona una informació bàsicament temàtica. Lluny de l'estructura típica del sintagma nominal, Sòria tria una oració que sembla descontextualitzada, com si faltara part de la informació: «mentre parlem» ens recorda a un complement circumstancial i tenim la sensació que hi manca la resta de l'oració. Un dels dos epígrafs que encapçalen el llibre ens ofereix, en part, la informació que faltava. Sòria cita aquests versos d'Hrabanus Maurus, teòleg i poeta de l'època carolíngia:

Mentre parlem, l'herba alta verdeja,
 madura i es marceix, i s'esblaimen les violetes,
 els lliris s'enfosqueixen i cauen.

La citació, òbviament, fa referència al temps que, inevitablement, passa mentre ens dediquem a qualsevol altra qüestió i que, fatalment, imposa el cicle de la vida i de la mort sobre tots els éssers vius. El temps, doncs, es revela com un dels motors explícits de l'escriptura dietarística (Esteve 2010: 24), al costat de l'escriptura i la lectura (Esteve 2010: 222) i del caràcter obert, dialògic, de la proposta (Esteve 2010: 215): l'epígraf, reconvertit en títol, ens convida, tanmateix, a seguir parlant, com fa Sòria explícitament al final del prefaci a la primera edició, que tanca el cercle de picades d'ullet al lector amb un contudent: «Parlem-ne, doncs» (Sòria 2013: 20).

En el segon cas, el més canònic, segons Genette (1987: 160), l'epígraf funciona com a comentari del text, per a precisar-ne o assenyalar-ne indirectament el sentit,

¹⁵¹ Sobre la fragmentarietat en els dietaris, veieu Esteve (2010: 29-31).

d'una manera més o menys intensa. Un exemple d'això el trobem en *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, de Monserrat Roig (2001). L'autora d'*El temps de les cireres* opta per encapçalar el seu assaig per una citació clarament fragmentària i incompleta d'un altre assaig de tipus menys deliberatiu, com és *La construcció del sentit* de Dolors Oller, que diu: «...el miracle de crear Bellesa de la realitat dels homes i les coses, revelar la possibilitat de perfecció i eternitat que hi ha en la més imperfecta caducitat i de transformar en heroica o tràgica la matèria més vulgar del melodrama confús de l'existència humana». La tercera funció, compatible amb les dues anteriors, és més obliqua, en paraules de Genette (1987: 161), i es basa en l'efecte indirecte que produeix el nom de l'autor citat en l'epígraf sobre la percepció de l'obra que encapçala, com si fóra una marca de prestigi o, més aviat, una invocació, una sol·licitud de protecció i autorització d'índole intel·lectual o fins i tot moral. L'exemple de Roig (2001) també podria explicar-se des d'aquesta perspectiva, encara que n'hi ha d'altres més transparents, com ara els dos epígrafs que encapçalen *Vianant*, de Rafa Gomar (2006: 9), l'un de Joan Fuster i l'altre de Cesare Pavese. En ambdós casos, s'invoca o es reivindica un determinat patronatge en la tradició literària en què s'inscriu Gomar. Portant aquesta idea a l'extrem, amb un pèl d'ironia, Genette (1987: 163) esmenta la darrera funció de l'epígraf, també compatible amb les anteriors, que és l'efecte-epígraf, és a dir, la capacitat que aquest adquireix d'esdevindre «un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité».

1.5. El prefaci¹⁵²

1.5.1. La funció del prefaci en l'assaig

Quan el text presenta alguna inestabilitat que pot desorientar el lector, com ara la fragmentació o, especialment, l'aparent indefinició genèrica, el prefaci es revela

¹⁵² Al costat del prefaci, i de manera anàloga, Genette (1987: 164) analitza les característiques i la funció de l'epíleg, atès que el considera exactament dins de la mateixa categoria, que ell anomena «l'instance préfacielle». En el corpus que hem analitzat l'epíleg no té una rellevància significativa i són pocs els llibres que l'inclouen, de manera que ens hi referirem tan sols en casos puntuals.

com un aliat indiscutible per a orientar la lectura, fins al punt que esdevé un dels espais on més clarament es formulen les clàusules del pacte de lectura. Cal advertir, tanmateix, que la presència del prefaci és optativa, al contrari d'altres paratextos que, com hem vist, han esdevingut obligatoris o quasi obligatoris, com ara el títol. Que una obra vaja encapçalada d'un prefaci no és arbitrari; que el prefaci no existisca, en conseqüència, tampoc no ho és, tot i que aquesta absència siga molt més difícil de descriure i caracteritzar des del punt de vista de l'enunciació autorial.

La definició del prefaci com a discurs que té com a objecte el text —o el tema del text— que el segueix (Genette 1987: 164) ens revela el seu caràcter metatextual. Si acceptem, com és la nostra tesi, que els textos que analitzem són assagístics i per tant literaris, el valor dels prefacis serà clarament metaliterari. Sobretot si tenim en compte que són textos situats al començament del llibre i no al final (Genette posa al mateix nivell prefaci i epíleg en tant que textos liminars) i que en conseqüència funcionen, clarament, com a ordre de lectura en relació a allò que hi ha a continuació. En aquest sentit, el prefaci coincideix amb l'*exordi* de la retòrica clàssica. L'*exordi* és «la primera secció sintàctico-semàntica de la superestructura argumentativa [...], cuyo objeto consiste en presentar al receptor el tema de la argumentación y en conseguir que muestre una actitud favorable» (Arenas 1997: 190). En la major part dels casos en què apareix, podem afirmar que el prefaci fa la funció d'*exordi* aplicada a tot el llibre. Precisament perquè es refereix al conjunt i no a una de les parts (que potser continguen *exordis* específics), el prefaci no pot donar compte de tots els temes que inclou el llibre i si n'introdueix algun, aquest sol ser transversal i relacionat amb la proposta bàsica de l'obra. Ben mirat, la importància dels temes és relativament secundària en la configuració del prefaci. El seu valor metatextual, metaliterari, passa sobretot per la voluntat d'orientar el lector en una direcció determinada, encara que aquesta siga, paradoxalment, la renúncia a atorgar un sentit únic al text que el prefaci encapçala.

Tot seguit analitzarem uns quants prefacis del nostre corpus d'anàlisi, concretament els següents: la nota inicial de *Diccionari per a ociosos*, de Joan Fuster

(1964); les «Paraules prèvies» que encapaçalen el cinqué volum de l'*Obra Completa* de Josep Maria Espinàs, publicat l'any 1991, on s'arreglaven els seus tres primers llibres de viatges: *Viatge al Pirineu de Lleida* (1957), *Viatge al Priorat* (1962) i *Viatge a la Segarra* (1972); i tres obres molt més recents: el dietari *Mentre parlem*, d'Enric Sòria (2013 [1991]), i dos reculls d'articles, *Bestiari* de Martí Domínguez (2000), i *Un any de divorciat* de Josep Maria Fonalleras (2007).

Aquestes mostres es poden considerar *prefacis autèntics* –pel que fa al règim– i *prefacis autorials* –pel que fa al rol– (Genette 1987: 181-185). El règim pot ser *autèntic*, *ficcional* o *apòcrif*,¹⁵³ en la mesura que determina la relació del prefaci amb la «veritat» (una paraula que el mateix Genette posa entre cometes); en canvi, el rol es refereix al paper de l'autor en relació amb el text que segueix, cosa que ens permet diferenciar entre prefacis autorials, al·lògrafs i actorials.¹⁵⁴ En tots els casos analitzats, l'enunciació rebutja la ficció i és l'autor de tot el llibre qui s'atribueix també la redacció del prefaci. La presència de la signatura és irrellevant en casos com aquests, en què diverses marques textuais i paratextuals deixen clara l'autoria del text, però no deixa de ser curiós que alguns escriptors opten per reforçar el caràcter autorial del prefaci mitjançant la introducció de les inicials o, eventualment, de la data de composició.¹⁵⁵ És el cas de Joan Fuster, que clou el prefaci a *Diccionari per a ociosos* amb les seues inicials (J.F.) seguides del lloc i la data de redacció («Sueca 3 abril 1963»). Espinàs també opta per les inicials, sense referències cronològiques (J.M.E) i l'autor de *Bestiari* s'inclina per signar amb el nom complet (Martí Domínguez Romero), compostat en versaleta. Només Enric Sòria tanca el prefaci sense incloure-hi cap d'aquests recursos. Així, es compleix fil per randa el pacte autobiogràfic formulat per Philippe Lejeune (1996). Això no vol dir, tanmateix, que la reflexió del prefaci obvie l'element ficcional del text que segueix, ans al contrari. Com demostren alguns dels textos analitzats, la tensió entre realitat i ficció no és un aspecte menor en l'escriptura assagística, sobretot si pensem

¹⁵³ *Authentique, fictif i apocryphe* en la versió original (Genette 1987: 185).

¹⁵⁴ *Aunctorial, allographe i actorial* en la versió original (Genette 1987: 185).

¹⁵⁵ Ben mirat, es tracta de prefacis autorials autèntics assumptius, en la mesura que, com diu Genette (1987: 187), l'autor fa servir el prefaci per a *assumir* la responsabilitat sobre el text.

que, quasi sempre, es planteja com un debat que qüestiona ambdós termes, i no un en particular. Josep Maria Espinàs, Enric Sòria i Josep Maria Fonalleras,¹⁵⁶ de fet, obrin la porta a parlar d'autoficció, tot i que no ho expressen amb aquesta etiqueta, quan conviden el lector a dubtar d'allò que està a punt de llegir. Malgrat que la línia d'investigació que propicia el concepte d'autoficció pot ser d'allò més útil a l'hora de tractar aquestes qüestions, hem decidit no aprofundir-hi gaire i centrar-nos en aquest apartat en el valor pragmàtic del prefaci.

La data de redacció del prefaci té una certa importància si atenem a l'anàlisi que en fa Gérard Genette (1987: 197). Com és previsible i habitual, la majoria de prefacis són posteriors a l'escriptura del llibre.¹⁵⁷ En el cas que ens ocupa, ho són tots i en quasi tots els casos hi ha referències a aquest fet. Fonalleras explica que *Un any de divorciat* prové de l'àmbit periodístic, cosa que confirma les intuïcions del lector al voltant de la proposta que té entre mans (Fonalleras 2007: 9-10):¹⁵⁸

Havia rebut un encàrrec d'*El Periódico* per escriure una sèrie d'articles al llarg d'una setmana per al suplement d'estiu. No acabava de trobar el fil que els podia ajuntar. Es donava la circumstància certa, verídica i comprovable que feia cinc mesos que m'havia separat. [...] A poc a poc, perfilant el to del que havia de ser la sèrie, vaig decidir que el títol seria «Notes d'un ex». D'aquella primera entrega de set capítols es va passar a una nota setmanal que s'ha anat publicant cada diumenge al quadern dominical d'*El Periódico*. [...] [A]ra es compleix la profecia que va emetre l'Arturo [...]: «Encara en faràs un llibre, de tot això».

¹⁵⁶ Fonalleras, en referència al personatge protagonista que dona nom al llibre, diu que l'«escriptor divorciat» no és «aquest Josep M. Fonalleras que avui signa aquest paper», però que «s'hi ha identificat del tot».

¹⁵⁷ «C'est un lieu commun que d'observer que les préfaces [...], sont généralement écrites après le texte qu'elles concernent (il existe peut-être des exceptions à cette norme de bon sens, mais je n'en connais aucune qui soit formellement attestée)» (Genette 1987: 177).

¹⁵⁸ És interessant subratllar la referència del prefaci de Fonalleras (ja des del títol, «Fonalleras i jo») a una prosa de Jorge Luis Borges, «Borges y yo», inclosa al volum *El hacedor* (editat per primera vegada l'any 1960). Per mitjà d'aquest recurs, Fonalleras explica i exemplifica la seua interpretació del pacte autobiogràfic, filtrat, una vegada més, per la ironia. Així, l'escriptor divorciat que protagonitza el llibre és una mena de doble i, per això, com l'autor argentí, no sap «cuál de los dos escribe esta página». L'«altre Fonalleras», diu, «s'assembla molt a mi i a les meves circumstàncies, tot i que em consta el seu pervers costum de falsejar i magnificar» (Fonalleras 2007: 13).

Martí Domínguez, en canvi, no esmenta la procedència dels articles i es limita a qualificar-los com «textos amb els quals m'he entretingut aquests darrers anys, tant per la forma com pel fons» (Domínguez 2000: 10). Val a dir que un altre paratext, aquest de caràcter editorial, ens informa en la contracoberta que «en aquest *Bestiari* Martí Domínguez recull els seus articles naturalístics publicats en la seua major part en el setmanari *El Temps*». Pel que fa a Joan Fuster i Enric Sòria, no ens donen cap motiu per a pensar que els textos arreglats en *Diccionari per a ociosos* i *Mentre parlem*, respectivament, s'hagen publicat abans, tot i que sí que ofereixen dades a bastament per a afirmar que es van escriure anteriorment. Si bé Fuster (1981: 7) afirma que «els textos ací recollits daten d'èpoques molt disperses...», això no condiciona el seu origen editorial, cosa que sí que fa Enric Sòria (2013: 17) quan reconeix que no va concebre les pàgines del seu dietari per a la publicació: «els meus exercicis d'iniciació a la prosa *no podien* tenir més destinació que els fulls d'un quadern privat». Val a dir que la segona edició de *Mentre parlem* conté un altre prefaci autorial, titulat «Nota a la segona edició» en el qual Enric Sòria parla dels avatars de la història del llibre (la primera versió, premi Joanot Martorell de novel·la, es va publicar amb alguns fragments retallats) i incideix en alguns dels temes del prefaci a la primera edició, com ara l'adscripció genèrica. Com veurem de seguida, d'acord amb la classificació dels prefacis segons la data d'escriptura, aquest segon prefaci és *ulterior* (Genette 1987: 174). Josep Maria Espinàs és qui dedica més atenció a la distància temporal entre l'escriptura del prefaci i dels textos prologats. No debades, entre la data de publicació del primer llibre de viatges, *Viatge al Pirineu de Lleida* (1957), i la compilació en el volum cinqué de l'Obra Completa (1991), van passar trenta-quatre anys, cosa que, si més no des de la perspectiva de l'autor, compromet la lectura d'aquestes obres en relació al concepte de ficció, com veurem després. A partir d'aquestes apreciacions cronològiques, Genette (1987: 174) diferencia entre *préface originale* (publicat amb la primera edició del llibre), *préface ultérieure* (típic de la segona edició del llibre) i *préface tardative* (aquell que precedeix textos que ja s'havien publicat anteriorment a intervals o que havien romàs escrits però inèdits durant molt de temps). Al nostre entendre, la distinció entre el *préface ultérieure* i el *préface tardative* és confusa i convindria limitar-nos a parlar de prefacis originals i prefacis d'edicions posteriors. No

debades, el mateix Genette (1987: 177) és conscient d'aquesta falta de claredat, ja que, en caracteritzar «certaines éditions originales [que] peuvent être postérieures à la première apparition publique d'un texte», afirma: «dans tous ces cas, l'édition originale peut être, paradoxalement, l'occasion d'une préface typiquement ultérieure». En la mesura que el valor paratextual del prefaci passa per donar entitat com a llibre al text que acompanya, allò fonamental és la data de la primera vegada que es produeix la presentació conjunta del prefaci i la resta del llibre, així com la relació que s'estableix entre ambdues quan una part del llibre havia estat publicada d'una altra manera prèviament (és el cas de les dues edicions de *Mentre parlem*, com hem vist).

Malgrat la discrepància que acabem d'expressar amb la classificació de Genette, la seua insistència a identificar tres classes de prefacis està ben motivada si tenim en compte un factor que hem obviat, deliberadament, en el paràgraf anterior: la unitat de l'obra. Tots els llibres que analitzem són reculls, com acabem de constatar: d'articles publicats anteriorment en premsa (Domínguez, Fonalleras), de notes inèdites disperses (Fuster, Sòria) o de llibres diferents (Espinàs). En tots els casos, per tant, ens enfrontem a un prefaci que encapçala la primera edició unitària d'aquests fragments anteriors. Fragments molt llargs i amb una entitat física prèvia, com ara els llibres de viatges, fragments curts inclosos en altres plataformes de publicació i amb unes convencions de tipus periodístic, com són els articles, i fragments diversos que els autors van ordenar a partir dels seus papers privats, com són els textos del *Diccionari per a ociosos* i de *Mentre parlem*.

Si bé el biaix de la tria és innegable, no és menys cert que el problema de la unitat és important des del punt de vista de l'anàlisi dels paratextos, en la mesura que aquests, de manera dinàmica, contribueixen a atorgar-li-la a qualsevol publicació, com hem vist més amunt. I ho és, sobretot, quan els paratextos habiliten un llibre de caràcter assagístic, cosa que Genette (1987: 206) posa de manifest quan afirma:

Le recueil d'essais ou d'études est sans doute le genre qui appelle le plus fortement la préface unificatrice, parce qu'il est souvent le plus marqué par la diversité de ses objets, et en même temps le plus désireux, par une sorte d'honneur théorique, de la dénier ou

de la compenser. On sait comment Montaigne rapporte d'emblée la dispersion de ses intérêts à l'unité (fuyante) de sa personne.

Com Genette comenta amb perspicàcia, hi ha una mena d'honor teòric pel qual la unitat es percep com un valor superior a la multiplicitat: «Évident malaise, ici, devant le cliché idéologique qui fait de l'unité (d'objet, de méthode ou de forme) une sorte de valeur dominante *a priori*» (Genette 1987: 207). En efecte, tots els prefacis analitzats busquen atorgar als textos que els segueixen un sentit unitari. Una opció és fer-ho al voltant de la personalitat de l'autor, a la manera de Montaigne –evoquem ací el prefaci de Carles Riba a *Els marges* (1985: 199), quan afirma que els articles recollits són «una múltiple aventura d'assaig» d'ell mateix. Una altra estratègia és trobar un lligam temàtic, cosa explícita en el *Bestiari* de Martí Domínguez, on la vinculació entre cultura i natura funciona com a fil conductor: «[per aquests textos] han desfilat els meus escriptors i científics més estimats, tots ells acompanyats de l'inesgotable repertori d'anècdotes que naixen de la interacció de l'home amb la natura» (Domínguez 2000: 10). Finalment, la tercera possibilitat és buscar una unitat d'estil, cosa que, com veurem després, és especialment significativa en la caracterització que en fan Enric Sòria i Josep Maria Espinàs quan parlen de les seues obres respectives.

Aquesta apel·lació a la unitat pot interpretar-se com una resistència a la tendència estètica a la fragmentació. No deixa de ser paradoxal, atès que es tracta d'una característica pròpia de l'evolució literària del segle xx que resulta especialment visible en l'assaig. Ens podem preguntar si, com argumenta Italo Calvino (2000: 131-132), les objeccions provenen de l'«ambició de representar la multiplicitat de les relacions, efectives i potencials», una posició que no rebutja el fragment, sinó que el percep com una manera d'assajar una «visió plural de totes les facetes del món». És a dir, que els autors reclamen la unitat perquè, en certa mesura, no hi volen renunciar del tot. D'altra banda, la reivindicació de la unitat té un valor pragmàtic: l'autor tem que el lector pugui sentir-se incòmode davant de la fragmentació de l'obra i el convida a endinsar-s'hi proporcionant-li un cert sentit unitari –estètic, ideològic o temàtic.

Una vegada caracteritzats els prefacis d'acord amb les coordenades anteriors, convé preguntar-se quina funció exerceixen de cara a l'establiment del pacte de lectura

entre autor i lector. Com Genette (1987: 197) posa de manifest, el prefaci és un paratext que s'adreça al lector individual, més que no al públic, al contrari d'altres paratextos, com ara la contracoberta, que condicionen la tria del volum en una llibreria o en una biblioteca, per exemple. El prefaci, doncs, s'adreça a un lector concret, assumint que ja ha escollit el llibre i comença a llegir-lo. Però més enllà d'aquesta confiança en l'existència d'una persona real, el prefaci predisposa un acte de lectura i contribueix a configurar, de manera decisiva, el lector model dels textos que el segueixen. Així, el prefaci persegueix tant una lectura *efectiva* de la resta del llibre com una lectura *adequada*. L'anàlisi detallada de les qüestions que solen tractar els prefacis, aplicada a la mostra que estudiem, ens permetrà descriure millor quines són les condicions d'aquesta adequació.

A l'hora de classificar les funcions del prefaci original, Genette (1987) distingeix entre «les thèmes du pourquoi» i «les thèmes du comment». Els primers (Genette 1987: 201) coincideixen amb la *captatio benevolentiae* de la retòrica llatina i s'esforcen per «valoriser le texte sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement trop visible, de son autor». Aquests *thèmes du pourquoi* presenten el text que acompanyen a partir de la consideració de la importància dels temes que s'hi tracten (Genette 1987: 202), de la novetat del plantejament (Genette 1987: 202), de la unitat de l'obra (Genette 1987: 204) i de la «véridicité» (Genette 1987: 209). A aquestes qüestions que ja hem tractat de manera més o menys superficial, se suma la consideració del prefaci com a *parallamps* (Genette 1987: 210), en la mesura que, molt sovint, aquest s'avança a les possibles crítiques que faran al conjunt del llibre amb l'objectiu de previndre-les o, directament, de neutralitzar-les.

Per a la nostra anàlisi, són molt més profitosos els «thèmes du comment», atés que aquests, tot pressuposant les consideracions anteriors, se centren a explicar al lector *com* ha de llegir el llibre (Genette 1987: 212). La informació que aporten es pot resumir en vuit epígrafs: gènesi, tria del públic, explicació del títol, contractes sobre la ficció, ordre en què cal llegir el llibre, informacions contextuais, declaració d'intencions i definicions genèriques (Genette 1987: 212-232). Encara que totes aquestes característiques estan presents en el corpus que analitzem, no ens detindrem en cadascuna; en deixarem fora la tria del públic, les informacions contextuais i la declaració d'intencions, atés que els matisos que aporten en l'anàlisi de Genette no són necessaris per al nostre estudi.

Això no vol dir, naturalment, que les obviem, sinó que hem procurat incorporar-les a l'anàlisi corresponent a la resta d'epígrafs.

1.5.1.1. La gènesi de l'obra

Com hem vist anteriorment, des d'un punt de vista cronològic, ens interessa la posició del prefaci en relació al temps d'escriptura i al moment de publicació, en la mesura que aquesta distància s'hi expressa com una tensió que aporta elements al pacte de lectura entre autor i lector. Una tensió, al nostre entendre, que prové de l'alt grau d'autoconsciència textual de l'assaig i del fet que l'autor sovint s'enfronta, des d'una perspectiva temporal i personal diferent, al moment de la gènesi d'una obra que sent que, fins a cert punt, no li pertany. Aquesta és, sens dubte, la posició de Josep Maria Espinàs (1991: 9) en el prefaci al volum cinqué de la seua *Obra Completa*:

El fet de recollir, per primera vegada en un mateix format editorial, els meus llibres de viatges a peu [...], em duu a escriure per a aquest volum un petit text introductori i personal, que no té cap voluntat d'anàlisi ni ambició d'assaig. El que compta, dels llibres, és com els veuen els lectors i els crítics, és a dir, com són llegits des de fora.

Una actitud semblant es troba en el prefaci al *Diccionari per a ociosos* (Fuster 1982: 7):

Els textos ací recollits daten d'èpoques molt disperses, i només a força de molta violència haurien tolerat una classificació per l'afinitat dels assumptes que hi tracto. Per això, doncs, i a fi de mantenir unes aparences qualssevol de regularitat, m'he decidit per una tercera solució, ben còmoda: la d'encapçalar cada nota amb una paraula clau, i disposar-les segons la gradació alfabètica d'aquestes paraules.

Enric Sòria (2013: 18), per la seua banda, també reflexiona sobre el procés d'elaboració de l'obra a partir dels materials previs:

Nulla dies sine linea, resa l'antic consell. Jo no vaig aconseguir aquesta constància, però una pila de quaderns d'ortografia indecisa proven, si més no, que ho vaig intentar. El resultat és heteròclit, diguem-ho així: un vademècum de dimensions considerables, rebel a qualsevol catalogació. A l'hora de la inevitable tria, he procurat llimar aquest desordre esporgant-hi el ramatge més tangencial i concentrant-me en aquell conjunt d'anotacions que em semblava que podien tenir alguna curiositat o que, almenys, s'acostaven a definir la meua manera d'entendre la literatura i els seus contorns.

L'escriptor d'Oliva hi torna en el prefaci a la segona edició (Sòria 2013: 10), de manera encara més explícita:

Han passat molts anys des que vaig publicar *Mentre parlem*, i més encara des que en vaig redactar les anotacions. Deia Chateaubriand que necessitava escriure els seus records perquè deixaren d'obsedir-lo. En transcriure'ls, s'esvanien. A hores d'ara, els esbossos de records i la pila d'aventurades opinions que conformen *Mentre parlem* se m'han evaporat doblement. Ja no em pertanyen gens. O quasi gens.

1.5.1.2. L'explicació del títol

Joan Fuster dedica el prefaci de *Diccionari per a ociosos* a justificar l'opció del diccionari com a criteri ordenador dels textos arreplegats. Ara veurem com això es relaciona amb el títol de l'obra. En primer lloc, Fuster (1982: 7) el qüestiona quan nega que siga un diccionari:

Ja des d'aquesta primera línia, vull desenganyar el lector respecte a l'abast del títol del llibre que té entre mans. La meua pretensió no ha estat —¿calia que ho digués?— de confeccionar un «diccionari». Com en altres ocasions, em limito a reunir en volum una sèrie incoherent d'escrits, diversos en el tema i d'extensió desigual, catalogables dins el gènere elàstic i modest de l'assaig.

A continuació, recorda diferents estratègies que ha aplicat «en altres ocasions» per

a arreplegar escrits diversos: el dietari en *Figures de temps* (1957) i *Indagacions possibles* (1958) o el recull d'aforismes en *Judicis finals* (1960). Com hem vist adés, l'autor de *Nosaltres, els valencians* no considera aptes aquestes classificacions per als materials del *Diccionari per a ociosos*, i finalment opta pel criteri alfabètic. Un «truc» que «no és gens nou», sinó que «més aviat compta amb alguns precedents il·lustres» (per damunt de tot, el *Diccionari filosòfic* de Voltaire, és clar).¹⁵⁹ Fet aquest advertiment, també típic dels prefacs, en els quals es reclama una tradició per als textos que el segueixen, Fuster (1982: 8) afirma: «De tota manera, per matisar l'índole del “diccionari”, i per reduir-ne tot presumpte ressò ambiciós, li arrodoneixo el nom amb una irònica indicació dels destinataris: “per a ociosos”». Amb això, no només se situa la lectura en l'òrbita de l'oci, sinó que se la descarrega de qualsevol pretensió, en la mesura que, com a pacte de lectura, es demana una predisposició oberta, poc compromesa —pròpia, en definitiva, de l'assaig.¹⁶⁰

Finalment, Martí Domínguez també reivindica una certa tradició per al seu *Bestiari*, cosa que li serveix, com en el cas de Fuster, per a fer un descàrrec sobre els temes i el to del llibre. Encara que, com veurem després, el vincula a l'assaig —tot i que evita una identificació plena—, abans el relaciona amb la història dels bestiaris en tant que proposta literària (Domínguez 2000: 9):

Haig d'advertir que aquest és un bestiari poc convencional. És clar que, ara que hi pense, tampoc recorde un bestiari que ho siga. De convencional, vull dir... Fer un bestiari convencional seria com intentar enlairar una falla acadèmica. Un despropòsit. Tot bestiari està condemnat al foc [...]. Però és possiblement per això que tenen una força interna que [...] els permet sobreviure al temps: aquells bestiaris medievals de Pierre de Beauvais, Richard Fournival o Brunetto Latini romanen impertorbables al pas dels segles, amb la solidesa de la singularitat.

¹⁵⁹ Recordem que, segons Susini-Anastopoulos (1997: 155), el diccionari és una de les formes possibles per a l'ordenació de les parts en l'escriptura fragmentària.

¹⁶⁰ Aquesta actitud la trobem també en la nota preliminar que encapçala el volum primer dels *Assaigs* (Montaigne 2006: 13). L'escriptor occità s'adreça al lector per a dissuadir-lo, en part, de la lectura del llibre, que considera «domèstic i privat»: «Així, lector, jo mateix sóc la matèria del meu llibre: no és cap raó perquè esmerces el teu lleure en un assumpte tan frívol i tan va». Montaigne afirma pintar-se nu, despullat, sense tindre en compte «cap consideració sobre el teu servei [el del lector], ni sobre la meua glòria».

1.5.1.3. El contracte sobre la ficció

La relació de l'obra amb la realitat o la ficció –per dir-ho d'una manera ràpida– és, sens dubte, una de les claus de volta de la caracterització de l'assaig i un dels elements més importants a l'hora d'establir la seua funció social, la seua capacitat i legitimitat per a projectar representacions del món. Tanmateix, allò que Genette (1987: 219-221) anomena «contractes de ficció» no sembla ser un motiu de gran preocupació en els prefacs que analitzem. Ni Joan Fuster ni Martí Domínguez plantegen la qüestió de manera problemàtica. En ambdós casos s'assumeix com a condició necessària l'assumpció del pacte autobiogràfic, encara que, òbviament, no s'expresse en aquests termes i s'entenga, sobretot, com la identitat entre l'autor real i els plantejaments intel·lectuals expressats en el text. És el cas de Fuster (1982: 8), com es veu en l'exemple següent:

Almenys, la mena de literatura que jo cultivo –literatura subalterna, marginal, d'anar per casa– no pot arrogar-se aspiracions de particular petulància. Són «assaigs»: poca cosa. Si, de vegades, presenten algun aspecte ampul·lós o doctrinari, és sense mala intenció: de fet, tracten problemes de cada dia –els meus, si més no [...]».

Per la seua banda, com havíem anunciat, Martí Domínguez invoca el nom de l'autor del *Diccionari per a ociosos* a l'hora de caracteritzar l'escriptura dels articles que integren el seu *Bestiari*: «pensaments propis, subjectius, i on l'ús de les dades s'empra d'una manera informal, desimbolta i, fins i tot, insolent. Joan Fuster hi hauria reconegut, en aquesta formulació, els privilegis inherents a l'assaig» (Domínguez 2000: 9).

Dels prefacs que estem analitzant, els únics que es plantegen la tensió entre realitat i ficció com a problema, de manera explícita, són Josep Maria Espinàs i Enric Sòria, en una línia coincident amb els debats teòrics de les últimes dècades. En el primer cas, la consideració literària dels seus llibres de viatges duu Espinàs a presentar al lector una breu i intensa reflexió sobre la relació entre ficció i literatura.¹⁶¹ L'autor

¹⁶¹ Per a més detall sobre la condició literària dels llibres de viatges, veieu Gregori (2000).

barceloní afirma que la literatura de viatges constitueix «un gènere literari d'integració» que «sovint no és ben entès per la crítica [...]» (Espinàs 1991: 11). Per això conclou: «hi ha uns esquemes sobre on es pot trobar literatura, que en el nostre àmbit són molt rígids, i a més restrictius, perquè tendeixen a identificar literatura amb ficció. [...] Com si la literatura depengués del tema, i no del tractament» (Espinàs 1991: 12). A pesar d'aquest raonament, Espinàs fa un pas més enllà i s'atreveix a qüestionar la mateixa noció de ficció –i per tant de realitat, que és el més transcendent des d'aquest punt de vista. Amb ironia, afirma: «confesso que a vegades tinc ganes de descobrir el secret: no he fet aquests viatges a peu, són pura invenció fabricada des del carrer d'Aragó» (Espinàs 1991: 12). I a continuació, després de posar de relleu el caràcter irònic de l'afirmació, ens adverteix que, en el fons, no caldria «fer aquesta prova i escriure realment, i amb engany, un viatge inventat», perquè «el pas del temps, potser, farà mirar aquests llibres d'una altra manera», entre altres raons a causa dels canvis que han patit els escenaris dels viatges a peu, fins al punt «que la narració ja no sembla una obra d'observació sinó una obra de fantasia» (Espinàs 1991: 12-13).

Pel que fa a *Mentre parlem*, Enric Sòria es planteja el problema de la ficció per la reivindicació explícita que fa de la filiació assagística del seu dietari. Hereu reconegut de Montaigne, Fuster i Pla (Sòria 2013: 17, 20), és conscient del procés de textualització del seu propi jo, de la seua veu i la seua experiència, de manera que observa una distància entre la seua personalitat real i la forma en què ha aconseguit expressar-la literàriament. És per això que justifica la necessitat mateixa del prefaci (Sòria 2013: 16):

Avui, si hi ha encara una mena de llibres a la qual se li demanen encara explicacions, és aquella en què l'autor gosa parlar-nos d'ell mateix sense les veladures de la ficció narrada o rítmica: dietaris, memòries, reculls de divagacions més o menys assagístiques; aquella literatura on sembla confluïr en el mateix jo qui diu i de qui és dit.

La prosa de Sòria deixa, deliberadament, un marge d'indefinió, una reserva davant del pacte autobiogràfic, encara que no l'esmente. Si ens adonem, l'autor d'Oliva no descarta la ficció, sinó «les veladures de la ficció narrada o rítmica». D'altra banda, evita afirmar que l'assaig siga una literatura on conflueix la veu de l'autor i la seua

personalitat i es limita a suggerir que *ho pareix*: «aquella literatura on sembla confluïr en el mateix jo qui diu i de qui és dit». Per això, al final del prefaci, i amb una ironia evident, Sòria (1991: 14) cita l'autor dels *Assaigs* per a reivindicar un cert grau de ficció o, si més no, de dissimulació, davant de les seues pròpies paraules: «Finalment, per tornar a Montaigne, “no parlaria amb tanta gosadia si em pertanyia el dret de ser cregut”. Aquest dret no em pertany, afortunadament. Parlem-ne, doncs».

1.5.1.4. L'ordre en què cal llegir el llibre i el paper del lector

Enric Sòria espera una actitud activa per part del lector. En el prefaci a *Mentre parlem*, destinat, com veiem, a captar la seua benevolència per mitjà de diferents estratègies, l'escriptor adopta un posat humil a l'hora de parlar del seu llibre i reconeix un dret indiscutible al lector: «Contestar per a què val un llibre, si és que té cap valor, només ho ha de fer el lector. És el seu privilegi» (Sòria 1991: 13). De fet, com ja hem suggerit, la invocació a la conversa implícita en el títol i en l'última frase del prefaci («Parlem-ne, doncs») demana aquesta participació del receptor, no sense convidar-lo a actuar amb una certa precaució intel·lectual davant de les afirmacions de l'autor, atés que darrere de la seua eventual vehemència –una «clàusula d'estil»– hi ha una incitació al diàleg (Sòria 1991: 13):

La meua redacció sovint és molt més rotunda que els meus convenciments. La contundència embelleix els períodes més que la proliferació de les matisacions o la metòdica constatació del dubte. Però aquesta contundència, ací, no passa de ser una clàusula d'estil, i no ha de ser presa, de cap manera, al peu de la lletra.

La invocació al lector apareix en la resta de prefacis analitzats. Fuster, com hem vist, el considera un ociós, en la mesura que espera que la lectura del llibre siga feta en un temps d'oci, però sobretot amb una actitud de gratuïtat,¹⁶² de lleugeresa, de

¹⁶² Arenas (1997: 125) reforça aquesta idea: «el ensayo es gratuito porque es la exposición justificada del punto de vista de un individuo que no pretende, en primera instancia, ni asentar una verdad ni modificar la conducta de su lector, sino establecer con él un diálogo que lo anime a pensar por sí mismo».

provisionalitat i diàleg, que és la correspon a l'assaig des de la seua perspectiva. D'ací el famós –i persuasiu– final del prefaci: «Espero que una cosa o altra li interessarà. Ja em dono per satisfet si no li frustro l'oci: si no l'hi frustro del tot» (Fuster 1982: 8).

Pel que fa a Josep Maria Espinàs, els seus llibres de viatges solen anar encapçalats per un prefaci en què s'expressen «propòsits i sentiments» sobre cada viatge i cada volum (Espinàs 1991: 10). En l'Obra Completa, l'autor de Barcelona opta per «respectar» els prefacis dels respectius llibres, en tant que «petits documents del seu temps», en els quals «es poden rastrejar, potser, algunes opinions i hipòtesis sobre el fet de viatjar a peu que aquí no cal repetir». Curiosament, però, Espinàs reserva aquest prefaci per a «comunicar al lector» una «sensació» que, al seu entendre «justifica aquestes ratlles»: «que els *viatges* a peu formen un part molt important de mi mateix com a persona, i que els *llibres* que els narren constitueixen una expressió bàsica de la meua condició d'escriptor» (Espinàs 1991: 10). Els llibres de viatges li permeten integrar l'element narratiu de la novel·la amb el caràcter reflexiu dels articles, les seues altres dedicacions literàries. En la pàgina anterior, havia afirmat (1991: 9): «l'opinió o la sensació de l'autor és estadísticament insignificant al costat de la suma d'opinions –coincidents o no– dels lectors i de la crítica. Però si no té per què ser, doncs, la més vàlida, és evident que pot ser interessant de conèixer-la, o almenys serà significativa». Des de la perspectiva del nostre estudi, per tant, és rellevant que Espinàs centre el prefaci, a pesar de la llibertat d'interpretació que concedeix al lector, a predisposar-lo cap a una lectura especial dels viatges a peu, en la qual el jo de l'autor adquireix un notable pes relatiu, que fins i tot sobrepassa en importància als llocs que es visiten. Val a dir que en *Viatge al Pirineu de Lleida*, la primera persona cedeix el lloc, en alguns moments, a la tercera persona, quan Espinàs es refereix a ell mateix com «el barceloní» (Gregori 2000a: 128), però a partir dels llibres següents, aquest recurs es dilueix i el jo confirma la seua centralitat.

Finalment, Martí Domínguez recupera en les últimes línies del prefaci la idea de la condemna del *Bestiari* al foc, un privilegi que reserva als lectors, als quals es dirigeix explícitament mitjançant l'ús de la segona persona del plural (Domínguez 2000: 10-11):

De segur que tot açò us semblarà una bestiesa. O encara pitjor, una nova supuració de la universal pedanteria humana. Però què hi farem! Cadascú arrossega una creu i la

meua és intentar que fins i tot el tòtil i el pixavins entren en aquella vall il·lustre.¹⁶³ Un despropòsit que –em pense– de segur condemnareu al foc.

1.5.1.5. Definicions genèriques

Com a prevenció metodològica, hem de recordar que les declaracions d'intencions dels autors no han de comprometre necessàriament l'anàlisi crítica. Això és especialment important a l'hora de considerar l'adscripció genèrica dels textos. Que els autors afirmen que pertanyen a un gènere o un altre no ens obliga a atorgar-los aquesta etiqueta, sinó a tindre en compte les conseqüències que això té en la configuració del pacte de lectura, sense per això negligir uns altres factors com ara la presentació editorial de l'obra. Una vegada els relacionem tots, podem estudiar la correspondència que s'estableix entre la intenció de l'autor, la configuració del lector model i les respostes reals del circuit literari.

Així, en els prefacis que analitzem, hi ha diferents posicionaments en relació al gènere al qual pertany el text que els segueix. Martí Domínguez (2000) reclama per al seu text dues tradicions, la dels bestiaris i la de l'assaig, i deixa per al paratext editorial l'explicació de l'origen dels articles. Al nostre entendre, aquesta estratègia, deliberadament retòrica, serveix per a manifestar d'una manera poc vehement, però decidida, la filiació assagística per damunt de qualsevol altra. En canvi, per a Joan Fuster (1982), com ja hem assenyalat a bastament, la vinculació amb l'assaig és total, entre altres raons perquè els textos arreplegats en el *Diccionari per a ociosos* no tenen cap servitud convencional en relació amb uns altres gèneres o formats de publicació.

L'adscripció genèrica dels llibres de viatges de Josep Maria Espinàs és, de bon tros, la més problemàtica de tota la mostra. Una anàlisi detallada d'aquestes obres, com ara les que arreplega el volum cinqué de l'Obra Completa, ens demostraria que la superestructura discursiva que presenten no és l'argumentativa, sinó més aviat la narrativa. Això provoca un dubte metodològic, atés que hem sostingut que l'especificitat estètica de l'assaig es basa, entre altres coses, en el reconeixement d'una superestructura argumentativa com a principi rector, com a màxima orientació de la funció pragmàtica

¹⁶³ Prèviament, ha comparat el *Bestiari* amb una petita vall de Josafat, «on els protagonistes no són tan sols els humans, sinó també els altres éssers vius» (Domínguez 2000: 10).

del text, d'ací que poguem parlar de macroacte de parla persuasiu. Evidentment, trobem argumentacions –i no poques– en els llibres de viatges de Josep Maria Espinàs; però l'esquema global correspon, fil per randa, a la narració d'un recorregut a peu. Tanmateix, l'existència del pacte autobiogràfic i el pes de la reflexió i la descripció en detriment de l'acció, ens adverteix que l'adscripció a la narrativa no és tan senzilla: de fet, encara que els llibres de viatges presenten una estructura narrativa, no hi ha una trama fàcilment recognoscible, sinó que el jo i les seues reflexions sobre els llocs que es visiten es converteixen en la principal matèria de la història. Conscient d'aquesta tensió, Espinàs (1991: 12) parla, com hem vist, d'un «gènere d'integració» entre els altres dos de la seua producció: la «novel·lística» i «l'articulisme». Aquesta síntesi es produeix en la mesura que l'autor pot, finalment, «ser *narratiu* –dibuixar personatges i paisatges, explicar sensacions, crear climes, treballar un ritme–, aprofitant una *realitat* viscuda. Ni ficció pura ni periodisme estricte d'observació i reflexió» (Espinàs 1991: 11).

Enric Sòria, ja ho hem vist, coincideix amb Espinàs en la desconfiança envers la separació entre realitat i ficció aplicada a la literatura. Tanmateix, és conscient que hi ha un espai per a una escriptura en la qual es percep una coincidència entre «el mateix jo qui diu i de qui és dit» (Sòria 2013: 16). Aquesta confluència suscita, al parer de l'escriptor d'Oliva, que «es demanen explicacions» a una classe de llibres així i ho troba completament legítim; tanmateix, es mostra incapaç d'oferir una resposta concloent i es limita a reivindicar que «quan els escriu un altre, solen interessar-me». Aquest *altre* és, en el prefaci a *Mentre parlem*, una sèrie d'autors que formen una tradició literària que associem, inequívocament, a l'assaig (Sòria 2013: 16):¹⁶⁴

Comparat amb l'inevitable encorsetament de gèneres tan fets com la novel·la, la monografia o l'article de premsa [...], un dietari és un espècie de «literatura en samarreta», en gràfica definició de Joan Fuster, i, si hi ha sort, en conserva la desimboltura enjogassada, un aire de cap de setmana desansiat de l'esperit.

Com veiem, reclama per al seu text la llibertat formal que descobreix en altres

¹⁶⁴ Per a Esteve (2010: 206), Enric Sòria és un dels dietaristes actuals que més s'acosta al model fusterià, «sobretot en l'assumpció plena de l'assaig per als seus dietaris».

textos, encara que, ahora, reconeix «que el dietari, com a gènere, té també les seues convencions». És en relació a aquestes convencions, les que fan recognoscibles els textos com a dietaris, que l'autor de *Mentre parlem* evoca *El quadern gris* de Josep Pla i el *Dietari* de Joan Fuster, «indiscutibles obres mestres» del gènere en català (ahora, en reivindica tres d'actuals: *Bosc endins*, de Valentí Puig, el *Dietari* de Pere Gimferrer i *Ofici de Setmana Santa*, de Xavier Rubert de Ventós). Lluny d'atribuir-se un lloc en aquesta tradició, Sòria fa un exercici de modèstia –destinada, sens dubte, a captar la benevolència del lector, en la línia del que hem esmentat més amunt– i es limita a afirmar: «No diré jo que he emulat aquests models, ni sóc tan arrogant, però sí que he procurat servir-me'n, de diverses maneres. Invoque, en tot cas, el patronatge d'uns llibres que m'estime» (Sòria 2013: 17).

1.6. Intertítols

Una vegada analitzats tots els peritextos que envolten el text, des de la coberta fins al prefaci, Genette dedica part del seu treball a aquells que es troben a l'interior del text, com ara els intertítols.

Pel que fa la primera qüestió, Genette (1987: 297) ens recorda que els intertítols, definits com «el títol d'una secció del llibre» (Genette 1987: 298) s'adrecen, sobretot, al lector de l'obra. El públic, en el millor dels casos, se'n farà cinc cèntims mentre fulleja el llibre o consulta l'índex, si n'hi ha. A banda, cal tindre present que, «contrairement au titre général, qui est devenu un élément indispensable sinon à l'existence matérielle du texte, du moins à l'existence sociale du livre» (Genette 1987: 297), els intertítols són una opció disponible per a l'autor, però en cap cas una condició absoluta. Com més acadèmica siga l'orientació de l'assaig, és a dir, com més pese l'element divulgatiu al voltant del tema tractat i menys la deliberació lliure i marcadament subjectiva, més presència d'intertítols trobarem, atès que l'estructuració global del text s'assemblarà a la del treball d'investigació, on la divisió per seccions distribuïdes jeràrquicament és una condició ben bé convencional. Amb matisos que comentarem més avant, aquest és el cas de *Nosaltres, els valencians*, dividit en tres grans seccions, titulades «Els fets», «Les indecisions» i «Els problemes», que no van numerades. Cada una d'aquestes seccions

es divideix, simètricament, en quatre parts cadascuna, que apareixen numerades correlativament amb xifres romanes de l'I al IV a l'interior de cada secció. A més a més, tenen el seu propi títol. Finalment, cada un dels dotze capítols que formen el llibre s'estructura en uns quants apartats amb títol propi, organitzats en un esquema recurrent d'entre cinc i tres apartats per capítol. Tot plegat apareix reflectit a la taula o sumari final, que sol ser la translació, no sempre fidedigna de l'aparell intertitular (Genette 1987: 320).

Com no podia ser altrament, la divisió de l'obra en capítols i l'ús dels intertítols corresponents no és privativa de l'assaig divulgatiu. En *Diccionari per a ociosos* el títol de cada entrada i l'ordre alfabètic en què apareixen és el factor que dóna unitat estructural al llibre, per exemple. A més a més, per aquesta restricció formal de conjunt, Fuster s'obliga a titular totes les entrades amb el substantiu de què parlen, és a dir, sempre fa servir el mateix tipus de títol temàtic, lluny, per tant, de la ironia que aplica als intertítols d'uns altres llibres, com ara el recull d'aforismes *Consells, proverbis, insolències* (Gregori 2011a: 53), però també *Nosaltres, els valencians*, com veurem.

Un exemple d'assaig deliberatiu amb un profús aparell paratextual intern és *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Després de encapçalar el llibre, com hem vist, amb dues dedicatòries i un epígraf, Roig (2001: 11) recorre al prefaci en forma d'un breu «Advertiment als lectors», el qual funciona com una *captatio benevolentiae* en què l'autora anuncia els temes principals del llibre (amb la literatura al capdavant), subratlla el caràcter personal i subjectiu, fins i tot autodidacta, de l'enfocament que aporta sobre el fet d'escriure i llegir i esbossa l'origen dels materials que integren el volum, a banda d'afegir uns quants agraïments, entre els quals reapareix el nom de l'editor Josep M. Castellet per «la tria del títol» (Roig 2001: 12). A partir d'ací, el llibre s'estructura en quatre grans seccions, cadascuna de les quals té un títol temàtic marcadament connotatiu que avança les línies argumentals principals que recorrerà l'autora: «L'ofici d'escriure: plaer o càstig?», «La mirada bòrnia», «Els ulls de la ment: la derrota de Mnemosine», «De finestres, balcons i galeries». A més a més, cadascuna d'aquestes quatre seccions va encapçalada per un epígraf que contribueix a establir el marc de referències temàtiques, sense per això deixar d'exercir la resta de funcions que Genette atribueix a aquesta mena de peritext. Cada una de les quatre grans seccions

que formen el llibre es divideix, al seu torn, en una sèrie de capítols que tenen el seu títol propi, també temàtic, i un epígraf inicial. En la primera secció, fins i tot, hi ha un capítol («El nom de les coses») que, excepcionalment, es divideix en dos apartats, («L'encantament del cor» i «Un teló de vellut negre»), els quals repeteixen l'estructura segons la qual totes les parts del llibre disposen del seu propi epígraf (en aquest cas, la primera secció duu una citació del poeta barroc Jeroni Ferrer i la segona en porta dues, una de Josep Pla i una altra de Valle-Inclán). L'última secció del llibre («De finestres, balcons i galeries») té unes característiques un poc diferents, atès que parla de la ciutat de Barcelona com a motiu literari i prové d'uns textos anteriors que iniciaven el tema, cosa que l'autora indica en una nota a peu de pàgina (Roig 2001: 154). Potser per això és l'única secció del llibre que, per mitjà de xifres romanes, ordena numèricament els capítols, amb l'excepció del darrer («Barcelona, una geografia literària»), que té una dimensió autònoma dins de la secció i que té la seua pròpia divisió en apartats per mitjà de números aràbics, això sí, en aquest cas sense cap epígraf, ni al començament del capítol ni a l'inici dels apartats.

En els dietaris l'aparició d'intertítols és totalment optativa, perquè la convenció marca que la divisió per entrades es realitza gràcies a l'aparició de la data (i en alguns casos del lloc) en què va ser escrit el text. Així, per exemple, algunes entrades de *Mentre parlem* porten títols temàtics, com ara «Nostàlgies» (Sòria 2013: 99), «Litoral» (Sòria: 2013: 122) o «D'una vivacitat antiga. D'una vivacitat nova» (Sòria 2013: 238). En altres casos, en canvi, totes les entrades tenen el seu propi títol, com ara en *Meditacions en el desert*, on es converteixen en una autèntica guia temàtica per a seguir els principals fils conductors del dietari de Gaziel, sovint agrupats en petites sèries argumentals, com ara «Anglaterra», «Anglaterra i Europa» i «Anglaterra i el món» (Gaziel 1984: 32-43). Només molt puntualment el intertítols de *Meditacions en el desert* són temàtics, com ara les dues «cartes» a Josep M. Massip que l'autor diu no haver enviat però que incorpora a les seues notes (Gaziel 1984: 108, 212).

En les memòries els intertítols constitueixen un recurs més habitual, en la mesura que serveixen per a designar els capítols que expliquen episodis destacats de la vida de l'autor. En *Tots els camins duen a Roma*, les memòries de Gaziel, es combinen records i anècdotes molt concrets amb d'altres més genèrics. Així, si ens fixem en el

primer volum, ens adonem que hi ha tres grans seccions («L'empelt a Barcelona», «La llar i l'escola», «La formació atzarosa»). Si bé aquests títols temàtics proporcionen la clau interpretativa del conjunt de records que inclouen, el ben cert és que després cada secció s'estructura en capítols centrats, cadascun, en una anècdota o en una sèrie d'anècdotes relativament concretes. Així, al costat d'algunes de més generals com ara «La pèrdua de les colònies vista per un adolescent», en trobem d'altres molt específiques com «La bomba del Liceu» o «Amb Joan Maragall als Jocs Florals de Lleida». Val a dir, per cert, que tots els capítols estan numerats correlativament al llarg d'el llibre, sense interrupció entre seccions.

En *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, d'Antoni Tàpies trobem vuit capítols amb intertítols temàtics (Genette, 1987: 300). Els primers contenen al·lusions cronològiques i històriques; així, el primer és «La ciutat i la infantesa», el segon «La República. La guerra» i el tercer «Joventut malalta». El quart, «La vocació i l'amor», segueix a aquest període de malaltia durant la joventut, i evoca des del títol el despertar de l'artista i de la persona, que descobreix a què es vol dedicar i s'enamora de qui serà la seva muller. El capítol següent ens presenta tres eixos de la formació de Tàpies com a pintor i, en general, com a intel·lectual: «Arrels catalanes. Psicoanàlisi i marxisme». El títol del capítol sisé conté dues referències metonímiques i una de metafòrica, que fa referència a un període de crisi relativa: «París. Teresa. El desert». En el següent, tornem a trobar una ciutat que adquireix valor metonímic seguit d'una afirmació contundent que contrasta amb l'ús metafòric de la paraula *desert* en el títol anterior: «Nova York. Confirmació d'un discurs». El títol del darrer capítol és, potser, el més evocador, atès que funciona com a resum d'una filosofia de l'art i la vida: «L'Orient i la pràctica de caminar». Com es pot observar, els tres primers intertítols evoquen més el record que la resta, cosa que ens adverteix d'una de les constants de *Memòria personal*: la tendència a oferir records més precisos al començament i a evitar aquests detalls a mesura que ens acostem al moment de redacció. El mateix Tàpies n'és conscient i així ho avisa al receptor: «El lector veurà, doncs, que els esdeveniments es van desdibuixant molt en arribar als últims anys» (Tàpies, 2010b: 18). Per contra, la reflexió i l'argumentació guanyen pes a mesura que avança la lectura.

L'única de les manifestacions de l'assaig on els intertítols són convencionalment

obligatoris és el recull d'articles. Llevat que s'hi opere una transformació tan intensa que els facen desaparèixer, els reculls solen preservar els títols originals de les columnes o les cròniques aparegudes originalment en premsa. Com en la resta de casos, aquests títols poden ser temàtics, remàtics o mixtos, amb una casuística tan àmplia com l'enorme quantitat de reculls que podríem analitzar. Això sí, es poden detectar tendències a l'interior de cada una d'aquestes recopilacions. Així, Martí Domínguez (2000), per exemple, sol recórrer a l'estructura clàssica dels títols:

[ESPECIFICADOR (determinant)] + NUCLI (nom) + [MODIFICADOR (complement del nom) (adjectiu)]

Heus ací uns quants exemples d'aquesta tendència, en els quals constatem, entre altres coses, el recurs al nom propi del personatge que, al costat d'un element de la natura, motiva l'article: «Les papallones de la princesa», «La cadenera de Rafael», «El cant del tòtil», «La paradoxa d'Eugeni d'Ors», «El corder de Giotto», «Els caramelts de Sade», «Les atzavares de Rovira i Virgili», «L'estruc de Darwin», «La murta de Tirant», etc. Així i tot, també en trobem d'altres amb esquemes diferents: «Des del país de Sind» (sintagma preposicional), «Quina creu, Senyor!» (frase exclamativa), «Vora el barranc dels Algardins» (complement circumstancial que prové d'una citació intertextual de Teodor Llorente), «Monstres i prodigis» (nom + conjunció + nom), etc.

Un cas molt diferent són els títols de les columnes d'Empar Moliner (2006) integrades en *¿Desitja guardar els camis?* Ací l'heterogeneïtat és molt notable i el títol de cada columna se subordina notablement a la intenció final del text, fonamentada en la seua enunciació irònica, de manera que es ressalta la funció connotativa i seductora sense per això negligir la funció descriptiva. Així, per exemple, «Jutges per l'antropofàgia» opera una transformació lúdica del nom de l'associació Jutges per la Democràcia (i, per extensió, de totes aquelles que s'anomenen per l'esquema NOM DEL COL·LECTIU + PREPOSICIÓ *per* + CAUSA QUE DEFENSEN). Un cas semblant és «Endevina qui ve a adoptar aquesta nit», que interpreta el títol de la famosa pel·lícula *Endevina qui ve a sopar aquesta nit* (1967), d'Stanley Kramer. «El monstruós pecat de tenir penis» fa servir un hipèrbole mitjançant l'adjectiu *monstruós* i el substantiu *pecat*, associats a un fet natural com és tindre penis, cosa que anuncia el tractament irònic del tema

(el feminisme) en virtut de l'*ethos* políticament incorrecte de l'autora. En altres casos l'enunciació irònica s'aconsegueix per la utilització de jocs de paraules (homofonia entre *carpaccio* i *gaspaxo* en el cas de «Carpaccio andalús», rima deliberadament ridícula en «Ai carai, té estrès el Dalai») o per l'ús de vocatius que suggereixen una situació comunicativa clarament irònica, per improbable, com ara «Alcalde, doni'm Prozac» o «Madrilenys tots, escolteu-me».

2. El referent semàntic: pacte autobiogràfic i model de món

Ja hem vist (§ I.2.4., I.6.2.) que el referent semàntic de l'assaig està integrat per elements semàntics que procedeixen de la realitat efectiva i que, convencionalment, s'interpreten de manera versemblant. Això, seguint Tomás Albaladejo (1998), es correspon amb el model de món tipus I. A partir d'aquesta idea, hem afirmat que un dels trets bàsics de l'assaig és l'establiment del pacte autobiogràfic formulat per Lejeune (1996), atès que es produeix una fusió entre l'autor real, el subjecte de l'enunciació i el subjecte de l'enunciat en virtut de la identitat nominal de tots tres.

El pacte autobiogràfic no és sinó un pacte de lectura, un posicionament convencional pel qual el text convida el lector a realitzar-ne una interpretació determinada. Això no vol dir que el pacte s'haja de complir fil per randa, perquè, com hem vist, els autors el sotmeten a nombroses tensions, quan no directament transgressions (§ I.2.3., II.3.3.2., II.6.3.). Però sense l'establiment del pacte, la tensió i la transgressió –i la proposta de sentit que aquesta duu implícita o explícita– no seria possible. Tot seguit mirarem d'il·lustrar aquesta qüestió a partir de l'anàlisi d'algunes obres del nostre corpus.

2.1. La pràctica de la identitat

Un bon exemple de proposta en què el pacte autobiogràfic es compleix inequívocament el representa *Memòria personal*, d'Antoni Tàpies. El sentit que el pintor sembla conferir a les seues memòries lliga amb el caràcter bàsic que hi detectava el teòric Northrop Frye. En un intent no del tot reeixit de classificació, Frye destacava que la confessió, l'autobiografia en general, quasi sempre té un interès predominantment teòric i intel·lectual (Brooke-Rose, 1988: 50). No volem dir, per descomptat, que Tàpies es plantejara les memòries com un exercici sistemàtic de reflexió teòrica, ans al contrari,

sinó com la mostra directa d'una introspecció personal en clau, això sí, deliberadament intel·lectual. Però alhora, les memòries suposen una aproximació narrativa a la vida de l'autor, cosa que lliga amb la concepció de l'autobiografia com a relat, una concepció que és, de fet, el punt de partida de la reflexió de Lejeune (1996).

En el cas que ens ocupa, la identitat requerida pel teòric francès es dona perquè –per dir-ho en termes de Genette (1983: 88)–, trobem un narrador extradiegètic autodiegètic el nom i la vida del qual coincideix plenament amb el nom i la vida de l'autèntic Antoni Tàpies, autor del llibre segons consta en la coberta. La clau de lectura que això suscita, des del principi, és que tot el que llegim és veritat, és a dir, que el grau de referencialitat de l'obra és total. Vol dir això que s'hi exclou qualsevol possibilitat de transgressió de la realitat? Amb el benentès que unes memòries sempre suposen una construcció lingüística –artificiosa– del subjecte que les enuncia i, que, per tant, contribueixen a la construcció d'un personatge, podem aventurar-nos a dir que l'obra no conté cap element fictici, si més no fins on nosaltres hem sigut capaços d'analitzar. Ens referim, és clar, a hipotètiques falsedats deliberades (la detecció de les quals, per part dels lectors més atents, podria posar en perill la fiabilitat del pacte autobiogràfic). En definitiva, Tàpies opera de manera contrària a com ho fa Josep Pla en el *El quadern gris*. Com ja hem vist (§ II.6.), el llibre de l'empordanés, presentat com un dietari de joventut, és en realitat una reelaboració feta al cap dels anys, plena d'imprecisions (Molas 1984) i fins i tot mentides, unes transgressions que se situen en el centre de la proposta literària de Pla i que, en gran mesura, contribueixen a la seua excel·lència i singularitat, en un camí que ens ha dut ja a introduir les idees de metaficció i autoficció (Pla 1997), uns termes que difícilment podríem aplicar al cas de Tàpies. Fet i fet, *Memòria personal* no sembla tan sols una obra sincera, sinó ben bé transparent. D'ací, probablement, el seu estil senzill, aparentment poc elaborat, despullat i auster, que lliga amb la seua concepció de l'art, en tant que reivindica una certa essencialització expressiva i una preferència pels elements quotidians, pròxims al receptor. És significatiu apuntar, ni que siga superficialment, que el procés d'elaboració a què sotmet els materials pictòrics i la seua composició no té, ni de bon tros, els mateixos efectes que la decantació de la seua prosa. Podríem afirmar, així, que el camí d'experimentació que exerceix en l'art no té un paral·lel en la seva obra literària, encara que el resultat apunta en la mateixa

direcció i la inspiració diguem-ne ideològica –o millor encara: moral– és en definitiva la mateixa.

El pacte autobiogràfic, doncs, s'expressa pertot, des del títol i els intertítols, que hem comentat prèviament, fins a la dedicatòria als fills i a la dona, passant per les diverses declaracions que fa Tàpies sobre la seua vida. No és gaire sorprenent, en aquest sentit, la tendència a fer servir el camp semàntic del record, particularment en la primera meitat de l'obra, com si això certificara la seua veracitat o, més ben dit, com una manera de reconèixer l'honestedat de les memòries, inevitablement parcials i fragmentàries. Així, la paraula *record* apareix ara i adés, sovint acompanyada d'adjectius o adverbis que en revelen la intensitat: «són molt nombrosos i vius els records que tinc d'aquest pis» (Tàpies, 2010*b*: 83), «fou una diada que recordaré sempre» (Tàpies, 2010*b*: 106), «recordo –i això queda molt gravat en un jove–» (Tàpies, 2010*b*: 117), «tinc deliciosos records» (Tàpies, 2010*b*: 214). Al costat d'aquesta preferència pel mot *record*, en trobem d'altres amb una funció similar (la cursiva és nostra): «Juliol del 1936. Jo tenia dotze anys. Són bastants els fets punyents que *em van marcar* profundament, com a tants d'altres nois» (Tàpies, 2010*b*: 18); «és curiós com tinc *enregistrats* a la memòria petits detalls» (Tàpies, 2010*b*: 286); «Quants i quants moments [...] *em vénen* a la memòria» (Tàpies, 2010*b*: 255).

En el nostre corpus podem trobar molts altres textos en què el pacte autobiogràfic s'estableix sense gaires ambigüitats ni vel·leïtats autoficcional. És el cas de *Meditacions en el desert*, de Gaziel, del *Diari 1952-1960* de Fuster, d'*Un pensament de sal i un pessic de pebre*, de Montserrat Roig o de *La lentitud del mar*, d'Enric Sòria.

2.2. La pràctica de l'ambigüitat

Un exemple molt diferent dels anteriors el trobem en la proposta periodística d'Empar Moliner, convertida després en dos llibres, l'un un recull de «cròniques», l'altre d'«articles d'opinió», que podem comparar amb els altres dos volums que va publicar en Quaderns Crema, en aquest cas tots dos reculls de contes. Cal tindre presents les observacions realitzades sobre els mateixos volums pel que fa als paratextos (§ III.1.1.). Recordem, així, que, convencionalment, el lector de textos periodístics no posa en

qüestió la seua veracitat o, més ben dit, la seua «factualitat». És exactament el contrari que passa amb els textos literaris: en tant que són presentats com a tals, solen ser considerats un discurs de ficció. Així, els dos llibres que queden fora de la narrativa, és a dir, *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi* i *¿Desitja guardar els canvis?* estan regits per un pacte de lectura que exclou la ficció i que, a més a més, estableix una relació d'identitat entre l'autora real, el subjecte de l'enunciació i el subjecte de l'enunciat, és a dir, s'hi estableix el pacte autobiogràfic. Val a dir que, paral·lelament, *T'estimo si he begut* i *No hi ha terceres persones*, en tant que obres de ficció, es regeixen per l'anomenat pacte novel·lesc, vist que s'hi compleixen els dos criteris exigits per Lejeune (1996: 27): la pràctica patent de la no-identitat (és a dir, el nom de l'autor, del narrador i/o del personatge no són coincidents) i l'atestació de ficcionalitat (que es manifesta tant en indicacions de caràcter paratextual, com hem vist, com també en altres signes textuais, com més tard demostrarem). Simplificant el nostre raonament fins a l'extrem, podem afirmar que *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi* i *¿Desitja guardar els canvis?* no són obres de ficció, mentre que *T'estimo si he begut* i *No hi ha terceres persones* sí que ho són. Aquesta reducció conceptual no suporta una anàlisi profunda, però és bàsica per a l'establiment del pacte de lectura: només a partir d'un punt de partida necessàriament reductiu, però convencionalment nítid, s'entén la proposta d'Empar Moliner, fonamentada en gran mesura en la transgressió d'aquests pactes i convencions.

Com recorda oportunament Antoni Maestre (2010: 242), la importància que adquireix la ficció en aquesta mena d'escriptura periodística s'ha de relacionar amb les «reacciones creativas a la crisis del realismo» que han caracteritzat el final del segle xx, sobretot des del punt de vista de la reflexió sobre el llenguatge com a instrument de representació: «los escritores no pretenden ocultar los mecanismos de representación, sino que los hacen patentes». Si, com hem dit en la secció corresponent (§ I.5.1.), nosaltres ens situem en la postmodernitat entesa com a època, com a moment històric, més que no com a discurs o ideologia, haurem d'acceptar que la pràctica literària d'Empar Moliner és coherent amb els elements propis d'aquest període, com ara el gest creatiu que evidencia i subratlla els mecanismes de representació. D'ací a afirmar que la proposta d'Empar Moliner és, ideològicament, postmoderna, hi ha tot un camí que ens neguem a recórrer: a pesar del revestiment paròdic tant dels seus textos com

de la projecció de la seua imatge personal, Empar Moliner sosté un discurs de fons que es troba molt lluny dels tòpics de l'actitud postmoderna.

A més a més, una proposta com la seua no implica abolir les categories de realitat i ficció a través d'un qüestionament radical, sinó senzillament posar al descobert la manera com les vehiculem lingüísticament. Ben mirat, sempre que parlem de ficció ho fem prenent la realitat com a referència; per tant, assumim que és possible discernir què és la realitat o, si més no, una certa percepció de la realitat. Però alhora, durant tota la història de la literatura, i especialment en el darrer segle, hi ha hagut diferents propostes literàries que exploren la seua pròpia condició. En la mesura que es perceben a elles mateixes com un discurs ficcional, qualsevol reflexió sobre la natura de la ficció en aquestes propostes ens permet parlar de metaficció. Com ja hem vist (§ I.2.5.), Linda Hutcheon (1985: 1), defineix així el concepte: «“Metafiction” is fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity». Recordem, amb Patricia Waugh (1984: 2) que la metaficció «in showing us how literary fiction creates its imaginary worlds [...], helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly written».

L'assaig, en la mesura que posa el focus sobre l'enunciador i es configura convencionalment d'acord amb el pacte autobiogràfic, és a dir, sobre la idea que el referent semàntic del text, incloent-hi l'emissor, és real, se situa de ple en el marc de la reflexió de Waugh. Quan aquest focus, present en l'assaig des del mateix Montaigne, es passa pel filtre de la metaficció, s'obri un camp igualment complex i suggeridor, el de l'autoficció, al qual ja hem fet referència anteriorment (§ I.2.5., II.6.3.). Fins a quin punt aquest concepte és necessari? Realment hi ha un espai que queda al descobert en la proposta de Lejeune (1996)? Cal habilitar una categoria, com proposa Alberca (2007), entre el pacte autobiogràfic i el pacte novel·lesc, que mereixeria el nom de *pacte ambigu*? En tot cas, n'hi hauria prou a reconèixer l'ambigüitat de qualsevol d'aquests pactes, precisament per la seua naturalesa convencional. En conseqüència, tot i que és suggeridor, no considerem necessari el terme suggerit per Alberca (2007), de manera coherent amb el nostre rebuig a l'ús de la idea de «pacte fantasmagòric», suggerida per Lejeune (1996: 42) en una derivada potser forçada de la seua pròpia teorització.

De la mateixa manera, pensem que el concepte d'autoficció, més enllà de l'encert en el neologisme, atractiu i sintètic, tampoc aporta un benefici substancial a l'estudi de la literatura. Més que el substantiu, ens interessarà l'adjectiu autoficcional, útil per a dibuixar d'un sol traç el qüestionament del pacte autobiogràfic per mitjà de la introducció de trets fictivals que desafien la identitat entre autor real, enunciator i personatge. El marc definit per Genette (2004) i Lejeune (1987) té prou solidesa com per a donar compte de les tensions al voltant del joc entre realitat i ficció, entre pacte autobiogràfic i pacte novel·lesc (§ I.1., I.2.). No considerem, per tant, que s'hagen de prioritzar per a l'anàlisi teòrica etiquetes noves la utilitat de les quals és més que limitada.

Tornem a Empar Moliner. Com s'enfronta a aquestes categories, tenint en compte que practica una escriptura clarament autoconscient? A pesar del distanciament irònic que caracteritza la seua producció, en més d'un article reivindica una certa claredat a l'hora de diferenciar entre realitat i ficció, una claredat que sembla reclamar com a part del pacte de lectura de la seua obra, en particular aquella d'origen periodístic. Així, en un article motivat per la polèmica al voltant del llibre *Todas putas*, d'Hernán Migoya afirma: «No hem de fer cas dels qui opinen que la ficció no és apologia de res perquè les opinions i accions d'un personatge –ja sigui Pierre Nodoyuna o J. R. Ewing–, no són les de l'autor» (Moliner 2005: 146). Òbviament ens trobem davant d'una antífrasi per mitjà de la qual es reivindica la diferència entre realitat i ficció i, més encara, entre autor i personatge. En aquest sentit, no és casual que pose com a exemple dos malvats reconeguts, relativament famosos: Pierre Nodoyuna és un personatge de dibuixos animats que va aparèixer en unes quantes sèries de la productora Hanna-Barbera, en especial en *Los autos locos*. J. R. Ewing, per la seua banda, és un dels protagonistes de *Dallas*, la famosa sèrie nord-americana. Un personatge –i açò tampoc és casualitat– que moria assassinat al final de la temporada 1979-1980 sense que se'n sabera el culpable. Aquesta incògnita es convertí en un motiu d'interés general i l'episodi arribà a convertir-se en un argument per a les eleccions presidencials del 80, en les quals l'antic actor Ronald Reagan va esdevindre president dels Estats Units. Ens trobem, doncs, amb un clar exemple d'invasió de la realitat per part d'un personatge i una història de ficció.

En un altre article (*Avui*, 28/10/2010), Empar Moliner es fa ressò d'una polèmica semblant, centrada en aquest cas en una suposada relació sexual de Fernando Sánchez-Dragó amb unes menors. En aquest cas, la ficció s'associa a la narrativa, mentre que l'assaig (i el dietari) es vincula a la realitat:

El cas és que la Posadas, per il·lustrar la infame qüestió va anar més enllà i ens va dir una cosa que feia temps que no sentíem: que avui en dia seria una provocació publicar *Lolita*, perquè és una apologia de la pederàstia.

La vídua de Mariano Rubio hauria de saber, si es dedica a l'art de Shakespeare, que una cosa és l'assaig i l'altra, la ficció. Un llibre de ficció –per exemple la novel·la *Lolita*– no té res a veure amb unes confessions com les que em diuen que ha escrit (parlo d'oïdes) aquest ésser anomenat Sánchez-Dragó, on es veu que *explica* que ha fornicat amb nenes. Sembla mentida que encara hi hagi escriptors que no sàpiguen distingir una novel·la d'un dietari. Nabokov no va fornicar amb nenes de la mateixa manera que Dostoievski, tot i que escrivís *Crim i càstig* no va matar cap anciana, ni va fer apologia de l'assassinat. [...] I diria més. Carmen Posadas, malgrat haver escrit aquesta obra mestra que es diu *Invitació a un assassinat*, no ens està proposant que eliminem la seva persona. Però potser m'equivoco. Si és així, ja m'ho farà saber.

El final de l'article, d'altra banda, insisteix en la diferència entre autor i personatge, alhora que introdueix una nova ironia quan demana que, en cas que Carmen Posadas no aplique aquesta distinció en la seua obra *Invitació a un assassinat*, li ho faça saber. El lector, ací, és convidat a reflexionar sobre el fet que l'opinió d'Empar Moliner també està filtrada per un personatge, aquella veu irònica que porta el seu nom i que suggereix la possibilitat d'assassinar una altra persona. Un extrem que, en la realitat –i ja ens perdonaran l'obvietat– no es pot contemplar.

Malgrat tot, tant en *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi* com en *¿Desitja guardar els canvis?* el pacte autobiogràfic s'estableix de manera clara. Les mostres de la triple identitat, reforçades pel protagonisme del jo que enuncia els textos, propi de l'enunciació assagística de caràcter deliberatiu, són nombroses en ambdós llibres i conviden el

lector a identificar-lo amb l'autèntica Empar Moliner. Sovint, la identificació opera al voltant del nom de l'autora, que com hem vist és la pedra de toc del pacte descrit per Lejeune, cosa que es fa evident en els exemples següents: «“Molt bé, María de los Desamparados”, fa ella amb amabilitat (perquè el meu deenaí diu que em dic aixó» (Moliner 2005: 13); «En passar pel prestatge de música infantil, [Quim Monzó] es gira i em pregunta “Moliner, ¿com es deia aquell que es va suïcidar?”» (Moliner 2005: 47); «Després sospira i escriu: “Empar Moliner manifesta que, sense fe, defuig la fe catòlica i vol deixar constància a la seva partida de baptisme de la seva apostasia”» (Moliner 2005: 72); «“Ara, Empar, mirarem què fas quan surts”, em diu l'Eva, que té una veu la mar de dolça» (Moliner 2005: 169); «Fins ara, quan anava a la meua cocteleria habitual, el cambrer em deia [...]: “Home, senyoreta Moliner, quina alegria. ¿On s'havia ficat? Fa hores que no la veiem per aquí!”» (Moliner 2006: 51).

Fins i tot en algun cas es convida el lector a participar d'aquesta identificació entre el nom de l'autora i l'emissor a través del joc irònic amb el seu nom propi, com demostra el final de l'article «Paraulotes» (Moliner 2005: 128): «Per acabar de la mateixa manera que he començat, m'agradaria trobar les tres emes de la literatura en català contemporània. Que també deuran ser les tres emes dels llibres més venuts aquest proper Sant Jordi, vaja. Serien Monzó, Montcada [sic] i... me'n falta una».

Més enllà de la identitat nominal, el personatge enunciator de les cròniques i les columnes comparteix moltes característiques amb allò que sabem d'Empar Moliner a partir del seu *ethos* prediscursiu. L'autora parteix d'aquest coneixement, però no l'excedeix mai. La informació autobiogràfica que ofereix al lector, ben mirat, és escassa i s'escuda sempre en la deformació o la invenció motivada per les estratègies autoficcional. No és casual, doncs, que en l'article «El dipòsit biografia» (*Avui*, 8/03/2009) l'autora qüestione l'interés dels lectors per la biografia dels escriptors. Ho fa aportant algunes dades reals, com ara el seu lloc de naixement, al costat d'altres que el lector no té per què poder contrastar, com la quantitat de germans que té: «Mai en cap bar ni en cap sopar ningú no m'ha escoltat quan començava a explicar la meua vida. Era dir: “Vaig néixer a Santa Eulàlia de Ronçana i sóc la més gran de sis germans...” i veure que l'interlocutor començava a badallar». En el mateix article trobem una altra referència real, en aquest cas el fet que li van concedir el premi Josep Pla, però tot

seguit l'autora, que fantasieja amb el dia que li escriguen la biografia, introdueix la possibilitat d'exagerar la pròpia vida i, directament, d'inventar-ne una part:

Ara és diferent. Quedaré amb ell, el biògraf, i li diré que comenci pel dia que em van donar el Josep Pla i que, després, vagi endavant i endarrere. Una mica com la biografia aquesta de Bowie que ha sortit, que es diu *Amando al extraterrestre*. El títol me l'haig de pensar, encara. M'agradaria que suggerís que vaig viure perillosament. Que expliqués tots els excessos que vaig cometre abans de ser mare i el canvi que es va obrar en mi. I m'inventaré tot d'amics i tot de gent que m'estimava. I exageraré com patia escrivint.

En un altre article, en aquest cas arreplegat en *¿Desitja guardar els canvis?*, l'autora parteix d'una notícia que explica com «la casa Sotheby's ha subhastat “una carta eròtica de James Joyce a la seva amant Nora per 360.000 euros”» (Moliner 2006: 113). Més que aquest fet, a Moliner li crida l'atenció «l'explicació que dóna la casa Sotheby's per justificar que la carta s'hagi venut tan cara», que no és altra que el contingut sexual explícit. Això suscita la següent reflexió, representativa de la consideració que té Moliner de la intimitat real de l'escriptor: «Em sembla molt normal que la gent (i això inclou el difunt Joyce) tingui comportaments diferents en privat que en públic. Aquesta és la gràcia». La contundència del final del fragment ens adverteix que no estem davant de cap exercici irònic, sinó d'una clara advertència al lector, al qual es demana complicitat en l'assumpció dels dèficits inevitables del pacte autobiogràfic, com també de la possibilitat de transgredir-lo deliberadament. De fet, són aquestes afirmacions les que ens recorden, ara i adés, la distància immensa que hi ha entre una actitud de base ideològica postmoderna i el to innegablement moralista d'alguns articles de Moliner.

2.2.1. La ironia

Antoni Maestre (2010: 245) ens adverteix que, davant de l'ambigüitat, el lector es veu obligat a «descifrar esta dimensión fabuladora», per a la qual cosa resulta fonamental la ironia, «que sugiere una pluralidad de voces que se confunden en una, en las que el lector intuye algunas que son falsas e impostadas, es decir, escarnecidas». Per a Maestre «la autoficción constituye un recurso de parodia de sí misma que permite distanciarse no sólo del yo, [...] sino también de los otros: constituye un escudo frente a una sociedad disparada». En algunes columnes, per exemple, trobem una estructura que respon a aquest distanciament: al començament s'expressa el que intuïm com a autèntica opinió de l'autora, mentre que en el desenvolupament i la conclusió del text s'adopta l'opinió contrària, que es ridiculitza de manera hiperbòlica. Així, en «L'esclava i Saura», Empar Moliner (2006: 135), es fa ressò de la proposta que nou entitats van plantejar a l'Ajuntament de Barcelona perquè canviara el nom de la plaça d'Antonio López, el famós marquès de Comillas, pel de plaça del Migrant, ja que «va estar implicat en el tràfic d'esclaus, i això és poc sensible amb la nostra societat multicultural». L'ús dels adjectius *sensible* i *multicultural* revela la ironia amb què Moliner presenta el tema, però no desautoritza directament la iniciativa. Més avant, però, sí que ho fa, amb l'argument següent (Moliner 2006: 135-136):

Diria que no es pot comparar el mal rotllo que produeix una plaça dedicada a Antonio López amb el que produeix una plaça dedicada al Generalísimo Franco. A mi [...] les estàtues a Franco em fereixen la sensibilitat, mentre que les estàtues a Antonio López, si em fereixen res, és la sensibleria. Diria que Antonio López té una plaça sobretot per haver estat mecenes d'escriptors. I no cal dir que em sembla molt malament que trafiqués amb esclaus. Però també em sembla molt malament que Colom dugués malalties, mort i esclavisme al nou món, i no per això tinc ganes d'enderrocar-ne l'estàtua.

Una vegada ha exposat la seua opinió —o, si més no, el que ho sembla—, introdueix un contrast irònic i assumeix el parer que acaba de posar en qüestió: «Però si les nou entitats s’han molestat a fer un acte lúdic per abolir el nom del marquès, els hem de fer cas. Jo, la primera» (Moliner 2006: 136). A partir d’ací, exagera l’argumentació dels partidaris del canvi de nom de la plaça i la dirigeix contra Jacint Verdaguer, escriptor que, com és sabut, va ser protegit pel marquès de Comillas (no debades, li dedicà *L’Atlàntida*). Així llegim:

Si abolim la plaça d’Antonio López, hem de ser coherents i suprimir també totes les obres culturals que el marquès va sufragar amb els diners fets amb els esclaus. [...] Per tant, [...] haurem de suprimir l’obra de mossèn Cinto Verdaguer, part de la qual va ser sufragada amb els cèntims, bruts, del mecenes. Segur que mossèn Cinto Verdaguer no ignorava els negocis del seu valedor. I, tot i saber-ho, va acceptar la pasta i, en agraïment, li va dedicar una de les seves obres.

Una vegada plantejada la qüestió en aquests termes òbviament hiperbòlics, Moliner planteja una situació que realment podria esdevenir-se, però que no deixa de formar part de l’exageració irònica amb què ha bastit el text: «Seria lleig que les entitats en qüestió —entre les quals hi ha la Plataforma per la Llengua— aconseguissin suprimir el nom de l’esclavista del nomenclàtor de Barcelona, i, per celebrar-ho, es possessin a cantar *L’Emigrant* de Verdaguer» (Moliner 2006: 137).

Sense descartar altres recursos, com la hipèrbole, la paradoxa, la imitació del llenguatge de les víctimes de la ironia o la *reductio ad absurdum*, la ironia, com la fa servir Moliner en els exemples precedents, es vincula essencialment a l’antífrasi, aquella figura retòrica per la qual es diu el contrari del que es pensa. Ara bé, aquest coneixement general i compartit, tan útil per a les aproximacions superficials, es converteix en un problema quan es tracta de caracteritzar la ironia com a fenomen literari des d’un exercici més sistemàtic i rigorós (Ballart 1994). Arribats ací, convé plantejar una definició d’ironia que ens ajude a completar el retrat de l’escriptura d’Empar Moliner que estem duent a

terme, cosa que, de retruc, ens ajudarà a comprendre els mecanismes que sotmeten a tensió, quan no a transgressió, el pacte autobiogràfic i el referent semàntic de l'assaig.

Com recorda Pere Ballart, un dels teòrics que més han contribuït a clarificar el concepte és D.C. Muecke, qui afirma, per exemple, en *The Compass of Irony* que la ironia comprén «ways of speaking, writing, acting, behaving, painting, etc., in which the real or intended meaning presented or evoked is intentionally quite other than, and incompatible with, the ostensible or pretended meaning» (Muecke 1969: 53). A partir d'ací, l'investigador australià diferencia entre una ironia manifesta (*overt irony*) i una ironia encoberta (*covert irony*). La primera permet que el lector siga plenament conscient del significat real invocat per l'ironista, ja que hi ha alguna mena de recurs estilístic que li ho adverteix (Muecke 1969: 54). Aquesta estratègia és habitual en els textos d'Empar Moliner, com demostra el començament de l'article «La ruta dels leotards» (Moliner 2006: 131), en el qual, a més de la clau irònica expressada pel títol, trobem un sintagma que es basa en un lloc comú del llenguatge periodístic («aquests grans oblidats») ¹⁶⁵ i que ens posa en guàrdia davant de les reserves de l'autora sobre la matèria que tracta: «A mi em sembla fantàstic que es faci la ruta dels càtars, i que aquesta ruta serveixi per recuperar la memòria històrica dels càtars, aquests grans oblidats». Un poc més avant, després d'enumerar més rutes possibles o existents, trobem una altra ironia que enllaça amb el títol de la columna, referida a la manera de vestir de determinats animadors culturals: «Encara més: fins i tot aplaudeixo que, en cadascuna de les rutes, t'hi surti un contacontes en leotards i mallot». Immediatament després, el paràgraf inicial conclou amb una pregunta que presenta sense ironia la tesi de l'autora, i que dóna peu a la reflexió crítica que seguirà en la resta de l'article, on tornarem a trobar diverses estratègies iròniques: «Però, ¿no n'estem fent un gra massa?».

La manipulació del llenguatge per a manifestar la ironia i predisposar el lector a llegir els textos a partir d'aquesta clau es troba en molts altres exemples. Així, a través de la paròdia ¹⁶⁶ d'un conegut embarbussament, l'autora remet a l'enciclopèdia cultural i,

¹⁶⁵ Cal recordar que l'article original estava en castellà. Si busquem en Google el sintagma que hi apareixia, «esos grandes olvidados», obtenim més de 600.000 resultats, referits a tota mena de col·lectius. [Accés 12/08/2015]

¹⁶⁶ Seguim la terminologia de Genette (1982), encara que, de manera més precisa, hauríem de dir que es tracta d'una transformació lúdica d'un text singular.

ahora, carrega contra la correcció política: «Jo canviaria l'embarbussament per un altre que fes: "Setze jutges tolerants mengen plats vegetarians"» (Moliner 2006, 13). També destaca l'ús d'una sintaxi impròpia del registre estàndard amb l'objectiu de recrear els usos de l'argumentació oral, especialment aquells que s'estenen per la influència del llenguatge dels mitjans de comunicació (la cursiva és nostra): «Ja no hi ha *volta de full*. Em vinc a referir al que seria la qüestió del que ve a ser el carpaccio» (Moliner 2006, 21).

Evidentment, en molts altres casos trobem exemples d'ironia encoberta, aquella «that is intended not to be seen but rather to be detected» (Muecke 1969: 56). La transgressió del pacte autobiogràfic s'opera molt sovint per mitjà d'aquestes estratègies menys transparents; ben mirat, la columna, com a conseqüència del seu origen periodístic, se sosté sobre la confiança del lector en l'autor, que li oferirà una opinió honesta i sincera, coherent amb la seua personalitat i la seua respectabilitat. Així, quan Moliner (2006: 51), en un article que parla sobre una iniciativa de l'Ajuntament de Tarragona per a promoure el consum responsable d'alcohol, es presenta a ella mateixa com a «bevedora irresponsable», qüestiona l'autoritat que correspon al columnista i projecta una imatge que, llegida literalment, resultaria poc edificant. Però precisament el que l'article pretén no és donar a entendre, per mitjà d'una simple antífrasi, que Empar Moliner és una bevedora responsable (encara que afirme el contrari), sinó que, mitjançant aquesta enunciació irònica, es demana al lector que no confie cegament en l'opinió de l'autor i que es trobe previngut contra aquelles veus i aquelles iniciatives deliberadament edificants. En última instància, ens trobem davant d'una estratègia que manifesta el rebuig de l'autora cap a la correcció política (Maestre 2010), darrere de la qual sovint s'amaga aquell «opinador» que adquireix reputació no per la qualitat dels seus arguments o l'autoritat de la seua preparació tècnica o intel·lectual, sinó per la seua omnipresència en els mitjans de comunicació i la seua capacitat d'integrar-s'hi discursivament, sovint gràcies a la utilització del lloc comú, del tòpic, tan criticat per Moliner en els seus articles. En aquest sentit, l'autora reacciona irònicament contra aquesta mena de personatges públics i, gràcies a la seua pròpia carassa, en desmunta l'artifici (§ I.7, III.4.). Estem lluny de l'estil d'enunciació fusteriana, per exemple, però alhora ens acostem a la seua actitud bàsica: oferir, des de l'assaig, un antídoto contra el pensament buit, contra el lloc comú i la simplificació (§ II.7.).

Tornem a la ironia, però. Com ens recorda Ballart (1994: 194-196), la relació de l'ironista amb els seus enunciat és un camp d'anàlisi ben suggeridor. Sens dubte, resulta atractiu interpretar que l'ingenu Huck Finn permet expressar irònicament les opinions de Mark Twain (Ballart 1994: 195), per exemple, però és molt fàcil que el lector, tant el contemporani de Twain com l'actual, no tinga prou informació sobre la figura d'aquest autor per a establir aquestes relacions i fer aquesta mena d'interpretacions. Més encara, ens podríem preguntar fins a quin punt una ironia així es basa en elements estrictament textuals, presents en la novel·la, o en consideracions de caràcter epitextual (com ara les col·laboracions periodístiques de Twain o les lectures posteriors de la seua obra). Caldria, en qualsevol dels dos casos, valorar molt bé les coordenades d'anàlisi per no extremar les hipòtesis a l'hora de descriure la relació de l'ironista amb l'enunciat.

Tanmateix, si la proposta resulta suggeridora és, sobretot, perquè s'aplica de manera molt agraïda a la narrativa i, en particular, a la ficció: partim de la idea que l'enunciat narratiu és ficcional i que, per tant, l'autor se'n situa fora, encara que hi projecte la seua opinió. El conte «La contra», arreglat en *No hi ha terceres persones* (Moliner 2010: 57-89), té com a punt de partida el moment en què «el filòleg Manuel Bou» inicia una secció d'entrevistes en català en un diari anomenat *Endavant*, després d'haver reeixit amb una secció semblant en el diari *Progreso*. Una secció que ocuparà la contraportada del diari, cosa que el narrador qualifica com a afortunada, ja que «tothom s'hi fixa, en les entrevistes de les contraportades» (Moliner 2010: 57). En molts aspectes, aquest conte és un retrat irònic sobre el món cultural i polític català (no podem oblidar, per exemple, que la contraportada de *La Vanguardia* es diu, precisament, «La contra»). Ara bé, textualment no podem afirmar que la perspectiva del narrador coincidisca amb la de l'autora, tot i que paratextualment disposem de molts elements per a intuir-ho. Sí que podem parlar, en canvi, d'ironia del narrador, entesa com el seu distanciament irònic del personatge observat (en aquest cas, Manuel Bou), ja que en tot moment es contraposa la seua falsa modèstia amb el patetisme de la seua actitud professional, com es veu en el fragment següent, en què la ironia es reforça per l'ús de la cursiva com a recurs tipogràfic:

En Bou riu quan ho llegeix. Que li envii les preguntes! Quina criatura tan ingènua. *Ell* no *envia* les preguntes. No les hi ha enviat al jugador de bàsquet i les hi enviarà a una noieta que comença! No se n'adonen. Com menys importants són, menys món tenen. Ell no fa un qüestionari *tancat*. No ho porta tot tan preparat. També deixa lloc a la improvisació. [...] No li sembla que els grans mestres del periodisme hagin passat les preguntes a ningú. (Moliner 2010: 62)

En l'àmbit de l'escriptura assagística, aquesta qüestió és encara més complexa. El pacte autobiogràfic ens obliga a assumir convencionalment que l'opinió expressada coincideix amb la de l'autor. Això justifica la importància de l'*ethos*, com també la dimensió pública dels escriptors en tant que intel·lectuals (§ I.7, III.4.). I això permet, de retruc, introduir les estratègies de qüestionament del pacte que duen a terme propostes com ara la d'Empar Moliner, les quals tenen en la ironia un dels seus mecanismes principals. Cal recordar que, per molt que es pose en dubte, no s'anul·la el pacte. Així, com adverteix Antoni Maestre (2010: 247), «los ingredientes de ficción no desmienten el carácter autobiográfico ni invalidan el valor de los juicios expresados». Precisament, per això, ací resulta especialment apropiada la idea de «figuració irònica» proposada per Pere Ballart (1994: 361), a la qual ja hem fet referència en més d'una ocasió:

En tanto que derivado de *figura*, el término [figuració] es fiel al origen de la ironía como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento —lo que distingue apropiadamente de modalidades como la sátira o lo grotesco—, al tiempo que el carácter de la palabra, más abstracto y menos modular que el de *figura*, indica la mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo. Por añadidura, *figuración* tiene las connotaciones de simulación y fingimiento que la ironía efectivamente posee, y designa a la vez la acción y el efecto de producir unos enunciados con ese valor.

Des d'aquesta perspectiva, podem afirmar que la figuració irònica es converteix en un dels elements bàsics del pacte de lectura proposat per Empar Moliner tant en els seus textos d'origen periodístic com en les obres narratives. Sobretot en el primer cas, per les raons paratextuals i textuals que ja hem analitzat, la ironia pot ser tant un recurs puntual com un element capaç de «governar estructuralment la totalitat de una obra» (Ballart, 1994: 361), cosa especialment important quan es publiquen cròniques i articles en forma de llibre.

2.2.1.1. El joc amb els mons possibles

Per a arredonar la caracterització de la proposta d'Empar Moliner (sobretot pel que fa a l'ús de la ironia i a la desestabilització de certes convencions genèriques) hem de tindre en compte el referent semàntic, per a la qual cosa convé recórrer a la teoria dels mons possibles, segons la formulació d'Albaladejo (1998).

Una primera aproximació a la qüestió ens permetria afirmar que *T'estimo si he begut* i *No hi ha terceres persones* es regeixen per un model de món corresponent a la classe II, és a dir, ficcional però versemblant. En canvi, el món de l'estructura de conjunt referencial de *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi* i *¿Desitja guardar els canvis?* pertany a la classe I, és a dir, el model de món d'allò vertader; altrament, la introducció de trets autoficcional a través d'estratègies iròniques perdria part del seu efecte, perquè es consideraria, senzillament, un element més de la ficció general.

La comparació entre dos textos ens ajudarà a justificar aquesta afirmació tan categòrica i a introduir-hi els matisos pertinents. D'una banda, prendrem en consideració «La invenció de l'aspirina», el primer conte de *T'estimo si he begut*; de l'altra, analitzarem «Paul Auster, vine a l'Ikea», una de les cròniques de *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi*. Val a dir que ací ens veiem obligats a introduir elements d'anàlisi textual que ja hem avançat en el marc teòric (§ I.3.) i que reprendrem més avant (§ III.3.).

El conte comença presentant la senyora Salat, qui imagina un intercanvi de parelles (Moliner 2004: 7):

Fa divuit minuts que el sopar de matrimonis avança en un restaurant mexicà i la senyora Salat ja s'avorreix d'una manera tan ferotge que, per encarar les hores que li esperen, decideix fer dues coses: beure un margarita darrere l'altre i imaginar-se que el seu marit no és el seu marit.

Atés que la senyora Salat no existeix però podria existir, podem afirmar que ens trobem, com hem dit més amunt, davant d'un model de món de classe II. Tanmateix, unes línies més avall s'introdueix una transformació de la percepció de la realitat per part de la senyora Salat: «Després de cada margarita que es pren, se sent més optimista i al margarita número vint el món és de formatge tou, el senyor Crespí és el seu marit, la ressaca no ha existit mai i el comportament del senyor Salat deixa d'exasperar-la». Això tampoc alteraria el marc referencial si no fóra perquè a la pàgina següent llegim: «Però en Crespí posa el braç al damunt de la seva espatlla i no li diu adéu. Qui li diu adéu és el seu marit, el senyor Salat» (Moliner 2004: 8). A partir d'ací, la senyora Salat desenvolupa una capacitat extraordinària, que òbviament està fora de la realitat empírica: convertir-se, només imaginant-ho, en la parella dels homes que desitja. Aquest poder acaba convertint-se en una condemna que li provoca el mateix avorriment i desfici que sentia al començament de la història: «Pensar que només fent servir la imaginació podrien ser seus, la fastigueja» (Moliner 2004: 17). Estem davant d'allò que Muecke (1969: 42-43) anomenaria una «ironia de situació», és a dir, una circumstància que es presenta com a irònica, la qual es distingeix de la ironia verbal perquè, a diferència del caràcter eminentment lingüístic d'aquesta, es basa en un contrast observable, en una contradicció dels fets. Per això, en lloc d'etiquetes amb major càrrega metafísica (com ara «ironia del destí»), aquest desajust entre l'expectativa i la conseqüència pot anomenar-se, d'acord amb Muecke, «ironia d'esdeveniments», la qual és especialment amarga quan «the means we take to avoid something turn out to be the very means of bringing about what we sought to avoid» (Muecke 1969: 102).¹⁶⁷

¹⁶⁷ Filant més prim, podríem dir que es tracta d'una «ironie narrative», en la mesura que el contrast exigeix el transcurs d'un cert període de temps per a produir-se, al contrari que la «ironie picturale», que es resol en la mateixa escena (Schoentjes 2001: 52).

Deixant de banda la ironia que subjau en el poder de la senyora Salat, el cert és que la constatació d'aquesta capacitat convida el lector a redefinir el marc referencial suggerit per les primeres línies. S'obri la porta, així, a considerar que ens trobem davant d'un relat regit per un món de classe III, és a dir, d'allò ficcional no versemblant (en relació, és clar, a les regles del món real objectiu, on és impossible *transmutar-nos* en parella de les persones que desitgem). Així i tot, també ens podem inclinar per una altra interpretació que manté el marc referencial de classe II i que ve reforçada pel fet que el relat té un narrador extradiegètic heterodiegètic amb focalització interna fixa (Genette 1983) que només filtra la realitat com la percep la senyora Salat. Des d'aquesta perspectiva, ens podríem demanar si la referència als vint margarites que pren la protagonista, en comptes de ser una entrada al món d'allò impossible, no és tan sols un deliri alcohòlic que l'aboca al mal de cap amb que clou el relat: «Ara aniran a l'hotel i ell [...] voldrà cardar. Quina mandra només de pensar-hi. No li ve gens de gust. Justament avui que té aquest mal de cap» (Moliner 2004: 18).

La crònica «Paul Auster, vine a l'Ikea» (Moliner 2005: 16) presenta un esquema semblant: s'adscriu a una tipologia textual narrativa, com el conte que acabem d'analitzar i, per tant, podem admetre l'existència d'un narrador, que en aquest cas és extradiegètic homodiegètic (Genette 1983). De més a més, s'acompleix el pacte autobiogràfic per les raons que ja hem explicat, tant de caràcter convencional (sobretot per la dimensió paratextual del text) com de caràcter textual: «el dia que inauguren el nou Ikea de l'Hospitalet sóc de les primeres d'entrar-hi, perquè vull ser de les primeres de provar-ne el mobiliari» (Moliner 2005: 16). Assumint, doncs, la identitat entre autor, narrador i personatge, afirmem que ens trobem davant d'un model de món de classe I, és a dir de món vertader. Empar Moliner existeix, l'Hospitalet és un poble real i Ikea hi va obrir una botiga el 24 d'abril de 2003. El lector en té prou a saber que la multinacional del moble té un establiment en aquesta població del Barcelonès, però la situació temporal es reforça a partir d'una referència cronològica explícita, que poden reconèixer moltes persones a partir de la seua enciclopèdia col·lectiva, que els permetrà recordar que el 2003 tingué lloc la invasió americana d'Iraq: «[...] començo a esmorzar mentre faig un cop d'ull al diari que hi ha a la taula. És 4 d'abril. Després de llegir, amb preocupació, que les tropes nord-americanes han decidit iniciar l'atac a Bagdad [...]». La distància

temporal entre l'exemplar de diari i la data real d'inauguració de l'establiment s'explica perquè el periòdic és un element de decoració en els mobles exposats i, per tant, el devien posar uns dies abans d'obrir la botiga. L'article original es publicà en l'edició catalana de *El País* el 26 d'abril de 2003, és a dir, al cap de dos dies de l'apertura de l'Ikea de l'Hospitalet.¹⁶⁸ Per al lector català d'*El País* l'any 2003, la inauguració de la botiga havia estat, segur, una veritable notícia i l'article de Moliner era una crònica *diferent* d'aquest esdeveniment.

Fins ací, la identificació d'un model de món de classe I és inqüestionable. Tanmateix, la crònica –en virtut d'aquesta *diferència* amb la notícia, precisament– posa l'accent en un detall que, si més no, qüestiona la representació de la realitat, atés que es fixa en un element de ficció present en les botigues d'Ikea: «Els de l'Ikea són uns mestres a l'hora de col·locar detalls d'atrezzo a les seves cuines per donar-hi una sensació de realisme» (Moliner 2005: 16). Aquesta *sensació de realisme* és, precisament, una ficció. Arran d'això, el narrador (o Empar Moliner mateixa d'acord amb una interpretació estricta del pacte autobiogràfic), imagina com deu ser la vida de les persones –inventades pels publicistes d'Ikea– que figuren en aquesta decoració, i es fixa en les notes de la pissarra o les factures que serveixen d'atrezzo. Aquesta invenció és paral·lela al procés de transformació de la realitat que duu a terme la senyora Salat del conte «La invenció de l'aspirina», sobretot si acceptem la interpretació segons la qual la seua capacitat d'entrar en la vida dels altres no és sinó un producte de la seua imaginació. En tots dos casos, doncs, ens trobem amb un discurs literari metaficcional, que convida el lector a reflexionar sobre la seua pròpia percepció del món. Tanmateix, la crònica fa un pas més enllà quan Empar Moliner –que de manera gens convencional

¹⁶⁸ La crònica original es pot consultar en l'enllaç següent: <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Paul/Auster/vente/Ikea/elpepiescat/20030426elpcat_6/Tes?>>

Aquesta crònica ens forneix un exemple d'una qüestió que donaria peu a una anàlisi textual molt més detallada, en clau comparativa: els textos publicats en el diari van patir diverses transformacions quan es van arplegar en els llibres. La primera, el canvi de llengua, del castellà al català. Però en podem detectar d'altres. En aquest cas, per exemple, el text del llibre comença amb una referència una mica crítica a Isaac Asimov: «Igual que Isaac Asimov, jo també estic més a gust en una botiga de mobles que a casa meua» (Moliner 2005: 16). En la crònica de *El País*, aquesta oració anava precedida per un paràgraf on Moliner citava les memòries de l'escriptor, que va descobrir la seua claustrofília en una exposició de mobles. En el text de *El País*, d'altra banda, el jo alterna amb el plural majestàtic, mentre que aquest desapareix en la versió de Quaderns Crema: així, el castellà fa «*el día que inauguran el nuevo Ikea de L'Hospitalet somos de los primeros en entrar*», mentre que el text català diu: «el dia que inauguren el nou Ikea de l'Hospitalet sóc de les primeres d'entrar-hi». [Accés 12/08/2015]

diu prendre un café en una de les cuines d'exposició— decideix posar-se en contacte amb un tal Antonio Carreño López, nom que apareix en una carta que hi ha enganxada amb un imant en una de les neveres:

Mentre em prenc el cafè, trec el mòbil i truco a informació. Pregunto si a l'Hospitalet hi viu algun Antonio Carreño López. Em diuen que sí, i em donen el seu telèfon. El truco. S'hi posa una veu de dona que diu: «¿Quién?». Pregunto per Antonio Carreño López. «Sí», contesta la senyora. Ara li diré que sóc l'Ana, la del Luís.

Ana, la del Luís, no és més que una altra de les persones que figuren en les factures que hi ha en una de les cuines i que intercanvia notes amb la seua parella, Luís, com es veu en una pissarreta exposada en la decoració. Segons explica Moliner, hi ha una nota del Luís en què demana a l'Ana que envie una carta, el destinatari de la qual és Antonio Carreño López. En quina mesura aquesta persona existeix és una qüestió que escapa al coneixement del lector. Però el que crida l'atenció és que Moliner transcendeix la dimensió ficcional d'uns noms que formen part d'un decorat, i es qüestiona si existeixen realment, fins al punt que arriba a comprovar-ho trucant al servei d'informació telefònica i contactant amb la dona del senyor Carreño. Lògicament, tampoc sabem si aquest contacte és real o si forma part dels ingredients de ficció que l'autora introdueix en els seus textos. El final, deliberadament ambigu («Ara li diré que sóc l'Ana, la del Luís») ens recorda més a la narrativa que no al periodisme o l'assaig, en la mesura que representa una exageració d'aquesta conversió d'allò fictici en allò real i viceversa. Tot i que no podem descartar que es tracte d'una comprovació que, en efecte, Empar Moliner va dur a terme, la figuració irònica que caracteritza els seus articles —i que, com hem vist a bastament, té en la ficció un element clau—, ens fa pensar que ens trobem davant d'una proposta deliberadament metaficcional que ens acaba situant davant d'un model de món de classe II, és a dir, d'allò ficcional versemblant.

Una altra proposta que ens ajuda a il·lustrar la inestabilitat deliberada del pacte autobiogràfic és *Un any de divorciat*, el recull d'articles de Josep Maria Fonalleras al qual

ja hem fet referència. El pacte de lectura d'*Un any de divorciat* exclou la tercera classe de model de món, aquella d'allò ficcional no versemblant, però oscil·la entre la primera i la segona classe, és a dir, entre el model de món d'allò vertader¹⁶⁹ i el d'allò ficcional versemblant. D'acord amb la informació del prefaci, aquesta oscil·lació va generar respostes per part dels lectors mentre es publicaven els articles en premsa (Fonalleras 2007: 10-11):

Al llarg d'aquests mesos he viscut un munt d'anècdotes personals. Hi ha hagut senyores que m'han parat pel carrer i que m'han indicat algun secret domèstic, afectades per les desgràcies del divorciat davant la vida quotidiana. He mantingut una correspondència extensa i intensa amb lectors i lectores que s'han sentit identificats amb les meves aventures o que n'han extret conclusions que anaven molt més enllà del que jo mai havia pretès. Hi ha hagut gent que ha pensat que tot era ficció i n'hi ha hagut que s'han pensat que tot era diguem-ne real. Vaig començar a escriure les notes rere una màscara i, a poc a poc, me l'he anat traient fins que l'escriptor divorciat que protagonitza les notes i aquest Josep M. Fonalleras que avui signa aquest paper s'han identificat del tot.

Naturalment, ací la ironia torna a ser la clau de volta del pacte de lectura: l'autor afirma que, com a conseqüència de la identificació entre el personatge que protagonitza els articles i ell mateix,¹⁷⁰ «s'ha sentit [...] més ímpudorós que mai», però alhora expressa la seua confiança que, «a través de la ironia (que no s'ha de reconèixer mai i que mai no s'hauria de confessar) espero haver arribat al pudor, en una operació que, per contradictòria, espero que sigui productiva» (Fonalleras 2007: 11).

L'equilibri que sosté aquesta paradoxa es basa, en molts casos, en una hàbil combinació de les diferents persones gramaticals. Al primer capítol del llibre dona veu a l'escriptor divorciat («Sóc escriptor i m'acabo de divorciar. Sóc un escriptor divorciat, doncs» [Fonalleras 2007: 14]), però després, segons els articles, s'hi refereix en tercera

¹⁶⁹ No oblidem que la premissa del llibre és «la circumstància certa, verídica i comprovable» (Fonalleras 2007: 9) que l'autor es va divorciar al començament de 2006.

¹⁷⁰ Recordem què diu Fonalleras al prefaci al voltant de la figura clàssica del doble (§ III.1.5.1. nota 150).

persona, com si fóra, en efecte, un personatge: «L'escriptor divorciat decideix que els diumenges sense nens anirà al bar a esmorzar. Es perdrà els cotxes i la gimnàstica, però no es pot tenir tot, a la vida» (Fonalleras 2007: 35).

A l'ús d'aquestes dues persones gramaticals cal afegir la presència sovintejada de la segona persona del singular amb valor impersonal, com ara en l'exemple següent: «Viure sol no és fàcil, sobretot quan et comences a plantejar per què has comprat una mànega de pastisser que no faràs servir mai» (Fonalleras 2007: 17). Sovint aquesta persona gramatical apareix quan hi ha una reflexió de caràcter general, encara que es pugui concretar en l'anècdota que dóna peu a un capítol en particular: «Un dels avantatges del divorci és que prens consciència que tens mainada. Ja ho sàbies, però no pas amb la intensitat que ara experimentes» (Fonalleras 2007: 28).

Comptat i debatut, tot i que el paratext editorial qualificava *Un any de divorciat* com a *relat*, la seua ubicació en una col·lecció de no-ficció i el seu origen periodístic, vinculat a la columna, és a dir, al periodisme d'opinió, són elements que apunten en una direcció no estrictament narrativa. Ens trobem davant d'una juxtaposició de reflexions i narracions que no tenen com a objectiu prioritari construir la història d'un any de divorciat, sinó oferir una mirada al món des d'aquesta perspectiva i, sobretot, construir la identitat del jo que enuncia el llibre, amb totes les prevencions iròniques que venim plantejant. Podem afirmar, doncs, que s'estableix el pacte autobiogràfic, encara que siga des de l'ambigüitat.

2.3. *Un apunt sobre el retrat*

Aportarem un darrer exemple per a il·lustrar la inestabilitat del pacte autobiogràfic i ho farem de la mà d'una sèrie de textos lligats a la descripció de persones, tot i que en l'apartat següent tornarem a parlar d'aquesta tipologia textual (§ III.3.).

En conjunt, en aquesta tesi haurem dedicat poca atenció al retrat literari, entre altres raons perquè llevat d'algunes excepcions notables (i amb matisos, com demostren els *homenots* de Josep Pla) és una fórmula poc representada al nostre corpus de manera autònoma. Ben mirat, el retrat té una naturalesa eminentment fragmentària

o subordinada, és a dir, sol aparèixer vinculat a una obra de més abast; en el cas de l'assaig, sobretot el trobem en els dietaris i, paradigmàticament, en els reculls de retrats (com *Solc de les hores*, *Semblances contra l'oblit* i *Retorn a abans d'ahir*, d'Albert Manent o *Abans d'ara: retrats literaris*, de Domènec Guansé). No és estrany, doncs, que la crítica haja dedicat més atenció a aquell retrat que s'insereix de manera prototípica en la presentació dels personatges d'una novel·la i, en tot cas, d'una biografia o una autobiografia, en la qual la relació del protagonista amb altres individus és fonamental. De fet, el retrat, entès com a seqüència descriptiva dins d'una narració, ha tingut més recorregut teòric que no el retrat concebut com a seqüència descriptiva al servei d'una argumentació.

Siga com siga, és interessant recordar ací les quatre funcions que Miraux (2003: 81) identifica en el retrat quan s'insereix en una obra de més abast, perquè ens serviran per a aportar alguns exemples del nostre corpus.

En primer lloc, hi detecta una funció didàctica, informativa i testimonial: el retrat serveix per a desenvolupar l'enciclopèdia del lector. Sens dubte, aquest és l'objectiu dels reculls de retrats de Manent (1988) i Guansé (1966), centrats en escriptors i polítics, el primer, i només en literats el segon. La preferència de Guansé pels escriptors, de fet, té a veure amb la seua concepció de l'exercici de la crítica literària. Com Montserrat Corretger (2011: 17) ha posat de manifest, per a Guansé «el biografisme és inherent a la crítica [...], que constantment deixa testimoni d'aquesta comprensió humanitzadora de la literatura».

En segon lloc, tornat a Miraux (2003: 81), el retrat té una funció semiòtica: el retrat aporta indicacions fonamentals per a comprendre les relacions que s'estableixen a l'interior del text. Aquesta funció és molt més marcada en les obres narratives, mentre que en un recull de retrats, com els que acabem d'esmentar, és secundària; és a dir, la funció semiòtica destaca sobretot quan el retrat (com a text superestructuralment descriptiu) se subordina a una text d'abast més gran (com ara un que tinga una macroestructura narrativa o argumentativa). Unes línies més avall analitzarem l'exemple de l'autoretrat de Josep Pla (1998: 177-188) en *El quadern gris*, el qual serveix per a projectar, sobre tot el llibre, una determinada concepció de la representació individual que l'escriptor pot

fer d'ell mateix, cosa que lliga amb la seua concepció de la literatura i la seua pràctica del que nosaltres hem convingut anomenar amb l'etiqueta de pacte autobiogràfic.

En tercer lloc, el retrat té una funció estètica, perquè ens mostra un ésser singular per mitjà dels seus trets personals, i l'incorpora així al nostre imaginari. El fragment d'*El quadern gris* que acabem d'adduir també té aquesta finalitat i contribueix, sens dubte, a la difusió epitextual de la imatge planiana, reforçada ara i adés per les seues fotografies i entrevistes. No podem obviar que, al contrari del que passa amb els personatges de ficció —particularment narratius—, els quals adquireixen un pes notable en l'imaginari col·lectiu (pensem en el Tirant o en Colometa), els personatges de l'assaig poques vegades adquireixen aquesta dimensió social: Pla seria un dels pocs casos en què s'ha transcendit aquesta limitació.

Finalment, adquireix una funció simbòlica: el retrat serveix per a inscriure el personatge en un sistema de valors i atorgar-li, per tant, una dimensió moral. Bona part del retrats de Guansé (1966)¹⁷¹ i Manent (1988) tenen aquesta finalitat, com també els homenots de Josep Pla, entesos, si més no, com una peça fonamental en el seu projecte global d'obra completa. Naturalment, ara i adés podem identificar exemples d'aquesta funció en el nostre corpus. El retrat pòstum de Vicent Andrés Estellés escrit per Enric Sòria (2005: 156-161) en seria un exemple, com també l'entrada «Intel·lectual» del *Diccionari per a ociosos* (Fuster 1982: 68-80), si acceptem que s'insereixen seqüències descriptives al voltant de la figura d'Erasme en el conjunt de l'argumentació sobre l'intel·lectual (la tesi de la qual és la necessitat d'una certa llibertat de pensament, com la que reivindicà i practicà l'humanista de Rotterdam). Finalment, podríem trobar un altre exemple en l'entrada de *Meditacions en el desert* dedicada a Francesc Cambó (Gaziel 1984: 56-64).

Com hem avançat ja, el famós autoretrat que Josep Pla inclou en l'entrada del 7 de juny de 1918 en *El quadern gris* ens servirà per a il·lustrar un salt qualitatiu en la pràctica del retrat vinculada al pacte autobiogràfic com a situació d'enunciació (Pla 1998: 177-188). Així, l'autoretrat de Pla, sense exercir la funció didàctica a què ens referíem adés,

¹⁷¹ No oblidem que la primera publicació dels *Retrats literaris* (rebatejats després com a *Abans d'ara*) es produí l'any 1947, en ple exili xilè de l'autor: «la reconstrucció de la personalitat de cada escriptor té també la voluntat de rescatar aquella part de la història arrabassada als catalans» (Corretger 2011: 17). Sobre les vicissituds d'aquest llibre, veieu Corretger (2011: 265-272).

sí que compleix fil per randa les altres tres funcions: aporta idees fonamentals sobre la concepció de l'individu i la possibilitat que té de parlar d'ell mateix, un dels temes centrals del dietari planià, de manera que es projecta sobre la resta del llibre (funció semiòtica); s'esforça per mostrar, ni que siga darrere d'una màscara de falsa humilitat, un ésser singular que es reforça en el nostre imaginari, és a dir, ubica i caracteritza el personatge Josep Pla, dins i fora dels límits del llibre (funció estètica); l'autoretrat situa Josep Pla –autor i personatge, gosaríem dir– en un sistema de valors i li concedeix una autoritat moral que reforça el seu ethos i, per tant, la dimensió de la seua veu en tant que *intèrpret* de la realitat (funció simbòlica). El fragment s'estructura amb un destinatari explícit, la senyora Lola S., a qui Josep Pla havia «promés» l'autoretrat, però no l'havia enviat «per excés del sentit del ridícul» (Pla 1998: 177). En més d'una ocasió s'hi refereix («T'inc els ulls vius –i de vegades vivíssims, com vostè, Lola, ha pogut constatar»; «estic parlant de mi, senyora» [Pla 1998: 180], «perdoni la vanitat, senyora» [Pla 1998: 180]), cosa que ens pot fer pensar que, si més no en la situació comunicativa entre enunciadador i enunciatari, el retrat també compleix una funció informativa.

L'autoretrat (acompanyat, irònicament, de l'adjectiu *veridic*, com si fóra acceptable no ser-ho), descriu, en primer lloc, els trets físics de Pla, d'una manera singular, ja que se centra absolutament en el cap i el rostre. Primer es fixa en el nas i insereix una seqüència narrativa (amb caràcter d'analepsi) que explica com «la forma del nas, me la vaig [...] destruir jo mateix [...] jugant a l'arbre de la cucanya» (Pla 1998: 177). A continuació reprén la descripció i se centra en els ulls, per a inserir una breu seqüència argumentativa en la qual parteix de la premissa que els seus són «uns ulls sense educació i sense hipocresia, que em traeixen, sembla, a cada moment», cosa que associa a «unes faccions extremadament mòbils» que li impedeixen «dissimular». Així, arriba a la conclusió que, davant dels problemes que això suposa («si no podeu dissimular els sentiments que els altres us provoquen»), «val més retirar-se a la Tebaida de la misantropia» (Pla 1998: 178).

Deixant de banda el repàs d'uns altres elements facials que el porten a especular sobre la seua ascendència (particularment pel factor jueu), Pla torna al tema de les faccions «tan comprometedores» i admet que està parlant d'ell mateix «com si parlés d'una persona totalment deslligada de la meua existència –com si es tractés

d'un personatge de novel·la» (Pla 1998: 180). Heus ací una declaració explícita de la inestabilitat del pacte autobiogràfic, derivada del sentiment d'estranyament que provoca parlar d'un mateix. Un sentiment en absolut nou en el segle xx (només cal pensar en la poesia d'Ausiàs March per a trobar-ne exemples il·lustres), però sí molt representatiu dels debats intel·lectuals i culturals dels darrers cent anys. De fet, al cap d'unes quantes pàgines, Pla reclama el dret a ésser cregut en tot el que ha dit d'ell mateix, perquè ha promés a la senyora Lola «parlar-li francament» (Pla 1998: 184). Tanmateix, poques línies més tard es veu obligat a matisar (Pla 1998: 184):

Tot el que he dit és veritat. Però no és pas tota la veritat. La veritat, en definitiva –i això és tràgic–, depèn dels mitjans d'expressió, i els meus mitjans d'expressió són escassíssims. Són limitadíssims. Si li digués que no es pot passar d'ací, mentiria. Però jo, en aquest moment, no puc passar d'ací, si he de mantenir-me en un terreny intel·ligible. Potser algun altre dia li podré afegir alguna cosa més –alguna cosa que no sigui tan pueril com les que porto escrites. Ara, li completaré l'autoretrat explicant-li com m'agradaria ésser.

«Ara, li completaré l'autoretrat explicant-li com m'agradaria ésser.» Després d'esbossar una poètica pròpia, en la qual reconeix la impossibilitat d'arribar a dir la veritat, perquè aquesta depèn de l'expressió, la qual Pla jutja insuficient d'acord amb els seus mitjans, l'autor empordanés s'aventura a incloure dins de l'autoretrat una dimensió irreal, precisament, però no per això menys veritable: si primer ha parlat de com és, ara parlarà de com voldria ser. Es tracta, novament, d'una estratègia retòrica, que li serveix per a embolicar la troca, atés que, en essència, desplega els mateixos mecanismes que en la resta del text. Així, sense anar més lluny, torna a reflexionar sobre l'escriptura quan admet l'existència d'un desdoblament entre la seua personalitat i la que traspuja la seua obra. Aquesta reflexió li servirà per a concloure l'autoretrat i, a nosaltres, per a tancar aquest apartat, tot i que tornarem encara sobre la qüestió del pacte autobiogràfic. L'extensió de la citació, doncs, es justifica per la seua avinentesa (Pla 1998: 187-188):

Escric des de criatura, però l'escriure no és en mi una activitat artificiosa i sobreposada. No tinc pas una idea clara –i això em sembla que passa a molta gent– del que hauria de fer en la vida, i sobretot del que em convindria. Això no obstant, aquesta afició em deforma, ha creat, dins el meu jo íntim i espontani, una persona estranya, que moltes vegades ni jo mateix no comprenc el que té a veure amb mi, tantes diferències hi constato. En virtut d'aquest desdoblament, resulta que si jo, per naturalitat, sóc un ésser feble i míser, quan tinc una ploma a la mà esdevinc dionisiac i ofensiu, entro en un estat d'exaltació silenciosa i sóc capaç de mantenir una posició fins a les darreres conseqüències. [...]

Tot això no seria res si, una vegada produïda la deformació, pogués exercir-la d'una manera normal. El món ha d'ésser complet i hi ha d'haver de tot. Però el cert és que això és molt difícil. Cerco, assajo, provo per tots els cantons, i no trobo res ni ningú enlloc. Tothom va a la seva i ja té prou feina amb la que habitualment fa. El camp és buit. Ningú no vol discutir res ni està per orgues. La gent passa amunt i avall.

Així voldria estar gras i estic magre; voldria saber coses i no trobo companys; voldria discutir i tot és tancat. La situació és còmica i desgraciada. D'aquesta lamentable situació, en prové l'aire que tinc d'home desvagat que cerca feina i no en troba. Per això, senyora, no estic bé enlloc i vaig pel món com una ombra errant.

3. Les tipologies textuais

Al nostre parer, un dels factors essencials que cal tindre en compte a l'hora d'analitzar qualsevol text literari són les tipologies textuais, com hem mirat d'argumentar en l'apartat corresponent (§ I.3.). En primer lloc, perquè proporcionen un marc de referència teòric més concret i menys convencional que l'oferit per la teoria dels gèneres literaris. En segon lloc, perquè les tipologies textuais, d'acord amb Adam (1995) i Van Dijk (1983), estan per damunt dels àmbits d'ús (literaris o no), en la mesura que són identificables, a grans trets, en qualsevol situació de comunicació. Finalment, les tipologies textuais ens donen l'oportunitat d'estudiar la construcció del text com a tal, amb unes eines que permeten una anàlisi més acurada a l'hora de relacionar les conclusions amb altres paràmetres d'estudi (d'indole pragmàtica, sociològica, etc.). Així, com que entenem que la teorització sobre les tipologies aspira a esdevindre una teoria que explica una part substancial del funcionament de la comunicació humana en general (Van Dijk 1983), considerem molt oportú aplicar-les a l'anàlisi de la comunicació literària en particular.

Si ens centrem en l'assaig, hem de recordar la importància que hem concedit a l'argumentació des de dos punts de vista.

En primer lloc, un de macroestructural, segons el qual un text s'orienta, semànticament i pragmàtica, en virtut d'una funció argumentativa destinada a aconseguir allò que Perelman i Olbrechts-Tyteca (1988: 10) anomenen «l'adhésion des esprits», és a dir, amb una clara intenció persuasiva. Walton (1996: 30) proposa una caracterització semblant quan afirma:

The purpose of an argument is to settle an open issue with another arguer with whom one is engaged in dialogue. This partner does not have to be a specific person. But it is a respondent (sometimes called an 'opponent') in the sense that it represents the opposed point of view on an issue. Basically, the goal of an argument is to use reaso-

ning to get this partner in dialogue to become committed to a proposition to which he was not committed at the beginning of the dialogue.

L'argumentació-persuasíó, des d'aquest punt de vista, és el principi rector del text al marge de les estratègies textuais concretes que s'hi facen servir. Com hem vist, tant Van Dijk (1983) com Adam (1995) aporten elements d'anàlisi per a defensar una visió així. Uns altres teòrics (Combe 1992, Arenas 1997, Baar i Liemans 1999), al seu torn, consideren que aquesta funció argumentativa-persuasiva és una de les característiques fonamentals que defineixen l'especificitat estètica de l'assaig i que condicionen, de retruc, la seua funció social.

En segon lloc, l'argumentació és fonamental en l'assaig des d'una perspectiva superestructural, és a dir, com a principi formal que regula l'estructura del text. Això ens obliga a analitzar els diversos mecanismes (sintàctics, semàntics, lògics, etc.) que es fan servir per a construir l'argumentació. Per a aquest segon propòsit, nosaltres ens basarem en gran mesura en la translació concreta de la retòrica clàssica i la nova retòrica al camp de l'argumentació i l'assaig duta a terme per Arenas (1997).

Naturalment, aquestes dues dimensions s'han de conjugar en el cas concret de cada obra que analitzem i, també, al seu interior. Així, veurem que en alguns casos la funció argumentativa-persuasiva va lligada a una superestructura eminentment argumentativa (com ara en *Nosaltres, els valencians*), amb una tesi global que es pot extraure amb relativa facilitat, mentre en altres casos, la tesi (si és que n'hi ha) es difumina sota una superestructura de caràcter narratiu, com hem observat en el cas d'*El quadern gris*. Fins i tot hi ha llibres d'assaig en els quals la macroestructura argumentativa no té una bastida dirigida a formular una tesi concreta, sinó que tan sols determina el to argumentatiu-persuasiu de l'obra. És el cas, particularment, dels aplecs d'articles de premsa, els reculls d'aforismes o alguns dietaris. En aquests llibres és difícil aïllar una tesi, però, en canvi, és molt fàcil estudiar-ne cada un dels fragments, la majoria dels quals sí que permeten una aproximació analítica clara a la superestructura argumentativa¹⁷² (o narrativa o descriptiva, si és el cas).

¹⁷² Recomanem, com a exemple d'anàlisi retòrica de l'argumentació assagística, l'estudi de Marcel Ortín (2014) sobre l'article «Sucar-hi», de Josep Carner.

Comptat i debatut, una vegada resumit el marc teòric en què ens basem (§ I.3., I.6.2.), podem aplicar-lo a una sèrie d'exemples del corpus delimitat en la segona part de la tesi doctoral (§ II.3.). Ordenarem aquests exemples segons el subgènere de l'assaig a què els adscriuim, tot i que no tenim cap pretensió d'exhaustivitat: l'anàlisi detinguda de textos concrets a partir de les coordenades que proposem hauria de ser una de les conseqüències desitjables d'aquesta tesi doctoral.

3.1. Dos exemples al voltant d'Eugeni d'Ors

El primer exemple que volem comentar són un parell de textos sobre Eugeni d'Ors, escrits respectivament per Joan Fuster i Josep Pla, als quals ja hem fet referència en el capítol dedicat a Xènius (§ II.2.1.). Al cap de dos mesos de morir l'autor del *Glosari*, el novembre de 1954, l'escriptor de Sueca va publicar al número 25 de la revista *Pont Blau* un article titulat «En la mort d'Eugeni d'Ors». El text té la immediatesa pròpia de la necrològica periodística, però alhora demostra una notable distància en relació al personatge que la motiva, algú que havia protagonitzat una de les majors controvèrsies de la cultura catalana contemporània quan va abandonar el català com a llengua de producció habitual. Fuster (1995: 280) ho resumeix així:

El dia 25 de setembre va morir Eugeni d'Ors, en la seua residència de l'Ermita de sant Cristòfol, de Vilanova i la Geltrú. Feia uns trenta-cinc anys que havia «mort» ja per a la literatura catalana i, això no obstant, el traspàs de l'il·lustre escriptor ha suscitat un sord reviscolament de la vella animositat que li guardaven els nostres intel·lectuals.

L'article va suscitar una airada rèplica de Josep Roure-Torrent, publicada al número 27 de *Pont Blau* el gener de 1955, amb el títol «El cas Ors. Rèplica a Joan Fuster». Aquest hi va respondre amb l'article «Noves precisions sobre Ors. Dúplica a J. Roure-Torrent».¹⁷³

¹⁷³ Els dos articles, precedits de la conferència «La desertió d'Eugeni d'Ors», es van aplegar al quart volum de l'obra completa publicada per Edicions 62 (Fuster 1975: 283-321). La seqüència en conjunt, incloent-hi la rèplica de Roure-Torrent, es pot seguir millor en Fuster (1995: 279-291). Un testimoni interessant sobre la revifalla de l'afer Ors i, en particular, sobre el debat amb Roure-Torrent es troba en la correspondència de Fuster amb Riera Llorca (Ferrer i Pujadas 1993).

Al cap de pocs anys, el 1958, apareixia la primera sèrie dels cèlebres *Homenots* de Josep Pla, a l'editorial Selecta. L'obra va obtenir des de bon començament un èxit notable i aviat fou reconeguda com una de les aportacions més importants de l'autor. Lligant amb algunes de les nostres apreciacions en l'apartat anterior sobre el retrat (§ III.2.3.), Albert Manent (1984: 9) afirmà que els *homenots* van restaurar un «subgènere que en qualsevol literatura és senyal de plenitud: el retrat literari». La selecció dels *homenots* d'aquell primer volum, que incloïa des de Carles Riba fins a Pompeu Fabra, passant per Antoni Gaudí o Isidre Nonell, devia jugar també a favor d'aquesta repercussió. I entre tots, n'hi havia un d'especialment interessant: Eugeni d'Ors. Un interès augmentat pel fet que Josep Pla –el jove Josep Pla– havia participat en l'*afer Ors*, com hem apuntat en parlar de tots dos autors (§ II.2.1., II.6.). Aquesta coordinada biogràfica està ben present en tot el text, encara que el punt de partida és la publicació del primer volum del *Glosari* en l'editorial Selecta, esdevinguda l'any 1950, una fita per a la revisió de l'autor d'una de les obres cabdals de la literatura catalana contemporània (Pla 2001: 275):

En el procés de la literatura –i de la cultura– catalana, Eugeni d'Ors és un fet inescamotejable, real, tangible. Judicar les coses amb miopia és una puerilitat, no serveix de res. Ara, precisament perquè Ors fou el que fou, se l'ha de judicar amb una atenció sostinguda i no és correcte de parlar-ne amb frivolitat, ni amb aquell menyspreu apriorístic, tan corrent en el nostre país.

Fuster, al penúltim paràgraf del seu article, arriba a una conclusió semblant:

Xènius no era imprescindible, és clar. [...] El canvi cultural del nou-cents s'hauria produït igualment sense Eugeni d'Ors, perquè el duia, fatal, l'impuls del temps. Però, s'hauria produït en la mateixa extensió? I sobretot, s'hauria produït tan ràpidament? [...] Molts dels nostres escriptors [...] han fet, ells sols, el que en altres literatures corresponia a tot un moviment literari o un període de més d'una generació. Xènius era un d'aquests escriptors. Ho prova el seu *Glosari*. Ho proven, en un altre pla, les seues iniciatives.

Atenent a les connexions estètiques i intel·lectuals entre Ors, Pla i Fuster, a la línia de continuïtat que, al si de la literatura catalana del segle xx, s'estableix entre tots tres, no sorprén que l'assaig siga el gènere triat per Pla i Fuster per a suggerir, per a *assajar*, aquesta revisió o reivindicació de l'autor del *Glosari*. Encara més: si reprenem l'aplicació de la retòrica clàssica a l'anàlisi de l'assaig (§ I.6.2.), podríem dir que en la fase de la *inventio* Pla i Fuster trien un tema polèmic, que els obligarà a posicionar-se si no volen traïr les expectatives d'un lector conscient de la dimensió controvertible del tema escollit.

Des de la perspectiva del subgènere, on Pla s'inclina pel retrat (plenament inserit en el camp literari gràcies a la seua publicació en forma de llibre dins de l'obra completa), Fuster opta per l'article d'opinió (cosa que el situa, a priori, en el camp periodístic, d'allò que alguns han anomenat periodisme cultural, i amb les prevencions que suposa aplicar aquestes etiquetes a una revista de l'exili com era *Pont Blau*, en la qual, per exemple, el destinatari estava molt determinat per les circumstàncies). El primer és un retrat llarg i complex, amb una notable combinació de diferents tipologies textuais; el segon és un article d'opinió clàssic, que se centra en l'herència intel·lectual d'Eugeni d'Ors i deixa de costat els elements descriptius que serien esperables en una nota necrològica, un subgènere periodístic que s'adiu millor amb el retrat.¹⁷⁴ En ambdós casos, però, l'argumentació és el principi rector del text, fins al punt que podem sintetitzar-los esquemàticament d'acord amb els diferents punts de la superestructura argumentativa de l'assaig analitzada per Arenas (1997: 181-287), la qual, al seu torn, és una actualització de la retòrica clàssica: exordí, narració / exposició, argumentació i epíleg. Una anàlisi, al capdavall, que no fa sinó subratllar la funció essencial de l'assaig: oferir una visió subjectiva, en clau literària, sobre un aspecte que interessa l'autor.

¹⁷⁴ En altres textos redactats en aquella època, Fuster va expressar com de complicada i necessària li semblava la relectura d'Eugeni d'Ors. Així, al *Diari 1952-1960*, expressava: «Ahir va morir Eugeni d'Ors. Quina necrologia tan difícil que demana! Tan difícil, que ningú no s'atrevirà a escriure-la. Vull dir una necrologia serena, honrada, sense rancors ni beateries. També d'aquest mort, no hauríem de parlar-ne "sinó després d'un silenci molt pur". Però, això sí, per raons ben distintes a les que movien Xènius a fer-se aquest mateix propòsit, llavors del traspàs de Maragall» (Fuster 1991: 144-145). En termes pareguts es manifestava als *quaderns inèdits*, on localitzem la matriu de l'article de *Pont Blau*: «He sentit sempre una extraordinària afeció per l'obra d'aquest il·lustre trànsfuga, i ara no sabia restar indiferent davant la notícia luctuosa. M'he proposat d'escriure una extensa necrologia per a *Pont Blau*: cal reivindicar la seua figura davant els catalans nacionals. En allò que té de reivindicable, és clar» (Fuster 2004: 197).

3.1.1. L'«homenot» de Josep Pla

Vistos en conjunt, els diferents *homenots* són coherents amb el gran projecte literari de Josep Pla: oferir una visió personal de la cultura catalana del segle xx i inserir-s'hi. En paraules de Claudio Guillén (1982: 277), «la fusión de Pla con sus personajes [...] es tal que se hace difícil distinguir entre lo que opinan el retratista y el retratado».

Heus ací que la dimensió essencial del retrat com el concep Pla no és la descriptiva, sinó l'argumentativa: oferir la seua visió personal sobre l'objecte del retrat i persuadir el lector perquè hi coincidisca o, si més no, hi reflexione. Encara que en l'*homenot* dedicat a Eugeni d'Ors trobem més d'un tipus de seqüència textual, s'imposa la funció argumentativa com a principi rector del text, que es concreta d'acord amb l'esquema que hem reproduït en la taula.

El text té una estructura emmarcada, bastant senzilla a pesar de la seua notable extensió. En conjunt, està format per nou seccions, separades entre elles per una línia en blanc, cadascuna de les quals conté un número variable de paràgrafs. La primera secció i la darrera són les més curtes, i funcionen com a introducció o exordi i conclusió o epíleg respectivament. De les seccions dos a vuit trobem el desenvolupament, format per una narració, on es relata la relació del jove Pla amb Ors, una exposició / argumentació, on es valora el llegat d'Ors en relació a la seua personalitat (d'ací que hi apareguen detalls descriptius importants) i una argumentació en què Pla valora globalment el Noucentisme, sense per això deixar d'introduir elements descriptius nous. Com observa Claudio Guillén (1982: 283), «para el arte de la semblanza en Pla, el detalle es aquel rasgo de la persona que posee la menor extensión posible y la mayor intensidad». És així com funciona la descripció del caràcter d'Ors que hem identificat en la secció 3 (Pla 2001: 282-283), carregada i hiperbòlica, bona mostra del que Adam i Petitjean (1989: 18) anomenen *descripció expressiva*, dipositària d'un punt de vista:

Aquests sentiments són perfectament compatibles [...] amb el reconeixement de la manera d'ésser de l'Ors real: la seva desmesurada vanitat, la seva asfixiant egolatria, la seva megalomania desmesurada. D'Ors fou una vedette intel·lectual de tipus francès (francès de París) desproveït sovint del sentit del ridícul més elemental. [...] Fou

un home que aspirà constantment a subratllar-se, que escriví i parlà en lletra cursiva, que si no utilitzà el llenguatge jeroglífic fou perquè aquestes coses han passat. Mai no pogué demanar un parell d'ous ferrats parlant amb naturalitat. Fou un home que no pogué viure sense utilitzar una màscara.

INTRODUCCIÓ o EXORDI Secció 1	DESENVOLUPAMENT Seccions 2-8			CONCLUSIÓ o EPÍLEG Secció 9	
<ul style="list-style-type: none"> «En el procés de la literatura -i de la cultura, Eugeni d'Ors és un fet inescamotejable, real, tangible.» 	NARRACIÓ Secció 2	EXPOSICIÓ / ARGUMENTACIÓ Seccions 3-7		ARGUMENTACIÓ Secció 8	<ul style="list-style-type: none"> Resum dels esdeveniments posteriors a 1920: «Tot se n'anà aigua avall...» / «Tot plegat una tragicomèdia.» Desconeixement d'Ors per part de les generacions joves. «Però queda la seva obra -queda el col·laborador de Prat de la Riba-, i aquest fet, en la perspectiva de la història, no podrà ser destruït.»
	<ul style="list-style-type: none"> «La meua generació nasqué a la consciència en ple noucentisme.» «Després ja no ens veïrem més. [...] Els anys han passat i el desgast ha estat molt fort; la receptivitat s'ha espesseït i esmussat.» 	Secció 3	<ul style="list-style-type: none"> No ha d'estranyar a ningú si dic que jo he admirat Eugeni d'Ors per algunes raons que considero de pes. DESCRIPCIÓ: caràcter i estil («fou un home que aspirà constantment a subratllar-se, que escriví i parlà en lletra cursiva»). 	<ul style="list-style-type: none"> «Jo afirmo que l'únic moviment real, positiu, autèntic, que ha viscut aquest país, és el del noucentisme». DESCRIPCIÓ: «Per influència de d'Ors acabaren tots agafant el tic del superhome, cosa que la majoria d'ells no eren, mentre, en canvi, ell ho era, no solament perquè havia nascut superhome, sinó perquè considerà que l'única posició plausible que es podia tenir en la vida era la del superhome permanent.» 	
		Secció 4	<ul style="list-style-type: none"> El Glossari fou una obra de construcció i demolició. «D'aquesta demolició, en sortí una doctrina». DESCRIPCIÓ: «un home alt i esvelt», «saturat fins a la medul·la» del segle XVIII francès. «Eugeni d'Ors hauria estat inconcebible sense una gran ciutat.» 	<ul style="list-style-type: none"> Citació de Ruyra: «El cas és que ens mostra punts de vista que ens eren desconeguts. Benvingut sia!» 	
Tesi	Arguments			Reforç de la tesi	

3.1.2. La necrològica de Joan Fuster sobre Ors

«En la mort d'Eugeni d'Ors» és, a tots els efectes, una argumentació al voltant d'una premissa senzilla: l'afer Ors no justifica negligir la seua obra ni el seu llegat. Fuster va teixint aquesta idea des del començament de l'article, tan bon punt constata «un sord reviscolament de la vella animositat» envers Eugeni d'Ors. Un reviscolament que, com apunta l'escriptor suecà amb ironia, hauria d'haver estat compatible amb l'«estranya tristesa» que «quasi tots hem experimentat en conèixer la luctuosa notícia» (Fuster 1995, 279). El segon paràgraf prossegueix així (Fuster 1995, 279):

La constatació d'aquest fet induïx a preguntar-nos [...] què hi hagué, realment, al fons del cas Ors, que tan llarga i endenyada conseqüència ha vingut arrossegant. Con-

fesse amb tota ingenuïtat que ignore [...] la importància i el caràcter dels incidents que provocaren la deserció de Xènius.

L'afer Ors, diu Fuster, no és sinó la deserció de Xènius, per la qual Eugeni d'Ors va *morir* per a la literatura catalana. I, reivindicant irònicament la seua pròpia ingenuïtat i ignorància, llança una pregunta clau: què va passar i per què? A continuació posa una sèrie d'exemples sobre les reaccions a l'afer Ors i constata una doble resposta (Fuster 1995, 280):

Sempre m'ha sorprès, llegint escrits d'aquella època i posteriors, la doble, i en cert mode contradictòria, reacció que la marxa d'Ors va produir a Catalunya. Per una part, es va tendir a llevar transcendència a l'obra i a la personalitat de Xènius; per l'altra, les crítiques que se li adreçaven, clarament ressentides, han tingut una persistència i un aire agressiu bastant inusitats.

En preguntar-se per la causa d'aquesta animositat, Fuster arriba a una hipòtesi: potser l'acusació a Xènius no era «tan desinteressada i neta com calia, sinó que amagava la defensa d'altres coses, potser no exactament massa sublims». Però ràpidament, al paràgraf següent, en un gir habitual en la seua prosa, s'inclina per un altre argument (Fuster 1995, 280):

Però jo em decante a creure'n una altra suposició. No fóra molt arriscat imaginar que en els exabruptes antiorsians predomina un sentiment de decepció, i el que és pitjor, de decepció que ara trobaríem infundada. Els escriptors que, per edat i inclinacions, hauríem de situar com a continuadors naturals de Xènius —els adés esmentats i d'altres—, s'excediren probablement en la valoració d'aquell home enlluernador.

Fuster, en referència a la generació a la qual pertanyia precisament Josep Pla, posa de manifest que Ors va suposar un salt qualitatiu tan notable per a la cultura catalana que es va convertir en una mena d'ídol per a la generació immediatament posterior, encara que aquest «respecte fora de mesura» fóra «una mica pueril». Al

paràgraf 5, expressa una de les idees clau de la seua argumentació, que ja hem citat al començament: «Xènius no era imprescindible, és clar» (Fuster 1995, 281). Però a continuació destaca que potser sense ell no s’hauria produït, en el mateix temps ni en la mateixa dimensió, «el canvi cultural del nou-cents». Heus ací la tesi fonamental de l’article: moltes de les crítiques a Ors són justificades, però la seua contribució a la cultura catalana és inqüestionable.

INTRODUCCIÓ o EXORDI	DESENVOLUPAMENT o EXPOSICIÓ / ARGUMENTACIÓ	CONCLUSIÓ o EPÍLEG
1. La mort d’Eugeni d’Ors ha produït “un sord reviscolament de la vella animositat”	2. Què provoca la “deserció de Xènius”? 3. La marxa d’Ors provocà una “reacció doble i contradictòria” a Catalunya, potser per causes “no exactament massa sublïms”. 4. Una altra suposició: Xènius va enlluernar la generació posterior, que el véu com un símbol. 5. TESI: Xènius no era imprescindible, però féu avançar la cultura catalana de manera excepcional.	6. Descàrrec: no és una reivindicació d’Ors ni de Xènius, encara que el segon la mereix.

3.2. Les memòries

Un exemple molt diferent ens el forneixen les memòries, en les quals l’element narratiu, autobiogràfic en el sentit que li atorga Lejeune (1987), pren una dimensió que era absent dels subgèneres que acabem d’analitzar. Si prenem en consideració *Memòria personal*, d’Antoni Tàpies (2010b), ens adonarem que presenta una superestructura narrativa (Van Dijk 1983). Escrita, és clar, de manera retrospectiva, comença amb el naixement de l’autor i acaba, a grans trets, amb els fets del tancament al convent dels Caputxins, cosa que es veu en els dos fragments següents:

Vaig néixer a Barcelona el dia 13 de desembre de 1923, a les cinc de la matinada, en un pis de la casa número 39 del carrer de la Canuda. (Tàpies 2010b: 23)

Quan en Xavier Folch vingué a explicar-me que es preparava una gran reunió – sense dir-me encara on– per tal de fer costat a la creació del primer sindicat democràtic

d'estudiants des de la guerra, acte al qual es volia donar un caràcter públic i solemne, vaig copsar de seguida la importància cívica i política que allò podria tenir. (Tàpies 2010*b*: 348)

En certa mesura, estem davant d'un *Bildungsroman* en què la majoria d'edat, la maduresa, s'assoleix quan l'artista pren consciència del sentit essencial de la seua activitat. L'últim fet de la biografia de Tàpies que expliquen les memòries és, com hem dit fa un moment, la Caputxinada. Es tracta d'una circumstància que explica amb bona cosa de detalls, probablement perquè fou determinant a l'hora d'animar-lo a escriure les memòries i arribar a una conclusió d'orientació argumentativa sobre la seua pròpia personalitat com a artista:

Més que mai jo també sentia aquella necessitat, com deia Penrose de Picasso, «de concloure un pacte amb els meus semblants», que definitivament el meu art estigués engranat estretament en les lluites, les alegries i les esperances del poble, del meu poble català per sobre de tot. (Tàpies, 2010*b*: 355)

A grans trets, els fets es presenten segons l'ordre cronològic en què van succeir i no hi detectem alteracions temporals significatives (tot i que en una anàlisi més detallada sí que podríem apuntar algunes petites analepsis i prolepsis¹⁷⁵).

Tanmateix, al costat d'aquesta superestructura narrativa, podem reconèixer també una macroestructura argumentativa en el sentit que els fets que Tàpies tria són, molt sovint, aquells que contribueixen a explicar com es forma en tant que artista. Podem dir que l'exposició dels fets implica una narració, però que la seua selecció i disposició pressuposa també l'existència d'un esquema argumentatiu que es fa més i més evident a mesura que ens acostem al moment present de l'escriptura. Com passava en *El quadern gris*, hi ha una necessitat persuasiva global al voltant de la figura central, la qual, gràcies al pacte autobiogràfic, adquireix un protagonisme que es trasllada no només a la veu de l'enunciació, sinó a l'autor real. En última instància, no es tracta de

¹⁷⁵ Heus ací un exemple de prolepsi: «Anys després, quan vaig interessar-me pels exercicis respiratoris del ioga i altres pràctiques, especialment pel tantrisme, vaig sospitar que, sense proposar-m'ho, potser jo els havia mig practicats en aquell temps» (Tàpies, 2010*b*: 355)

contar al lector com Tàpies es convertí en artista o Pla en periodista, sinó de *convèncer-lo* que, en efecte, ho esdevingueren per la força argumental dels fets triats.

A més a més, la nostra hipòtesi que existeix una funció argumentativa en *Memòria personal* que regeix en bona mesura l'orientació del text deriva de l'aplicació de la retòrica clàssica a l'assaig sintetitzada per Elena Arenas (1997: 451-453). Així, podríem detectar en *Memòria personal* alguns dels punts bàsics de la retòrica clàssica. Si ens cenyim a la *dispositio*, l'exordi correspondria, a grans trets, a la «Justificació», el prefaci de l'obra, on Tàpies enuncia el tema, els motius pels quals l'escriu i quina classe de lectura n'espera. La narració, inclouria el gros del llibre, on Tàpies relata els principals fets de la seua vida, els quals adquireixen com més va més una notable força persuasiva, més enllà de la inserció de seqüències argumentatives puntuals. Finalment, Arenas destaca l'existència, en molts assaigs, d'un epíleg que recapitula els punts principals de l'argumentació de l'autor, de la seua posició davant del tema i els fets que exposa. En *Memòria personal*, aquest epíleg no té autonomia textual, és a dir, no és un capítol a banda simètric al prefaci, sinó que, al nostre entendre, s'articula en les reflexions que segueixen a la narració dels fets de la Caputxinada.

Totes aquestes idees es poden arredonar amb la noció d'*inventio*. En efecte, sembla que, en aquella fase de la composició del text, prèvia a la realització efectiva del mateix, Antoni Tàpies dissenya l'obra tenint en compte, per un costat, que el referent primari serà la seua vida i, per l'altre, que optarà per organitzar aquest material semàntic per mitjà d'una superestructura narrativa regida per una funció argumentativa-persuasiva.

Si descendim un nivell i ens fixem en les tipologies textuals que trobem subordinades a les superestructures a què acabem d'al·ludir, ens adonarem que la narració, l'argumentació i, en menor mesura, la descripció, són les predominants. Pel que fa a la narració de paraules (Genette 1983: 34), no trobem cap exemple de discurs citat, i sí algun de discurs transposat regit i de discurs narrativitzat.

Deixant de banda qualsevol aspiració d'exhaustivitat, ens agradaria posar un exemple d'un model d'argumentació breu, clara i deliberadament honesta que trobem en molts moments de *Memòria personal*. El cas que hem triat no és representatiu només d'aquesta classe de construcció textual, sinó que també il·lustra l'actitud del pintor davant de la seua pròpia realitat, atés que reflexiona al voltant de l'èxit personal:

Malgrat les meves dificultats, les meves angúnies i les meves falles, potser havia pogut beneficiar-me, de tota manera, de més informacions culturals que molts col·legues de la meva generació de Barcelona. És trist de dir-ho, però, en el nostre món injust, on tota la preparació, a les escoles, a la universitat, és sempre classista, és evident que poden despuntar millor els qui tinguin un mínim de mitjans. És un cercle viciós del qual no es pot sortir en els països capitalistes, perquè la preparació vol dir més tard professionalització, vol dir temps, llibertat... Vol dir, finalment, fer-ho millor. (Tàpies, 2010*b*: 283)

Probablement és en les descripcions on Tàpies exercita més la –diguem-ne– funció poètica de la seua prosa. El paisatge que envolta el sanatori de Puig d'Olena és descrit com «un panorama grandios de boscos esponerosos, un veritable mar de vegetació que anava amb diverses ondulacions baixant i escampant-se cap a la vall» (Tàpies, 2010*b*: 137). Teresa Barba, qui es convertiria en dona de l'artista, és caracteritzada ben bé com una dona d'aigua del Montseny:

Semblava que me l'havia portada un vent del nord que sempre tant m'havia atret, com un esqueix sortit dels boscos emboirats i de les clarors de matinada d'una primavera encara gelada. La verdor clara dels seus ulls, els seus cabells fins i rossos, els seus pòmuls eslaus, els seus llavis atraients em semblaven com els d'una «dona d'aigua» llegendària d'aquells paratges del Montseny. (Tàpies, 2010*b*: 182)

El Montseny representa un espai ben bé mític per a Tàpies, com demostra el fet que s'hi referisca en el darrer paràgraf de les memòries, un paràgraf que s'acosta a la prosa poètica, aparentment deslligat de l'argumentació anterior que, partint dels fets dels Caputxins, havia permés a Tàpies concloure l'explicació sobre el sentit social del seu paper com artista:

Montseny, boscos, matinades, capvespres amb cants de rossinyols, passeigs per laberints d'alzines amb el meu gos estimat. Caminar, peus, sabates, bastó. Nits de

boira, nits d'estrelles, nits d'ira, nits dialogant amb els companys, fent projectes, nits sentint música, nits d'amor...

Sovint anem d'excursió amb la Teresa per entre la molsa, descobrint els erols de pinetells, escoltant les merles, veient saltar els esquiroles. Un dia la boira ens fa perdre i ens deixa unes hores desesperats en plena foscor al cim massa alt per a nosaltres del Turó de l'Home [...], al Montseny, «mont de la senyera». Com si la mateixa muntanya ens hagués volgut recordar el necessari equilibri que hi ha d'haver entre l'atracció de la llum dels cims i la vida prop del poble. (Tàpies, 2010*b*: 357)

Abans hem fet referència al caràcter fragmentari d'aquestes memòries, suggerit des del seu subtítol (recordem-lo: «Fragment per a una autobiografia»), però no hem insistit prou en una idea que cal aclarir en aquest punt. Aquesta fragmentarietat, amb l'excepció de casos com el que acabem de comentar, no s'expressa textualment, sinó en l'enfocament i l'actitud. És a dir, *Memòria personal* no s'estructura al voltant de bocins de text, sinó que es construeix com un discurs perfectament articulat en vuit capítols més aviat llargs, que segueixen un ordre narratiu (cronològic) i argumentatiu (persuasiu) definit. Si podem dir, amb Tàpies, que les seues memòries són *fragmentàries*, és perquè no aspiren a mostrar la seua personalitat de manera *total*, ni pretenen explicar la seua biografia de manera completa i acabada.

3.3. El cas d'Empar Moliner: un exemple del joc entre tipologies

Per a arredonar l'anàlisi que hem fet de la seua obra, molt il·lustrativa de les tensions convencionals que pot presentar un part de l'assaig de l'era contemporània – precisament aquell que voreja la ficció de manera més explícita i adopta una figuració irònica més acusada–, estudiarem quina mena de tipologies textuals apareixen en els quatre llibres editats per Empar Moliner en Quaderns Crema. En aquest sentit, és evident que n'apareixeran moltes més a banda de la narració i l'argumentació, com ara els diàlegs o les descripcions. Tanmateix, en cap cas aquestes tipologies dominaran globalment el text. Ací s'observa el rendiment de l'aportació de Van Dijk (1983) i les idees de macroestructura i superestructura: la combinació de més d'un tipus de

seqüència sempre es fa en virtut del predomini d'una sobre les altres, diferenciant allò semàntic d'allò sintàctic. I aquest predomini té conseqüències en l'establiment de les convencions que determinen el reconeixement dels gèneres literaris. Així, el conte «La sessió de maquillatge» (Moliner 2010: 7-11), que obri el recull *No hi ha terceres persones*, presenta una primera pàgina en què un narrador extradiegètic heterodiegètic explica com «el Nobel de Literatura Sigmund Grossman» s'asseu a la sala de maquillatge d'uns estudis de la televisió pública catalana abans de ser entrevistat. En canvi, la resta de pàgines estan dominades pel diàleg que manté amb la maquilladora i la veu del narrador pràcticament desapareix, però, així i tot, el lector és conscient que es troba davant d'un text amb superestructura narrativa.

Aquesta superestructura es pot descriure molt bé en el cas del conte «La invenció de l'aspirina» (Moliner 2004: 7-18), per continuar amb l'exemple que havíem fet servir anteriorment. A partir de l'esquema narratiu proposat per Adam (1992: 54, 57) podem exposar-ho així:

- Situació inicial. Es presenten els personatges (el matrimoni Salat i el matrimoni Crespí, però sobretot la senyora Salat) i les coordenades de temps i espai (l'actualitat, una ciutat qualsevol).
- Complicació. La senyora Salat, que es veu abocada a un sopar rutinari i avorrit, s'emborratxa i imagina que el senyor Crespí és el seu home. Aquest comença a comportar-se com a tal.
- Reacció o avaluació. La senyora Salat percep que no es tracta d'un efecte de l'alcohol i puja al taxi amb el senyor Salat.
- Resolució. La senyora Salat accepta el seu poder i, progressivament, es converteix en les diferents dones que mantenen relacions amb els homes que desitja.
- Situació final. La senyora Salat acaba avorrida del seu poder.

Pel que fa a l'argumentació podem reconèixer-la fàcilment en les columnes de *¿Desitja guardar els canvis?*, com ara «Si Ángel Cristo es despertés» (Moliner 2006: 181-182).

Com en molts casos, el text parteix d'una notícia, que s'exposa en el primer paràgraf de manera més o menys objectiva: «Amb l'arribada a Barcelona del Circ Mundial, s'ha aplicat per primera vegada la normativa de l'Ajuntament que prohibeix els espectacles on els animals “puguin ser objecte de qualsevol tipus de burla o patiment”». En el paràgraf següent l'autora introdueix una primera valoració personal, de caràcter irònic: «Si bé trobo molt avorrits els números de circ amb feres, els prefereixo mil vegades als números de circ que compensen la falta de feres amb números poètics». En el tercer paràgraf, el més curt de l'article, l'autora, a partir d'una comparació hiperbòlica, planteja que la normativa municipal és arbitrària i, per tant, injusta. Al nostre entendre, ací s'expressa la tesi de l'article: «El cas és que el decret em sembla injust perquè no s'aplica a tots els animals, sinó només als salvatges. I això és com abolir l'esclavisme excepte per als negres, amb l'excusa que ja hi estan acostumats» (Moliner 2006: 181). El quart paràgraf és molt més llarg que l'anterior i desenvolupa la tesi que s'hi expressava per mitjà dels arguments següents: 1) Hi ha animals que podrien ser objecte de burla (com ara «un lloro en un bar cantant l'himne del Barça») i no està prohibit. 2) L'espècie pot fer variar la consideració d'allò vexatori, com també el context en què es produeix l'espectacle. 3) Aquests contextos poden incloure l'ús de gossos en televisió, l'hípica, les festes majors o els programes de cuina. En tots els casos, les argumentacions es basen en referents que formen part de l'enciclopèdia col·lectiva dels lectors i que, en conseqüència, els resulten especialment cridaners. Així, el lector ha de fer front al contrast, irònic en ell mateix, que ningú protesta perquè Karlos Arguiñano partisca llagostes «de viu en viu» i la més que probable reacció adversa que provocaria que «partís de viu en viu un gos amb ànim de cuinar-lo, com fan a Corea» (Moliner 2006: 182).

L'últim paràgraf planteja un altre contrast irònic que, sense proposar cap conclusió explícita al lector, reforça el valor de la tesi expressada en el tercer paràgraf, és a dir, l'arbitrarietat de la norma i, per tant, els dubtes sobre la seua aplicació. L'autora, en una clara antífrasi, afirma: «La bona notícia és que els números amb canalla no estan prohibits». A continuació subratlla la ironia per mitjà de l'expressió *fer servir* referida als xiquets, cosa que destaca el valor instrumental dels infants, impropï en una societat com la nostra: «Es poden fer servir nens en tots els circs que visitin Barcelona».

Val a dir que estem davant d'un article inductiu d'acord amb la distinció de Casals (2003) entre article inductiu i article deductiu. El primer parteix d'una anècdota, una declaració, una notícia o una cita, per exemple, i deixa la conclusió —explícita o implícita— per al final. Aquest és, amb diferència, el mecanisme habitual d'Empar Moliner, probablement perquè té una capacitat apel·lativa superior. En canvi, l'article deductiu presenta la conclusió i les premisses argumentals des del principi i les aplica a un cas concret en el desenvolupament del text.

A banda dels trets estructurals que acabem de comentar, els textos argumentatius contenen nombroses marques de modalització que expressen el seu caràcter subjectiu. Ho veïem en els fragments anteriors i ho trobem en quasi totes les columnes; com ara, en l'article «Fer de Marieta» (Moliner 2006: 165-167): «m'atreveixo a opinar», «sé segur», «tampoc no considero», «em sembla una jornada estupenda», «confesso que em sap greu», etc.

El cas de les cròniques és molt més complex, cosa que ja hem vist quan hem tractat l'exemple de «Paul Auster, vine a l'Ikea». En principi, en la mesura que convencionalment són textos que ofereixen una visió alternativa —més completa, més personal— d'una notícia, compartiran amb aquest gènere moltes característiques, entre les quals hi ha el paper previsiblement protagonista de la narració. També, és clar, un to si fa no fa objectiu, però que permeta l'expressió «del tarannà del cronista» (Gomis 1989: 148). La particularitat de les cròniques de Moliner rau en el fet que aquest tarannà esdevé un tret distintiu, la raó bàsica del seu atractiu de cara al lector, mentre que la notícia queda en un segon pla, en una mera anècdota inicial. Això provoca que, sense desaparèixer ni de bon tros l'element narratiu, la crònica traspu un valor argumentatiu, que podria coincidir amb allò que Van Dijk (1983: 151) anomena *avaluació* de la història, és a dir, la moralitat que emana dels textos narratius, anomenada explícitament així («*morale*») per Adam (1992: 57). No podem oblidar, en aquest sentit, que tant en les cròniques com en les columnes Empar Moliner recorre sovint al vell recurs de l'argumentació per mitjà de l'exemple (Maestre 2010: 258), cosa que provoca que, en molts casos, desaparega la superestructura argumental explícita i, textualment, ens trobem tan sols davant d'una mena de microconte, la tesi del qual s'ha d'elaborar a partir d'una interpretació que, paratextualment, es vol argumentativa (Maestre 2010: 256). Antoni Maestre (2010) ha tractat aquesta qüestió amb detall i, entre els articles

que esmenta, volem destacar la columna «Les dues cadires» (Avui, 3/1/2009), que presenta moltes característiques compartides amb la narrativa breu de l'autora. Així, per exemple, comença d'una manera molt semblant al conte «Avantatges d'un viatge organitzat», inclòs en *T'estimo si he begut*. En el primer cas, llegim: «Aquestes han estat les primeres festes que passa com a divorciada»; en el segon, en canvi: «Les dues filles dels Figuerola fan una col·lecta d'amagat i els regalen una setmana a Tunísia, perquè és on van anar de viatge de nuvis, ara fa vint-i-cinc anys» (Moliner 2004: 177). El començament de «Més avantatges d'un viatge organitzat», conte paral·lel a l'anterior (en el llibre va a continuació), té una estructura semblant: «Per celebrar que tornen a ser nòvios, en Marc regala a la Carla un viatge a Tunísia» (Moliner 2004: 189). Aquest exemple ens permet, d'altra banda, destacar la importància temàtica de les relacions de parella, una constant en l'obra de l'autora, com també la insatisfacció, el tema clau de «La invenció de l'aspirina», com hem comentat. Així, el final de l'article «Les dues cadires» apunta en la mateixa direcció:

Avui baixa a Barcelona per mirar roba. La nit de Cap d'Any va fer veure que no hi era i va estar-se a casa, amb l'ordinador a la falda, entrant als xats de més de 45 anys i esperant un miracle. A Vallvidrera s'atura per comprar els diaris. Una dona va pel carrer amb dues cadires plegables. Les hi deu haver deixat una veïna. Fa cara d'enfadada. Deu tenir gent a dinar. La dona no pot comprendre la felicitat que ella sentiria si estigués al seu lloc. Anant pel carrer, enfadada, amb dues cadires.

Tornant a les cròniques de *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi*, la superestructura textual derivada de la seua adscripció genèrica en l'àmbit periodístic és, com hem indicat anteriorment, la narrativa. Ho hem vist en analitzar el cas de «Paul Auster, vine a l'Ikea», però ho podríem afirmar de molts altres textos, com ara «El meu marit era un heretge» (Moliner 2005: 141-144) o la crònica que tanca el llibre i que li dona nom «Busco senyor per amistat i el que sorgeixi» (Moliner 2005: 168-171). Un altre exemple el trobem en la crònica «Perseguint en Quim Monzó», una de les més brillants de totes, que té com a objectiu, al nostre entendre, oferir una caricatura de l'escriptor a partir

d'elements reals i d'altres deliberadament ficticis des d'una perspectiva deliberadament irònica. El punt de partida és clarament narratiu i, alhora, respon al patró bàsic de la crònica, que pren una notícia com a pretext (Moliner 2005: 45):

Migdia de dijous. A la pàgina 16 del suplement de Catalunya d'*El País*, hi diu: «Quim Monzó. L'escriptor llegirà articles del seu llibre *El tema del tema*. Fnac El Triangle. Plaça de Catalunya a les 19.00 h».

A continuació, l'ús d'un llenguatge barroer ens recorda la clau irònica de l'enunciació: «Quin bacó que està fet. El molt fill de puta no m'havia dit res. I tinc el temps just d'enxampar-lo». Narrativament, l'última oració inicia la persecució que dona títol i sentit a la crònica. Així, la narradora es planteja al llarg del text quins són els costums de Monzó per tal de trobar-lo tan aïna com siga possible. El coneixement dels seus costums es basa, precisament, en un fet real contrastable i expressat explícitament en el text, que reforça l'assumpció del pacte autobiogràfic: «fem plegats una secció al programa de l'amic Bassas» («Articles que no farem mai», es titulava). Com si fóra una mena d'aventura, l'autora decideix «seguir-lo sense despertar sospites»; després de descartar vestir-se d'escut humà o d'activista contra la guerra, s'inclina per «la naturalitat», entre altres raons perquè «en Monzó és tan poc fisonomista que, fora de context, és possible que no em recordi» (Moliner 2005: 45).

Una vegada establida la situació inicial de la narració, l'autora surt al carrer i visita diverses cocteleries i bars freqüentats per l'autor de *Mil cretins*. Ací trobem la primera complicació del relat, en la mesura que la cerca fracassa i la protagonista es veu obligada a valorar on es pot trobar l'escriptor si «no està bevent». L'alternativa és que «està comprant». La consideració de diferents establiments de Barcelona on el podria trobar permet a l'autora perfilar millor el retrat irònic de Monzó: «una papereria», per la seua afició als objectes d'escriptori; una «botiga de plaques per a bústies, gravats i tampons», que són «una altra de les seves debilitats»; i, finalment, el veterà establiment de ferreteria Servei Estació («quantes vegades no el dec haver vist sortir d'allà carregat

de rotllos de reixeta per terrassa»).

A continuació, l'autora canvia d'opinió: «Però no. Ara me n'adono. No, no pot ser a cap d'aquests llocs. Són les tres, i la lectura és a les set. Si només falten quatre hores és evident que ja és a l'Fnac» (Moliner 2005: 46). Fixem-nos que, implícitament, se'ns indica que ha transcorregut un cert temps des del començament de la cerca, que arrancava a migdia. La progressió narrativa de la crònica implica, també, la progressió cronològica de la història.

Al remat, l'autora es dirigeix a l'Fnac, on troba Quim Monzó (Moliner 2005: 46):

Corro cap allà i, finalment, la meua tenacitat es veu recompensada. A un quart menys un minut de quatre, el veig recórrer a cent per hora cada pam del centre comercial. Darrere seu queda un rastre d'olor de loció Floïd per després de l'afaitat. Veig com es treu una llista de la butxaca i consulta les feines que té pendents. Seguir-lo tan de pressa i amb talons suposa una prova duríssima per qualsevol dona.

A partir d'aquest moment, Moliner recorre la botiga amb Monzó, qui, a pesar de l'advertiment anterior, la reconeix a primera vista i se li adreça pel nom, un altre element per a l'establiment del pacte autobiogràfic: «Moliner, ¿com es deia aquell que es va suïcidar?» (Moliner 2005: 47). A banda dels particulars interessos musicals que l'autora atribueix a Monzó (tots referents reals: Dalida, Leo Minax i Papá Levante), destaca la insistència en la seua personalitat ordenada i obsessiva, representada paradigmàticament pel fet d'anotar tot el que té pendent fer: «Després, pregunta a un treballador si tenen paquets de piles de trenta-dues unitats. No en tenen, així que se'n compra quatre paquets de vuit. Treu la llista i ratlla "piles"» (Moliner 2005: 47).

La crònica acaba just abans de començar la lectura d'articles. Narrativament, el conflicte s'ha resolt: Empar Moliner ha trobat Quim Monzó i ha arribat a temps a la lectura. Però òbviament, això és secundari, tant en l'estructura com en la recepció del text. El que importa és l'aproximació a la figura de l'autor d'*El tema del tema*, una aproximació que acaba així (Moliner 2005: 48):

Després d'unes paraules introductòries d'en Vallcorba, l'editor, en Monzó comença dient que, encara que no sigui habitual, llegirà articles del llibre, un darrere de l'altre, fins que ens en cansem. Treu la seva llista de la butxaca. Ratlla «llegir articles» i s'hi posa.

Finalment, esmentarem el cas de la crònica «Els mugrons de la Kournikova i els meus» (Moliner 2005: 42-44), en la qual la seqüència narrativa també parteix d'una notícia que és presentada amb relativa objectivitat, tot i que apareix un imperatiu (*pensin*) que modalitza el text i demana una certa participació al lector, confirmada en el paràgraf següent, com veurem tot seguit:

Un senyor va filmar una noia que feia top-less perquè es pensava que era l'Ana [sic] Kournikova i va vendre la cinta a la revista *Penthouse*, la qual va publicar els fotogrames. Ara, en el judici que s'està celebrant en contra seva, l'home diu que va confondre la noia amb la Kournikova per la mida dels seus mugrons. Pensin que ni els ha vist ni els ha tocat mai, només els intueix gràcies a una fotografia on la tennista surt amb la samarreta tota suada.

A continuació, la narradora es pregunta si es podrien reconèixer els seus mugrons per la mida a partir d'un parell de preguntes adreçades al lector i que reforcen la clau irònica per mitjà d'un joc amb les pronoms possessius (la cursiva és nostra): «Vostè, senyora, ¿podria reconèixer els *seus* mugrons si els veiés fotografiats sota una samarreta? I, sobretot, vostè, senyor, ¿podria reconèixer els *meus* mugrons si els veiés transparentar sota un top?» (Moliner 2005: 42).

Després d'admetre que «en aquest camp tinc poca experiència», l'autora decideix posar-se en contacte amb un especialista perquè li proporcione informació tècnica. Gràcies a les hipotètiques indicacions de Jaume Planes (de la Clínica Planas, un referent real), mesura, analitza i determina el color exacte del mugró. Per a aquesta darrera comprovació, demana consell a un treballador de la botiga de bricolatge Los Tigres (Moliner 2005: 44). La conclusió de l'article es basa en la resolució del conflicte

narratiu: la descripció exacta dels mugrons de l'autora. Però òbviament, aquestes dades són intrascendents i, encara que irònicament l'autora ens convida a comprovar-ho («el mugró no excitat medeix 10,6 centímetres cúbics si no m'equivoco (si m'equivoco podeu venir vosaltres mateixos a prendre mides)»), no ho podrem contrastar mai. Si el text estiguera escrit sense la presència del pacte autobiogràfic i el regira un pacte novel·lesc i si, a més a més, no disposàrem de les indicacions paratextuals que el vinculen a la crònica, no tindríem grans problemes a encabir-lo dins de la narrativa en tant que gènere literari. Ara bé, tenint en compte aquests *condicionants* –i ho diem, deliberadament, a la manera de Genette– podem fer-ho? En les conclusions reprendrem la qüestió posant en relació tots els elements que, al nostre entendre, influeixen en l'adscripció genèrica d'un text a l'assaig i exposarem la nostra conclusió pel que fa als articles i les cròniques d'Empar Moliner.

3.4. La funció argumentativa com a principi rector del text: dos exemples globals

Tancarem aquest capítol de la tesi analitzant, de manera més global que en els casos anteriors, dos exemples d'obres assagístiques en què la funció argumentativa que regeix el text resulta evident. En primer lloc ens centrarem en *Nosaltres, els valencians*, de Joan Fuster i, posteriorment, en *Meditacions en el desert*, de Gaziel. Aquest segon llibre ens servirà per a exposar, de manera resumida, com el predomini de l'argumentació es relaciona amb la resta de característiques de l'assaig que hem identificat gràcies a l'aplicació dels diferents paràmetres d'anàlisi que hem establert (§ I).

3.4.1. *Nosaltres, els valencians*

Si acceptem la translació de la retòrica clàssica a l'assaig, d'acord amb l'esquema que proposa Elena Arenas (1997) i l'apliquem a l'anàlisi de *Nosaltres, els valencians*, de Joan Fuster, arribarem a conclusions ben interessants sobre el text assagístic en el camp literari català en el període que, precisament, inaugura entre altres aquesta obra de Joan Fuster.

Sense cap mena de dubte, la «Introducció» fa la funció d'exordi d'acord amb els paràmetres analitzats prèviament i es correspon amb allò que Genette (1987: 185) classificaria com a *prefaci autorial autèntic* i de caràcter *original* (Genette 1987: 185), ja que aparegué amb la primera edició de l'obra (§ III.1.5).

Així, Fuster comença reconeixent una paradoxa inicial i ho fa per mitjà d'una citació explícita (en cursiva i en francès), encara que no identificada: «On n'écrit pas les livres qu'on veut» (1997: 13).¹⁷⁶ Des del principi, doncs, aquest exordi funciona com a *captatio benevolentiae* per la via del descàrrec: *Nosaltres, els valencians* és un llibre que li «agrada d'escriure», però alhora l'hauria preferit «veure escrit per altri» (1997: 13), en la mesura que no es reconeix com la persona més preparada per a fer-ho. Així, s'hauria estimat més que se n'encarregara «algú que hi posés en joc més competència i més intenció». Tanmateix, aquell «oportuníssim centaure d'historiador i de sociòleg» que Fuster reivindica no existeix o, si més no, no el troba: «¿Hi ha ara, avui, un sociòleg o un historiador valencians que puguin encarregar-se de la feina? Sincerament: no els veig enlloc. Parlo sense petulància, amb una punta de melangia i tot» (1997: 19). Davant d'aquesta mancança, del que Fuster obertament anomena «la inhibició dels altres», ell pren el seu «estímul» i escriu el llibre «perquè ningú no l'ha escrit encara, i perquè ningú no sembla disposat a escriure'l» (1997: 19). Si Fuster demana la concurrència d'un centaure de sociòleg i historiador és per la magnitud del tema, que enuncia en el prefaci, una altra de les seues funcions prototípiques: «El meu tema serà solament el que anuncia el títol: “nosaltres, els valencians”, en la nostra restringida configuració, a part i definits» (1997: 21).

En el llibre, òbviament, es formula una qüestió bàsica que l'autor resumeix en la pregunta següent: «què són –què som– els valencians?» (1997: 13). I d'ací extrau una segona qüestió, que és «què hauríem d'ésser?». Per això, Fuster reconeix que ha concebut el llibre des d'un apriorisme militant, des de la idea que l'obra està concebuda «des d'una decisió de futur» (1997: 20), en la mesura que, intencionadament, pretén moure el lector a conèixer-se –sobretot el lector valencià, però també el català–, perquè «“explicar” serà una invitació a “transformar”» (1997: 20).¹⁷⁷ No debades, aquesta

¹⁷⁶ Sobre aquesta citació, veieu Gregori (2012b: 178, 185).

¹⁷⁷ Notem la clara al·lusió al marxisme que hi ha en l'ús del mot *transformar*.

apel·lació a l'autoconeixement prové de la crida semblant efectuada per Jaume Vicens Vives al començament de *Notícia de Catalunya*, una obra que Fuster (1997: 20-21) reconeix com a precedent immediat del seu llibre. Ací veiem dues funcions clàssiques més del prefaci: d'una banda, l'establiment de relacions amb uns altres textos i, de l'altra, l'explicació del títol (Fuster 1997: 20):

[Que] si ja el título *Nosaltres, els valencians*, calcant l'expressió primitiva amb què l'historiador gironí volia batejar la seva *Notícia*, és ben deliberadament. Hi busco un paral·lel, i perdoneu-me l'audàcia. Un paral·lel: no pas en el pla ni en el criteri, però fonamentalment en la intenció última.

Aquesta «intenció última» és promoure la reflexió sobre el país, incitar el lector a participar en aquest debat que l'autor de Sueca jutja necessari. No debades, al final de la «Introducció» reconeix: «Sé per endavant que molts paisans meus hi reaccionaran, si em llegeixen, i confio que sí, amb una discrepància més o menys irreductible. Si amb això he aconseguit de dur-los, a ells també, a plantejar-se les qüestions que jo m'he plantejat, em donaré per satisfet» (1997: 22). Ací trobem una altra de les funcions clàssiques del prefaci: apel·lar al lector i comentar la participació que s'espera d'ell. En aquest cas, Fuster busca la complicitat fent servir un argument emotiu situat poc abans de la conclusió de la «Introducció». Així, després de remetre el lector a *Notícia de Catalunya* «per arrodonir i assaonar les observacions que li oferiré» (1997: 21), es compara amb Vicens Vives i, en un gest típic de l'exordi assagístic, reconeix la falta de preparació tècnica per a abordar el tema (Arenas 1997: 195): «I les hi oferiré [les observacions al lector], no pas amb l'àrdua envergadura que Vicens hauria volgut i que jo no puc donar, sinó senzillament com el fruit d'unes llargues i nervioses meditacions personals» (1997: 21). Ací Fuster està reconeixent el caràcter més aviat deliberatiu del seu llibre, alhora que subratlla el pacte autobiogràfic, en la mesura que reclama ser cregut per l'única «autoritat» que té: «la d'haver-me apassionat fins a l'obsessió per la vida i el destí del meu poble» (1997: 21). En conjunt, el seu *ethos* es presenta de la mà de les virtuts clàssiques que Aristòtil demanava a l'orador (Arenas 1997: 407-411), això és, la intel·ligència i la sensatesa, la humilitat i la voluntat de coneixement, i el respecte als lectors.

Com és ben sabut, Fuster no va obtindre del gros de la societat valenciana la resposta que hauria desitjat, precisament perquè no van ser molts els lectors que van acceptar el pacte de lectura formulat, que era un pacte essencialment assagístic, de tempteig i provatura, d'aproximació i no de conclusió al voltant del tema triat. Per això va redactar un «Pròleg a la segona edició» (que Genette [1987: 174] anomenaria *ulterior*), en el qual, tot i celebrar «l'èxit» (1997: 7) que suposa haver de fer una segona edició, torna a adoptar una actitud modesta quan afirma que «el mèrit és del “tema”; del “tema”, sobretot» (1997: 7). En aquest segon pròleg, Fuster caracteritza de manera més intensa l'escriptura de *Nosaltres, els valencians* i, per tant, el pacte de lectura que era previsible; així, qualifica l'obra d'«intent provisor i de cobrir [un] buit bibliogràfic», de «temptativa». Encara més, Fuster torna a referir-se a l'origen de l'obra en tant que «esforç sincer per a comprendre, per a aclarir-me a mi mateix, en reflexió solitària, les causes i els efectes del nostre fracàs com a “poble”» (1997: 9). I reivindica, davant de les «abruptes conseqüències de polèmica» suscitades, una «discussió [...] convenient i profitosa» sobre «els seus resultats», que «eren, són, discutibles» (1997: 9). Precisament pel caràcter obert, ben bé conversacional, amb què Fuster concep l'assaig, es mostra predisposat a la discussió, que l'hauria plagut «a mi, més [...] que a ningú». Després de reivindicar la seua personalitat poc dogmàtica («sóc un home escassament dogmàtic, i m'agrada de contrastar amb les d'altri les meves idees i les meves persuasions»), admet que la polèmica no es va produir en els termes en què «la discussió hauria tingut també uns altres avantatges, generals i eficaços, de cara a tothom» (1997: 9). D'ací la seua coneguda queixa que «ningú no em “contestà” en el terreny i en el to en què jo em col·locava: argument contra argument, constatació contra constatació».¹⁷⁸ Davant d'això, Fuster opta per no modificar el llibre de cara a la segona edició, perquè li havien «fallat els col·laboradors-contradictors», perquè no havia obtingut ni «reconsideració ni desistiment» envers «les tesis formulades» (1997: 10).

Una primera revisió estructural de l'obra ens fa destacar la seua estructura tripartita. Com hem vist en l'anàlisi dels intertítols (§ III.1.6.) hi ha tres grans parts («Els fets», «Les indecisions» i «Els problemes»), cadascuna de les quals es divideix

¹⁷⁸ Ací Fuster sembla apel·lar a la noció clàssica de *decorum*, és a dir, al sentit d'adequació de l'estil al tema, als interlocutors i a la finalitat perseguida (Arenas 1997: 348).

al seu torn en quatre capítols d'extensió relativament homogènia i amb numeració romana, els quals també s'estructuren en un conjunt de seccions menors, no numerades, i encapçalades per títols temàtics. Aquesta estructura superficial revela l'organització textual de caràcter argumentatiu-persuasiu de l'obra, que tot seguim analitzem.

La primera part, titulada «Els fets», es correspon amb allò que Arenas anomena «narració/exposició», la *narratio* clàssica, que serveix per a emmarcar les circumstàncies temporals (ordenades fins i tot cronològicament) que funcionen com a punt de partida de l'argumentació. Ens situaríem en l'àmbit dels objectes d'acord basats en allò real (fets, veritats i pressumpcions), seguint la terminologia de Perelman i Olbrechts-Tyteca (1988: 88). Tot seguit, «Les indecisions» i «Els problemes» correspondrien a grans trets a l'*argumentatio* pròpiament dita, atés que, al costat dels objectes d'acord basats en allò real, guanyen pes els objectes d'acord relatius a allò preferible (valors, jerarquies i preferències), seguint també Perelman i Olbrechts-Tyteca (1988: 88). Això no vol dir que l'enunciació siga molt diferent en cada part i, de fet, la intenció persuasiva hi serà ben present des del principi: així, davant d'un *fet* com és la conquesta de Jaume I, Fuster desgranarà arguments que se situen en l'òrbita d'allò preferible (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 88), és a dir, resulten més controvertibles. Així, davant de l'afirmació indiscutible que «entre el 1233 i el 1244 va acomplir-se la gran empresa militar i diplomàtica de la Conquesta» (Fuster 1997: 25), l'autor introdueix uns altres factors de comprensió de la societat que es trobà Jaume I, «fets» que «cal mesurar pulcrament», com ara l'arabització dels «valencians pre-islàmics», que els havia acabat convertint en «moros», precisament la mena de població que viurà a València quan hi arribe el conqueridor: «la població vençuda era unànimement musulmana» (Fuster 1997: 27).

En «Les indecisions» l'ordenació cronològica de la primera part dona pas a una estructura temàtica, en la qual Fuster va triant aspectes clau de la personalitat valenciana. Així, si el tema de l'argumentació del primer capítol («La dualitat insoluble») és la diferència entre les comarques de predomini lingüístic valencià i aquelles on, històricament, el castellà (o l'aragonés abans) és llengua pròpia, el segon capítol («Atzars del particularisme») se centra en la posició del País Valencià en el conjunt de les terres de parla catalana, una qüestió que es manté en el capítol següent («Esforç centrípet») i que, matisadament, es reprén en el darrer capítol de la segona part («Dues

tradicions)), en el qual s'arriba a la conclusió que les ideologies predominants en la societat valenciana necessiten «una doble revisió»: «des de l'angle classista i des de l'angle nacional» (Fuster 1997: 169).

Finalment, en els «Els problemes» s'opta també per una ordenació temàtica, que anirà combinant aspectes històrics (com ara la política del segle XIX) amb elements socioeconòmics (com ara l'agrarisme o el provincialisme). El focus cronològic en el segle XIX es manté en tota la tercera part del llibre, fins al punt que constitueix el peu per a les reflexions finals, en les quals la valoració del llegat de la Renaixença resulta fonamental. El títol dels capítols ens indica clarament aquesta selecció temàtica: «Costum de subversió», «Llauradors i artesans», «Provincialisme i provincianisme» i «Consideracions sobre la Renaixença».

En *Nosaltres, els valencians*, com ocorre sovint en l'assaig (Arenas 1997: 292), no trobem cap epíleg, ni del tipus *ratio posita in rebus* (ja que l'absència de mètode i el desig explícit de no arribar a tancar el tema fa sobrerer les conclusions), ni del tipus *ratio posita in affectibus* (la *peroratio* clàssica, que buscava cloure el discurs oratori amb una apel·lació afectiva). Potser l'apartat «Final», un breu paràgraf que lliga amb l'atenció dedicada prèviament a la Renaixença podria considerar-se una sintètica i dissimulada *peroratio*, en la mesura que Fuster estableix una relació de causa-conseqüència entre la tasca dels renaixentistes, la seua i la de les generacions del futur, és a dir, convida el lector a participar del sentiment de «perduració i renovació» que batega en el fons del llibre. Siga com siga, convé recordar, amb Carme Gregori (2012a: 17), que «l'assaig fusterià s'ha d'entendre com una incitació, com un revulsiu que busca provocar una reacció en el públic al qual s'adreça». Així, «la intencionalitat dialògica de l'assaig, orientada a persuadir els lectors [...] es converteix en una eina d'alta eficàcia per fer participar els destinataris en l'esforç de comprensió que l'assagista exposa a la seua consideració» (Gregori 2012a: 18).

3.4.2. *Meditacions en el desert*

Com hem anunciat al començament d'aquesta secció, l'anàlisi de *Meditacions en el desert* ens permetrà fer un pas més en el nostre estudi, atés que, des de la perspectiva de les

tipologies textuais, recapitularem tots els paràmetres d'anàlisi posats en joc fins ara, incloent-hi la funció social de l'assaig, a la qual dedicarem la secció següent.

En primer lloc, des d'una perspectiva paratextual, *Meditacions en el desert* és presentat com un dietari, atès que està dividit en entrades datades i amb títols temàtics; a més a més, l'autor mateix s'hi refereix amb aquesta mateixa nomenclatura (Gaziel 1984: 7). El llibre gira al voltant d'uns temes establits al prefaci, que li donen una cohesió notable, superior a la que tenen uns altres dietaris més heterogenis. A banda, cal dir que, epitextualment, ha aparegut ara i adés en llistes d'obres d'assaig o d'etiquetes afins (§ II.3.), cosa que ha permès la inserció canònica de l'obra en el camp literari català dins de la prosa literària no ficcional, la dicció genettiana, que nosaltres anomenem assaig.

Des del punt de vista del referent semàntic, és una obra basada en un tipus de món del model I, és a dir, l'enunciat es basa en fets de la realitat empírica. A més a més, des del «Pròleg» s'afirma el pacte autobiogràfic, en la mesura que l'enunciador s'assimila a l'autor real i al personatge (entés el terme en sentit diegètic) que protagonitza algunes de les anècdotes que trobem en el llibre, com ara l'entrada del 12 d'octubre de 1946, en què es reporta un sopar amb Gregorio Marañón (Gaziel 1984: 48-49).

Si ens fixem en les tipologies textuais, el llibre es construeix com una gran argumentació (és a dir, té una macroestructura argumentativa amb diverses seqüències argumentatives) al voltant d'un tema anunciat al prefaci: la fallida de la democràcia a Espanya després de la guerra de 1936-1939. Sobre aquest tema, Gaziel planteja una tesi que defensarà a partir de diferents arguments al llarg de tot el llibre: el desastre d'Espanya es deu a la inhibició de la burgesia, tant l'espanyola (i la catalana) com l'europea, una classe social que hauria d'haver estat el motor de les democràcies liberals, les quals, al seu entendre, són la forma d'organització social menys imperfecta. De manera conseqüent amb el tipus de món i el pacte autobiogràfic, predominen els objectes d'acord basats en l'estructura d'allò real (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 350) i, en segon terme, resten els que provenen de l'estructura d'allò preferible (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 88). Això no vol dir, naturalment, que els arguments derivats no siguin controvertibles, sinó que l'acord necessari per a l'inici de l'argumentació (i per a l'assoliment de la persuasió) es basa sobretot en la força dels fets seleccionats per Gaziel.

Des d'una perspectiva global, en *Meditacions en el desert* trobem tres grans línies argumentals:

1. El llibre és «una obra de dolor i de lucidesa» (Gaziel 1984: 11), perquè es basa en la «demostració» que «la història és una autèntica i espantosa tragèdia» (Gaziel 1984: 12). Aquesta «demostració» prendrà com a *objectes d'acord* (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 89), *fets i veritats* relatius a la història d'Europa entre 1921 i 1953, aproximadament. Sobre aquests fets, Gaziel projectarà una sèrie de *valors* (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 103), que serviran per a emmarcar la seua posició i que podríem resumir com la reivindicació de la persecució de la llibertat malgrat el desequilibri natural de les societats humanes. Considerar que les societats són desequilibrades per naturalesa entraria en la categoria de *presumpció* (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 93), atés que es tracta d'una idea prèvia al discurs, que l'autor dona per assumida, els fonaments de la qual s'expliciten en l'entrada «La mecànica social» (Gaziel 1984: 116): «Una societat humana, basada (com ha de ser-ho, forçosament) en la desigualtat originària dels individus que la componen, només podrà assolir estabilitat i equilibri mitjançant l'acceptació de la coexistència d'una minoria d'exploitadors i una majoria d'exploitats». Per a Gaziel (1984: 117) aquesta no és una situació desitjable, però sí inevitable, i no té sentit amagar-la ni dissimular-la sota «una boira [...] espessa, de caràcter sentimental i polític». Per això, se situa entre aquells que accepten «la teoria del fet», els «liberals», els quals pensen que, «en la pràctica les coses haurien de retocar-se sempre que fos necessari» (Gaziel 1984: 119).
2. La Guerra Civil Espanyola i la Segona Guerra Mundial serveixen com a *il·lustració*¹⁷⁹ (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 481) de la regla enunciada prèviament, és a dir, del caràcter tràgic de la història causat per desequilibri natural de les societats. Aquesta il·lustració es concreta per mitjà d'una sèrie d'arguments centrats sobretot en l'establiment d'una relació de causa-

¹⁷⁹ «Tandis que l'exemple était chargé de fonder la règle, l'illustration a pour rôle de renforcer l'adhésion à une règle connue et admise, en fournissant des cas particuliers qui éclairent l'énoncé général» (Perelman; Olbrechts-Tyteca 1988: 481)

conseqüència (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 354) entre el suport de la burgesia conservadora a l'alçament franquista («la guerra civil d'Espanya [...] varen provocar-la d'una banda la ineptitud governamental de les esquerres espanyoles [...] i, d'altra banda, el tancament obtús de les dretes, sorrudament reaccionàries» [Gaziel 1984: 83]) i la inhibició anglosaxona, tant abans com després de la contesa («sempre Anglaterra va a la seva» [Gaziel 1984: 32], «aquest intervenir o no intervenir, segons li convé a ell [l'Imperi Britànic] i sempre amb l'excusa que és igualment necessari; aquesta inhibició davant l'anarquia espanyola del 1936, i aquesta intervenció a fons davant l'anarquia grega del 1946» [Gaziel 1984: 37]). Així, s'arriba a la conclusió que els màxims responsables de la tragèdia concreta d'Espanya són aquells que la van suscitar o no la van impedir perquè pensaven que la victòria de Franco serviria per als seus interessos particulars.

3. Els intel·lectuals no poden donar l'esquena ni a les idees ni als fets exposats (Gaziel 1984: 16). Així, Gaziel es reivindica des del començament de l'obra com una consciència lúcida, capaç d'explicar, des de la pròpia experiència, les relacions causals entre els fets que comenta, jutjar-los i orientar el lector per a la interpretació i l'acció. Això li permet distanciar-se dels intel·lectuals catalans¹⁸⁰ i, sobretot, espanyols, que van mantindre el suport a Franco anys després del final de la guerra: «Benavente, Ortega y Gasset, Marañón, Pérez de Ayala, “Azorín”, i altres [...] no hi ha dubte que són la flor de la intel·lectualitat espanyola contemporània [...]. Però tampoc no cal dubtar que mai els escriptors més eminents d'aquest pobre país, no havien caigut –des del punt de vista de l'esperit lliure– en una baixesa semblant, que serà fatal, i que és tan gratuïta» (Gaziel 1984: 89). *Meditacions en el desert* esdevé, així, una aposta pel paper de l'intel·lectual en la societat, cosa que reforça totes les estratègies argumentatives al voltant de l'*ethos* de l'autor.

Podem afirmar, atenent als elements que acabem d'exposar, que *Meditacions en el desert* és un macroacte de parla perlocutiua que vol orientar la reflexió i l'acció del lector

¹⁸⁰ «Espanya ha estat admesa a la UNESCO. I un dels seus representants a l'organisme cultural –representant de Franco– és el “nostre” ex-separatista Joan Estelrich» (Gaziel 1984: 229).

al voltant d'una tesi concreta, que podríem resumir així: la història és una autèntica i espantosa tragèdia, com demostren les guerres europees de 1936 a 1945, però cal acceptar-ho i actuar en conseqüència, apostant, malgrat tot, per la democràcia des d'una posició centrada, que rebutge, en el context dels anys 40 i 50, tant les formes totalitàries del feixisme com les del comunisme. L'obra, suposadament concebuda per a no haver-se publicat mai —exemple, doncs, d'una deliberació amb un mateix (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 53)—,¹⁸¹ no s'adreça a un auditori general, sinó a un de concret: els lectors catalans que pertanyen a la mateixa classe social i intel·lectual de l'autor, és a dir, persegueix una doble adhesió per part del grup del qual és membre: una adhesió personal, això és, a la posició moral adoptada per l'autor, i una adhesió intel·lectual, que significa una acceptació parcial o total dels seus arguments (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1988: 432). L'obra s'estructura en exordi («Pròleg»), narració-argumentació (conjunt d'entrades de 1946 a 1951, la majoria argumentatives, però algunes predominantment narratives o descriptives) i epíleg (entrades de 1952 i 1953). De fet, l'última entrada del dietari porta com a títol «Epíleg» (Gaziel 1984: 233), però nosaltresensem que s'hi poden incloure totes les notes dels anys 1952 i 1953, atés que en la primera, titulada «Desconhort», s'hi afirma: «Avui compleixo 65 anys i vaig a posar punt a aquestes notes començades ara en fa sis i mig» (Gaziel 1984: 227). A partir d'ací, totes les entrades que segueixen recapitulen els temes i arguments fonamentals del llibre, fins a la darrera, l'«Epíleg» esmentat, en què l'autor, després de citar Shakespeare, clou el llibre amb l'afirmació: «I, després d'això, ja no cal dir res més» (Gaziel 1984: 233).

Tot plegat reforça la funció social de l'assaig: *Meditacions en el desert* adopta la forma de l'assaig per a presentar una gran argumentació sobre el temps de l'autor i els seus contemporanis, que alhora aspira a un cert grau d'universalitat, a constituir una lliçó de vida (Gaziel 1984: 13):

Fet i fet, doncs, convé haver passat per les baquetes que aquest llibre descriu. És un aprenentatge dur, no cal negar-ho. Però per a entendre bé la vida, per a comprendre-la a fons, no n'hi ha prou d'haver-la viscuda entre homes i dones cordials i en els temps

¹⁸¹ «Aquesta és la part més crua dels aplecs de notes que durant vint anys —de 1936 a 1956— jo escrivia per a mi tot sol, constituint així una mena de dietari molt íntim» (Gaziel 1984: 7)

de bonança. Cal també haver hagut de peregrinar llargament, solitàriament, com ho hagué de fer, si us plau per força, l'autor d'aquestes pàgines, fins a caure extenuat en ple desert.

4. La funció social

La percepció de l'escriptor com a intel·lectual, i en particular l'assagista, és un fet consolidat en la nostra tradició, si més no des de la Renaixença (§ I.7.). Tanmateix, a partir dels anys vuitanta la sensibilitat i les dinàmiques socials han variat com a conseqüència de dos fenòmens. El primer, d'abast global, és el desenvolupament de la postmodernitat i l'aparició de certs debats, associats a pràctiques estètiques determinades, que qüestionen, entre altres coses, la idea mateixa d'intel·lectual, alhora que sorgeixen nous *creadors d'opinió* que no responen ni de bon tros als models que en el seu moment havien representat Eugeni d'Ors, Joan Fuster o, fins i tot, Josep Pla (§ II.2.1., II.6., II.7.). El segon, d'abast local, és la institucionalització de la cultura catalana –heterogènia per moltes raons, però institucionalització al capdavant– que va seguir a l'aprovació dels estatuts d'autonomia de Catalunya, del País Valencià i de les Illes Balears. Això va provocar que, precisament en el punt àlgid sobre la postmodernitat a casa nostra, l'intel·lectual compromès amb la llengua, la cultura i el desig d'autogovern perdesa pes relatiu, atès que una part dels objectius demanats s'havien aconseguit i uns altres objectius no es consideraven prioritaris per part de les «noves» institucions, cosa que explica el bandejament de figures que defensaven plantejaments polítics que anaven més enllà dels límits del sistema que s'estava construint, com ara Ovidi Montllor i altres membres de l'anomenada Nova Cançó, però també, en certa mesura, de personalitats com el mateix Joan Fuster.

Així, a mesura que es desdibuixava el paper que havien d'exercir personalitats consagrades durant la segona part del franquisme o els anys de la Transició, emergien veus que, gràcies a la seua pràctica literària o a la seua presència pública encaixaven millor amb el paradigma postmodern, al marge del fet que s'identificaren amb el discurs postmodernista. Un exemple és Quim Monzó, qui «des d'uns orígens textualistes», desenvoluparà amb uns altres autors «una consciència semblant entre, d'una banda,

l'autonomia de l'obra i l'allunyament dels tòpics i, de l'altra, la necessitat d'un cert compromís» (Martínez-Gil 2006: 314). De fet, Monzó farà servir la seua presència pública com a articulista i com a col·laborador en diversos mitjans de comunicació per a «exercir una funció intel·lectual» (Martínez-Gil 2006: 312), tot i que aquesta presència, com passa també en el cas d'Empar Moliner, es revestisca d'una estètica autoreferencial irònica que es troba molt lluny de la posició adoptada pels intel·lectuals de la primera meitat del segle xx (en particular Eugeni d'Ors i Gaziol), però que també s'allunya, encara que en un altra mesura, de les diverses formes d'ironia i d'autoreferencialitat que trobem en l'obra de Joan Fuster o de Josep Pla. Aquesta ironia, tanmateix, no suposa una negació del sentit de responsabilitat de l'escriptor, ans al contrari, per molt que estiga formulada des d'una ironia que no trobem igualment expressada, per exemple, en l'obra de Maria-Mercè Marçal, en la qual s'adopta un compromís des de termes més combatius i solidaris (Martínez-Gil 2006: 319). Trobem ací la diferència entre aquells escriptors que practiquen la literatura posant-li «bigotis a la Gioconda» i aquells que se situen al costat «dels desheretats» (Martínez-Gil 2006: 310). Si bé ho pensem, Maria-Mercè Marçal (2004), i també Montserrat Roig (1992), Maria Aurèlia Capmany o Isabel-Clara Simó, van fer servir les tribunes públiques per a denunciar els problemes del seu temps des d'una visió militant del compromís, basada, sobretot en el primer cas, en un replantejament profund del paper de la dona des d'una perspectiva feminista, cosa que ens situa plenament en la construcció d'una identitat-projecte (Castells 2003, § I.5.2.) molt més definida que no aquella que defensa Monzó (la qual podríem situar dins de les identitats de resistència en la mesura que és innegable el seu compromís amb una sèrie de valors culturals i socials que poden estar en perill en la societat actual).

Els mitjans de comunicació esdevenen així una plataforma idònia per a la difusió de determinats missatges de caràcter ideològic o de denúncia, amb un grau de compromís més o menys explícit i amb una funció intel·lectual més o menys autoirònica. Però com apunta Martínez-Gil (2006: 321) a pesar de tots els «conflictes postmoderns», en molts pocs casos s'ha «renunciat a la idea de l'escriptor i de l'intel·lectual com a creador de valors». Més enllà de les notables diferències que podem observar entre els autors esmentats, és evident que l'article d'opinió constitueix, al costat de la intervenció en programes de ràdio i televisió (i més recentment l'ús de les xarxes socials, on per

exemple Quim Monzó és molt actiu), un mitjà fonamental per a l'expressió del propi pensament. L'article d'opinió, com a gènere periodístic, no és necessàriament literari, i no són pocs els textos d'aquests i d'altres escriptors que no tenen les característiques estètiques específiques que ací hem atribuït a l'assaig. Però també és cert que són molts els articles que sí que presenten aquestes característiques (i no debades sovint els han aplegat en forma de llibre aparegut en col·leccions literàries), cosa que ens porta a afirmar que l'assaig –perquè és ací on encabim l'article d'opinió com a subgènere literari– és on millor es cristal·litza la funció social de l'intel·lectual, on més evident i explícita resulta. Amb això no volem afirmar que Montserrat Roig o Joan Francesc Mira en les seues novel·les, Maria-Mercè Marçal en la seua poesia o Quim Monzó en els seus contes no desenvolupen una funció intel·lectual. El que volem dir és que la projecció pública de la seua figura per mitjà d'un subgènere periodístic (la columna) que al seu torn pot ser considerat dins d'un gènere literari (l'assaig), reforça la seua presència com a intel·lectual d'una manera més potent que en els altres gèneres. I això passa, en gran mesura, per la ratificació del pacte autobiogràfic: l'assagista parla en nom propi des de la seua posició d'independència moral i artística (des de l'autonomia del seu camp) i és en virtut del sentit de responsabilitat i de crítica que se li atorga socialment que se l'autoritza a alçar la veu i donar la seua opinió amb voluntat persuasiva.

Ara bé, no podem deixar de recordar que, com ja hem vist, el reconeixement canònic d'aquesta part de l'obra dels autors esmentats (i d'altres com ara Biel Mesquida, Sebastià Alzamora, Jordi Coca o Jaume Cabré) no és tan important com en el cas dels autors dels períodes anteriors. Al nostre parer això es deu a tres motius. En primer lloc, la falta de distància cronològica, que no ha permés operar sobre aquestes obres una tria canònica tan intensa com en el cas anterior; en segon lloc, l'innegable desdibuixament del paper de l'intel·lectual –i encara més, de l'assagista com a intel·lectual–, cosa que donava un relleu pragmàtic a la seua obra que ara, probablement, no es percep de manera tan intensa; i, en tercer lloc, l'origen i la fixació dels textos, la majoria de procedència periodística, que poden ser percebuts com a complementaris i fins i tot subsidiaris dels altres àmbits de creació literària (narrativa i poesia).

Siga com siga, en aquesta tesi hem volgut sostindre la idea que els gèneres literaris es defineixen, entre altres coses, per la funció social que adopten en cada

moment històric. Recordem, per això, les paraules de Claudio Guillén (2005: 143) quan afirma: «La diferencia que vincula un género a otro puede definirse como el ejercicio de determinada *función*». Recordem, doncs, per acabar, les paraules de Joan Fuster (1975: 9) quan considerava l'assaig un reducte humanístic d'opinió:

Sigui com sigui, l'«assaig», en la forma heretada, encara té una viabilitat eficaç. Ni que sigui en un aforisme, en un «article» precipitat, o en un paper extens, relativament extens. És una «opinió» històricament circumscrita, que vol participar en el moviment de la «història», i que hi té el seu lloc, modest, subaltern.

CONCLUSIONS

En aquesta tesi ens hem proposat analitzar l'assaig escrit en català durant l'època postmoderna –entesa com a coordenada històrica més que no com a programa estètic o actitud ideològica. Ens hem basat en un corpus que hem delimitat en el període que va de 1962 a 2012 (§ II.), i ho hem fet defensant la hipòtesi que l'assaig es pot entendre com una quarta gran categoria de classificació dels gèneres literaris, al costat de la narrativa, la poesia i el teatre (§ I.6.). Una hipòtesi que pretén donar resposta –ni que siga de manera parcial i provisional– a les dificultats que els historiadors de la literatura s'han trobat a l'hora de situar l'assaig en els seus treballs (§ I.6.1.).¹⁸² Això ens ha fet descartar unes altres etiquetes (§ I.2.1.) suggerides per a donar compte del mateix tipus de textos (com ara literatura d'idees o literatura del jo), alhora que ens ha permès perfilar millor el sentit d'uns altres termes (com ara l'argumentació o l'autobiografia). Amb l'objectiu d'oferir un mètode d'anàlisi tan integrador com fóra possible, mitjançant el qual donar compte de l'especificitat estètica (§ I.6.1., I.6.2., III.1., III.2., III.3.) i la funció social de l'assaig (§ III.4.), hem plantejat una sèrie de paràmetres (§ I.) que ara reprendrem sumàriament. Per a contrastar el mètode, l'hem aplicat (§ III.) a la literatura catalana en el període esmentat, cosa que ens ha permès oferir una panoràmica crítica i històrica del gènere durant els darrers cinquanta anys (§ II.).

Els paràmetres que hem seguit no són privatis de l'estudi de l'assaig, sinó que, al nostre entendre, constitueixen les línies bàsiques d'un mètode d'anàlisi, com ja hem dit, que aspira a ser útil i homologable per a la caracterització de qualsevol text literari de la literatura occidental. Així, al llarg de tota aquesta tesi doctoral s'ha insistit en el valor pragmàtic del concepte de gènere per a la comprensió i la caracterització del fet

¹⁸² Així, per afegir un exemple més a tots els que hem dut a col·lació, Carbó i Simbor (1993a: 155) afirmen, en un intent de caracteritzar l'assaig valencià de postguerra, que «el problema essencial del gènere rau [...] en la dificultat d'establir els límits respecte del tractat, les memòries, les monografies, els estudis...».

literari, sempre que el fem servir d'una manera flexible i oberta als diferents aspectes que el condicionen (§ I.1.1., I.6., I.8.). Tot seguit, resumim els paràmetres que hem plantejat i com els hem aplicat a la caracterització de l'assaig.

- 1) *Poesia i prosa*. Una primera distinció, simple, té a veure amb la forma del text (§ I.1.1.). La condició formal de poema ens portaria, directament, a l'àmbit de la poesia, és a dir, del que Genette (2004, § I.1.) anomena *dicció* amb un caràcter constitutiu com a gènere literari. El mateix caldria dir del text teatral, el qual, per la seua naturalesa convencionalment ficcional i diegètica, se situaria en el que Genette (2004) anomena *ficció* (que també atorga al text un rang literari de manera constitutiva). En canvi, els textos en prosa no teatrals poden ser constitutivament literaris si són fictionals i condicionalment literaris si se situen en l'àmbit de la dicció. D'ací que hàgem optat per situar l'assaig en la dicció condicional.
- 2) *Paratextos*. L'anàlisi dels paratextos d'acord amb la terminologia proposada per Genette (1987) ens ha permés identificar una sèrie d'elements clau que proporcionen informació al públic (i, eventualment, al lector) sobre el tipus de text que tenen davant (§ III.1.). Des del punt de vista de l'epitext ens hem fixat en les valoracions crítiques (particularment enquestes, però també treballs historiogràfics i premis) que proposen classificacions genèriques (§ II.2., II.3., II.4), com també en la configuració de l'*ethos* de l'escriptor, el qual es relaciona amb el tipus d'enunciació (§ I.2., III.2.) i la funció social (§ I.7., III.4.) que s'atorga al text literari. En aquest punt, hem tingut molt present l'aportació teòrica de Pierre Bourdieu (1992) i hem observat que l'autor d'assaig es reivindica com a intel·lectual, en virtut de la independència que li atorga la seua procedència del subcamp de producció restringida, el qual ha adquirit un grau relatiu d'autonomia en el camp literari (§ I.4., I.7.). Un autor que es presenta amb el seu nom propi davant del lector, gràcies a l'afirmació paratextual i textual del pacte autobiogràfic (Lejeune 1987, § I.2., III.1.2., III.2.1.). Alhora, hem vist que la figuració irònica juga un paper fonamental en la configuració

de l'*ethos* de l'autor i en la possible transgressió del pacte autobiogràfic (§ I.2.5., II.6.3., III.2.2., III.3.3.).

Pel que fa al peritext (§ III.1.1.), la col·lecció (§ II.5.) i la informació de coberta i contracoberta permet sovint classificar l'obra en un gènere o en un altre. El prefaci (§ III.1.5.), en aquest sentit, ha adquirit un cert pes convencional en l'assaig, com a element explicatiu de l'obra que encapçala. Per contra, uns altres paratextos, com ara el títol (§ III.1.3.), els epígrafs i les dedicatòries (§ III.1.4.) o els intertítols (§ III.1.6.) no aporten una informació tan determinant ni diferenciada.

- 3) *Enunciació i referent semàntic*. Com acabem de suggerir, cal preguntar-se si el text assumeix el pacte autobiogràfic o el pacte novel·lesc (Lejeune 1987, § I.2.3.). Això dissociarà o unirà la instància de l'enunciador a la de l'autor real i configurarà un pacte de lectura distint en cada cas (§ I.2.2.). El pacte autobiogràfic obligarà el text a disposar com a referent semàntic (§ I.2.4, III.2.2.1.1.) d'un model de món de tipus I, mentre que el pacte novel·lesc acceptarà els tres models de món descrits per Tomás Albaladejo (1988). Exclosa la poesia i el teatre per raons formals, la prosa no ficcional se situa en l'àmbit del que Genette (2004), com acabem de veure, anomena dicció no constitutiva. L'actitud autoconscient i metaliterària sobre l'enunciació i la fal·libilitat del propi discurs és una de les característiques més significatives de l'assaig de l'època postmoderna, que lliga amb algun dels debats fonamentals del període i permet la consideració d'etiquetes com ara la metaficció i l'autoficció (§ I.2.5., I.5.1., II.3.3., III.2.2., III.3.3.).
- 4) *Tipologies textuals*. L'assaig es caracteritza pel predomini de l'argumentació com a macroestructura o funció rectora de caràcter semàntic i pragmàtic (Van Dijk 1983, Adam 1992, Arenas 1997), que orienta l'objectiu últim dels textos assagístics, que és la persuasió del lector (§ I.3., I.6.1.2., II.2.2., III.3.); d'ací que, prototípicament, l'argumentació siga la tipologia textual o superestructura més freqüent en el text assagístic, el qual pot ser entès com un macroacte de parla argumentatiu amb una finalitat persuasiva (Arenas 1997, § I.3.1., I.6.2.).

L'actualització de la retòrica clàssica, entesa com una mena de teoria de l'argumentació, permet abordar el text assagístic identificant-hi tres o quatre aspectes fonamentals (exordi, narració/argumentació i epíleg), alhora que contribueix a caracteritzar millor els tipus d'estratègies persuasives posades en pràctica (Arenas 1997, § I.6.2.). La consideració de l'argumentació com a funció rectora (§ III.3.1., III.3.2., III.3.4.) permet dur a terme una anàlisi estètica i sociològica, atès que aquesta funció rectora no tan sols organitza el contingut i la forma del text, sinó que determina la seua projecció social i el valor que, convencionalment, s'atorga a l'assaig i al seu autor, el qual, com acabem de veure, és percebut com a intel·lectual (§ I.5., I.7., II.2., II.3., III.4.).

- 5) *Funció social.* L'assaig es vehicula socialment com un gènere en el qual l'autor mira de persuadir el lector sobre temes generals (§ I.6., II.2., II.3.). Això configura un pacte de lectura per mitjà del qual es posarà l'accent en els aspectes associats a l'argumentació, el pacte autobiogràfic i l'*ethos* de l'autor (§ III.2., III.3., III.4.). El caràcter marginal de l'assaig en el conjunt dels gèneres literaris el situa en el subcamp de producció restringida, cosa que explica la seua escassa repercussió comercial, a pesar d'algunes excepcions, alhora que justifica el valor social que se li atorga precisament en virtut d'aquesta autonomia dins del camp literari (§ I.4., II.2., II.3., III.4.). A mesura que s'estén el debat sobre la postmodernitat (Luperini *et al.* 2001, § I.5.1., I.7., II.3.3.2., III.4.), s'incorpora a la literatura catalana el dubte sobre la viabilitat de l'intel·lectual clàssic en la societat actual, dominada pels factors polítics i econòmics d'allò que Manuel Castells (2003) ha anomenat l'era de la informació (§ I.5.2.). Davant del dubte, no són pocs els assagistes que, seguint el conegut posicionament de Joan Fuster (§ II.7.), reivindiquen i practiquen l'assaig concebut com un reducte humanístic d'opinió, com un espai per a l'orientació intel·lectual, ideològica o fins i tot moral del lector, que espera trobar en l'autor la veu d'un intel·lectual, entés, aquest, com a figura social que aspira a influir en el desenvolupament de la seua comunitat (§ II.3.).

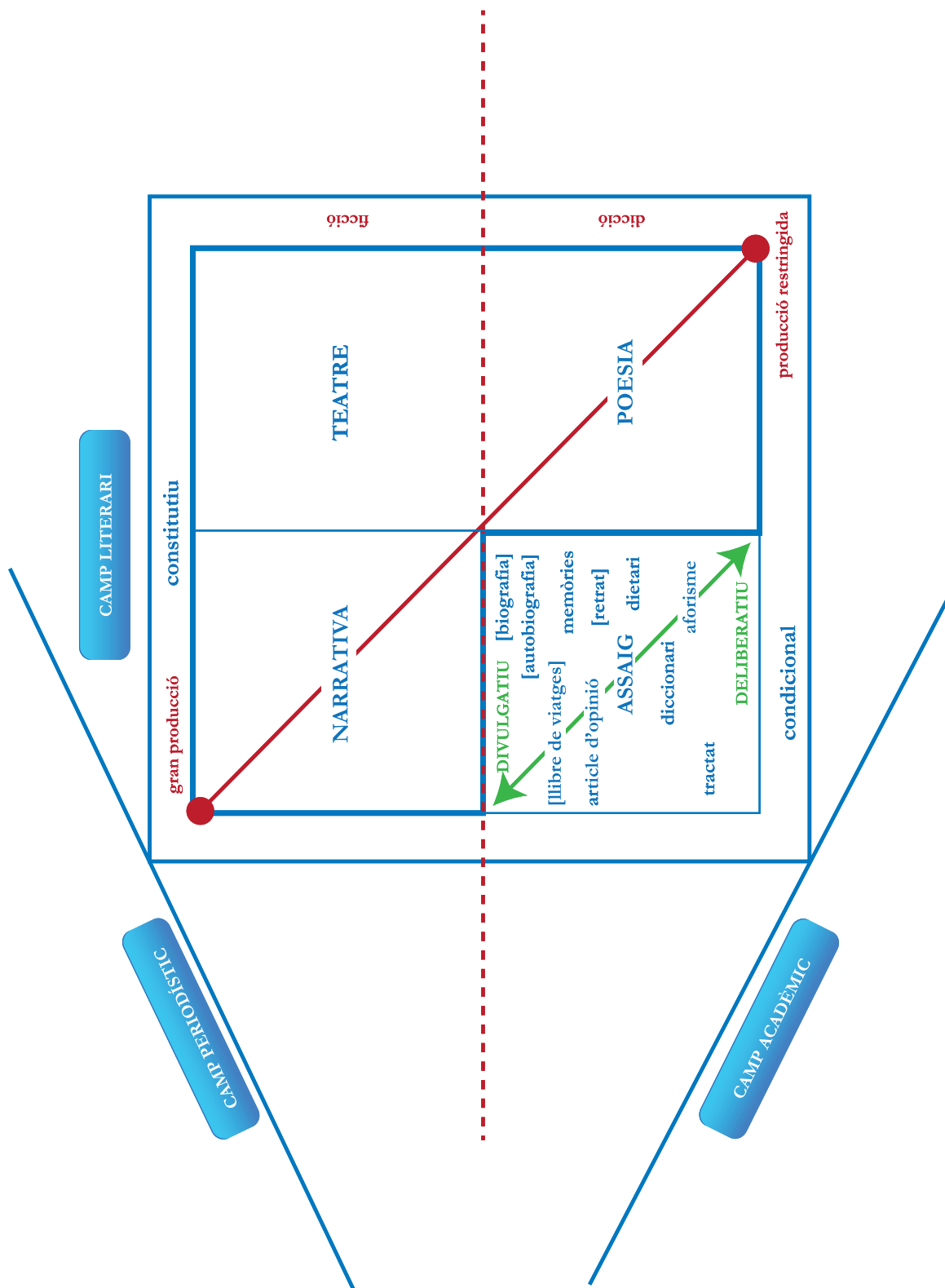


Figura 5. Síntesi de la posició de l'assaig i dels seus subgèneres en relació amb els principals paràmetres establerts

Vist tot això, considerem que estem en condicions de recordar la definició d'assaig (§ I.8.) que ha guiat el nostre treball. Així, hem afirmat que l'assaig és un gènere literari escrit en prosa que es caracteritza per plantejar un pacte de lectura en el qual el referent textual està integrat per elements semàntics que procedeixen de la realitat efectiva i que s'interpreten de manera versemblant, cosa que permet l'establiment del pacte autobiogràfic, pel qual la veu de l'assagista és interpretada convencionalment com a equivalent a la veu de l'autor real. El pacte autobiogràfic, al seu torn, es vincula a una enunciació deliberadament subjectiva, en què l'autor opina en nom propi. Així, hi predomina l'argumentació com a macroestructura o funció rectora de caràcter semàntic i pragmàtic, que orienta l'objectiu últim dels textos assagístics, que és la persuasió del lector. En conseqüència, prototípicament, l'argumentació també és la tipologia textual o superestructura més freqüent en el text assagístic. En funció de la intensitat amb què es tracta el tema de l'assaig, del tipus d'arguments que es posen en joc, de les tipologies textuales que se subordinen a l'argumentació com a principi rector i de la classe de persuasió que es busque (convèncer el lector o predisposar-lo), podem diferenciar dues classes bàsiques d'assaig: el divulgatiu (en què s'ofereix una visió més sistemàtica i tancada de la qüestió, l'*ethos* de l'enunciador no està tan marcat i el lector té un paper més testimonial) i el deliberatiu (en què la visió de la qüestió tractada és més oberta i menys sistemàtica, l'*ethos* de l'enunciador es fa ben bé omnipresent i el lector es veu obligat a adoptar una actitud activa). L'assaig es pot dividir en diferents subgèneres (dietari, aforisme, tractat, article d'opinió, retrat, diccionari, memòries, llibre de viatges...) definits per característiques formals i pragmàtiques que els arriben a projectar fora del camp literari (cap a uns altres camps com ara l'acadèmic o el periodístic). Algunes formes, en particular dues que no hem inclòs en la llista anterior (la biografia i l'autobiografia) i dues que sí que hi hem incorporat (el retrat i els llibres de viatges) podran encabir-se en uns altres gèneres d'acord amb la funció predominant que els governe. Si és l'argumentativa, de manera coherent amb la nostra posició teòrica, els considerarem assaig.

Des d'un punt de vista històric, hem constatat l'existència d'una tradició assagística en català que va recórrer transversalment tot el segle xx (§ II.1., II.2., II.3.) i que es projecta encara durant la primera dècada del segle XXI, sempre sota

l'ombra fundacional de Michel de Montaigne (§ II.1.1.). Eugeni d'Ors (§ II.2.1.) i Josep Pla (§ II.6.), com també Carles Riba (§ II.2.3.) i Josep Carner (§ II.2.2.), ofereixen uns models estètics i socials que constitueixen, al nostre entendre, els fonaments contemporanis del gènere. Una mica més tard des d'un punt de vista cronològic, cal sumar a aquesta llista el nom de Joan Fuster, qui va oferir una de les reflexions metaliteràries més consistents i influents sobre l'assaig (Iborra 2012, Gregori 2011a, § II.7.). Hem constatat que tots aquests autors han gaudit d'un important reconeixement en totes les aproximacions crítiques o històriques a l'assaig en llengua catalana durant el segle passat, cosa que els atorga un valor canònic innegable (§ II.1.). Pel que fa al corpus que hem delimitat cronològicament i que hem estudiat amb més deteniment (1962 i 2012), hi hem pogut diferenciar tres grans períodes, amb el benentès que és possible identificar, en tots tres, un camp literari català definit (§ I.4.1.).

El primer (1962-1975, § II.3.1.), condicionat per la situació social dels darrers anys de la dictadura franquista i la lenta recuperació del circuit literari en català (§ II.3.1.1.), es caracteritza pel predomini de l'assaig divulgatiu de temàtica nacional i política (§ II.3.1.2.), que en alguns casos arriba a situar-se en el subcamp de gran producció (amb les limitacions globals del camp literari de l'època, no cal dir-ho). L'exemple de *Nosaltres, els valencians*, de Joan Fuster (§ III.3.4.1.), arriba a ser paradigmàtic. L'assaig deliberatiu té menys presència, tot i que es publiquen obres fonamentals com ara *El quadern gris* de Josep Pla (§ II.6.2.). En aquests anys la funció de l'assaig com a font d'orientació ideològica i la figura de l'assagista com a intel·lectual és ben palesa.

Durant el segon període (1975-2000, § II.3.2.), marcat per la Transició i la creació de l'estat de les autonomies (§ II.3.2.1.), es manté l'interès per l'assaig divulgatiu de temes polítics (com demostra l'exemple de Joan Francesc Mira), però es desenvolupa notablement l'assaig deliberatiu (§ II.3.2.2.) en forma de dietaris (sobretot entre els autors joves, com ara Feliu Formosa o Enric Sòria) i memòries (sobretot entre els autors més grans, com ara Marià Manent o Avel·lí Artís Gener), fins a l'extrem que podem parlar d'un cert *boom* d'aquest subgènere (Esteve 2010). Alhora, gràcies a la creació d'un camp periodístic modern en llengua catalana, amb diaris i setmanaris de tipus europeu, augmenta la producció d'articles d'opinió i, per tant, són més els reculls

publicats, com demostren els casos, per exemple, de Montserrat Roig o Quim Monzó. L'assaig continua sent percebut com un espai d'orientació ideològica, però també moral, alhora que serveix com un refugi per a l'expressió pública del pensament de l'autor. Tanmateix, a poc a poc, i a pesar del manteniment de figures molt destacades, l'assagista perd vigència com a intel·lectual (Martínez-Gil 2006, § I.7, III.3.1.), un fenomen paral·lel al desenvolupament dels debats sobre la postmodernitat (Luperini *et al.* 1999, Ardolino 2014, § I.5.1.) i clarament relacionat amb la consolidació, com hem vist, dels processos polítics, econòmics i culturals que han donat peu a la societat xarxa (Castells 2003, § I.5.2.).

Finalment, durant el tercer període (2000-2012, § II.3.3.), es consolida el circuit literari en llengua catalana, tot i que a partir de 2008 ha de fer front a una crisi econòmica i de model que esdevindrà crònica i que malmetrà les possibilitats de publicació dels gèneres més perifèrics, com és l'assaig. Això, associat a la pèrdua d'influència dels intel·lectuals clàssics del segle xx, substituïts pels creadors d'opinió dels mitjans de comunicació, resta espai per a l'assaig, el pes específic del qual es redueix notablement (§ II.3.3.1.). L'article d'opinió (amb autors com ara Empar Moliner o Quim Monzó, els quals introdueixen importants recursos irònics en la seua escriptura, § III.2.2.1.) guanya pes relatiu, com també una mena de llibre divulgatiu, orientat cap a l'autoajuda o la difusió senzilla de temes generals, el qual, gràcies al seu èxit comercial, ocupa part de l'espai que les editorials dedicaven prèviament a l'assaig. Això no vol dir que les línies mestres definides des de 1962 desapareguen (§ II.3.3.2.): es continua publicant assaig de temàtica nacional (més encara a causa de l'efervescència independentista a Catalunya), apareixen assaigs divulgatius de temes diversos i queda un cert espai per a l'assaig deliberatiu (amb nous dietaris i memòries, per exemple), però els marges es fan més estrets i la resposta del públic és ben modesta. L'aparició de noves textualitats, representades paradigmàticament pels blogs a mitjan dècada del 2000 (§ III.1.2.1.), com també de formats nous de creació d'opinió, com ara les xarxes socials o les tertúlies televisives en horari de màxima audiència, obrin un escenari inèdit que obliga a un redisseny global del camp literari i, per tant, de l'assaig. Tant de bo el gènere continue escrivint la seua pròpia història, que serà, al capdavall, la de la literatura catalana del futur.

BIBLIOGRAFIA

Obres literàries citades

- BACON, Francis (1976). *Assaigs*. Barcelona: Curial. Traducció de Josep Carner [1a edició: *Essays*, 1625]
- BALAGUER, Enric (2009). *La casa que vull. Diari*. Tarragona: Arola
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1982). *Dietari de prudències*. Barcelona: Hogar del Libro
- CARNER, Josep (1981). *Les bombomies i altres proses*. Barcelona: Edicions 62
- D'ORS, Eugeni (1982). *Glosari*. Barcelona: Edicions 62
- DOMÍNGUEZ, Martí (2000). *Bestiari*. València: Tres i Quatre
- ESPINÀS, Josep Maria (1991). *Obra Completa 5. Viatges a Peu*. Barcelona: La Campana
- FONALLERAS, Josep M. (2007). *Un any de divorciat*, Barcelona: Ara Llibres.
- FUSTER, Joan (1965). *Causar-se d'esperar*. Barcelona: Editorial A.C.
- FUSTER, Joan (1968). *Examen de consciència*. Barcelona: Edicions 62
- FUSTER, Joan (1975). *Obres completes IV. Assaigs, 1*. Barcelona: Edicions 62
- FUSTER, Joan (1982). *Diccionari per a ociosos*. Barcelona: Edicions 62 [1a edició: Barcelona: Edicions A.C., 1964]
- FUSTER, Joan (1985). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial [1a edició: 1971]
- FUSTER, Joan (1991). *Obres completes II. Diari 1952-1960*, Barcelona: Edicions 62
- FUSTER, Joan (1995). *Papers d'exili. Assaigs, polèmiques i recensions (1950-1967)*, Barcelona, Curial. Edició de Josep Ferrer i Joan Pujadas
- FUSTER, Joan (1997). *Nosaltres, els valencians*. Barcelona: Edicions 62 [1a edició: Barcelona: Edicions 62, 1962]
- FUSTER, Joan (1998). «Notes per a una introducció a l'estudi de J. P.», en PLA, Josep, *El quadern gris*. Barcelona: Destino [1a edició: 1966]
- FUSTER, Joan (1998). *Indagacions i propostes*. Barcelona: Edicions 62 [1a edició: 1981]

- FUSTER, Joan (1999). *Les originalitats*. Alzira: Bromera [1a edició: Barcelona: Barcino, 1956]
- FUSTER, Joan (2004). *Dos quaderns inèdits*. Alzira: Bromera
- GARÍ, Joan (2002). *Les hores fecundes*. Alzira: Bromera.
- GARÍ, Joan (2006). *Senyals de fum. Un dietari*. València: Eliseu Climent
- GAZIEL (1981). *Tots els camins duen a Roma. Memòries*. Barcelona: Edicions 62 [1a edició: Barcelona: Selecta, 1954]
- GAZIEL (1984). *Meditacions en el desert*. Barcelona: Edicions 62 / Orbis [1a edició, censurada: *Obra catalana completa*, Barcelona: Selecta, 1970]
- GOMAR, Rafa (2006). *Vianant*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa
- GUANSÉ, Domènec (1966). *Abans d'ara. Retrats literaris*. Barcelona: Aymá
- GUILLEM, Ramon (1992). *La cambra insomne*. València: Eliseu Climent
- IBÁÑEZ, Toni (ed.) (2008). *La catòsfera literària 08. Primera antologia de blogs en català*. Valls: Cossetània
- IGUAL, Josep (2001). *L'any de la fi del món*. València: Brosquil
- LEVERONI, Rosa (1997). *Confessions i quaderns íntims*. València: Tres i Quatre. Edició d'Enric Pujol i Abraham Mohino
- MANENT, Albert (1988). *Solc de les hores. Retrats d'escriptors i polítics*. Barcelona: Destino
- MARÇAL, Maria-Mercè (2004). *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Proa. Edició de Mercè Ibarz
- MOLINER, Empar (2004). *T'estimo si he begut*. Barcelona: Quaderns Crema
- MOLINER, Empar (2005). *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi*. Barcelona: Quaderns Crema
- MOLINER, Empar (2006). *¿Desitja guardar els canvis?* Barcelona: Quaderns Crema
- MOLINER, Empar (2010). *No hi ha terceres persones*. Barcelona: Quaderns Crema
- MOLLÀ, Toni (2001). *Espill d'insolències*. Alzira: Bromera
- MONTAIGNE, Michel de (2006). *Assaigs. Llibre primer*. Barcelona: Proa. Traducció de Vicent Alonso
- MONTAIGNE, Michel de (2007). *Assaigs. Llibre segon*. Barcelona: Proa. Traducció de Vicent Alonso

- MONTAIGNE, Michel de (2008). *Assaigs. Llibre tercer*. Barcelona: Proa. Traducció de Vicent Alonso
- MORA, Ignasi (2000). *Un corrent interminable*. Barcelona: Destino
- MUÑOZ, Gustau (2002). *A l'inici del segle*. València: Eliseu Climent
- PALÀCIOS, Josep (2013). *La imatge*. Valencià: PUV/Càtedra Joan Fuster
- PIERA, Emili (2004). *Dietari de guerra*. Alzira: Bromera
- PIERA, Josep (1981). *El cingle verd*. Barcelona: Destino
- PLA, Josep (1998). *El quadern gris* (volum 1 de l'*Obra Completa*). Barcelona: Destino [1a edició: 1966]
- PLA, Josep (2001). *Homenots. Primera sèrie* (volum 11 de l'*Obra completa*). Barcelona: Destino [1a edició: 1969]
- RIBA, Carles (1985). *Obres Completes 2. Crítica, 1*. Barcelona: Edicions 62
- RIBA, Carles (1986). *Obres Completes 3. Crítica, 2*. Barcelona: Edicions 62
- ROIG, Montserrat (1992). *Un pensament de sal, un pessic de pebre*. Barcelona: Edicions 62
- ROIG, Montserrat (2001). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62 [1a edició: 1991]
- SALINAS, Pedro (1961). *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral
- SALVADOR, Vicent (ed.) (1985). *'Tebeos' per a intel·lectuals (25 anys d'assaig al País Valencià, 1960-1985)*. València: Tres i Quatre
- SÒRIA, Enric (2005). *La lentitud del mar. Dietari, 1989-1997*. Barcelona: Proa
- SÒRIA, Enric (2006). *Cartes de prop*. Palma: Moll
- SÒRIA, Enric (2014). *Mentre parlem. Fragments d'un diari iniciàtic*. València: Publicacions de la Universitat de València [1a edició: Barcelona: Edicions 62, 1991]
- TÀPIES, Antoni (2010a). *L'experiència de l'art*, Barcelona: Edicions 62. Edició de J. F. Yvars [1a edició: 1996]
- TÀPIES, Antoni (2010b). *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Tàpies [1a edició: Barcelona: Crítica, 1977]
- TRIGO, Xulio R. (1996). *L'extensió del temps*. Alzira: Bromera

Referències teòriques citades

- ADAM, Jean-Michel (1992). *Les textes: types et prototypes*. París: Nathan
- ADAM, Jean-Michel i PETITJEAN, André (1989). *Le texte descriptif*. París: Nathan
- ADELL, Joan-Elies (2005). «Sobre la nueva condición de la textualidad literaria», dins BORRÀS, Laura (ed.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: UOC
- ADORNO, Theodor W. (2004). *L'assaig com a forma*. València: Publicacions de la Universitat de València. Traducció de Gustau Muñoz [1a edició: «Der Essay als Form», dins *Noten zur Literatur I*, Frankfurt: Suhrkamp, 1958]
- ALBALADEJO, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alacant: Universitat d'Alacant
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva
- ALONSO, Vicent (1998). «Sobre la publicació en forma de recull del conte contemporani», dins ALONSO, V. et al. (ed.), *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 41-60
- ALONSO, Vicent (2006). «Nota introductòria», dins MONTAIGNE, Michel de, *Assaigs. Llibre primer*. Barcelona: Proa, p. 7-12
- AMOSSY, Ruth (dir.) (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausana: Delachaux et Niestlé
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1984). *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza
- ARCHILÉS, Ferran (2012). *Una singularitat amarga. Joan Fuster i el relat de la identitat valenciana*. Catarroja: Afers
- ARDOLINO, Francesco (2014). «Per a una història de la literatura catalana a la Postmodernitat», *Els Marges*, núm. 103, p. 88-107
- ARISTÒTIL (1998). *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita. Edició d'Alberto Blecuá. Barcelona: Edicions 62

- ARENAS, María Elena (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- ASENSI, Manuel (2003). *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta). Volumen II*. València: Tirant lo Blanch
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1987). *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*. Madrid: Taurus
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum
- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (1994). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta
- AUSTIN, J. L. (1978). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press
- BAAR, Michel i LIEMANS, Michel (1999). *Lire l'essai*. Brussel·les: De Boeck & Lacier
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema
- BALLART, Pere (1998). *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema
- BARRERA, L. (2010): «Ficción en un *blog* de Internet: el autor propone, el lector infiere y dispone», *Enl@ce Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, núm. 7 (1), 2010, p. 11-26
- BARTHES, Roland (2010). «The Death of the Author», dins *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Londres - Nova York: Norton, p. 1322-1326
- BARTRINA, Francesca (2006). «Escriptores catalanes canòniques: ballant en un camp de mines», en *Literatures*, núm. 5. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, p. 57-67
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica
- BENJAMIN, Walter (1983). «L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica», dins *Art i literatura*. Traducció d'Antoni Pous, edició de Manuel Carbonell. Barcelona: Edicions 62 [1a edició: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, París: Institut für Sozialforschung, 1936]
- BILBENY, Norbert (1988). *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*. Barcelona: Edicions de La Magrana
- BLANCO, Emilio (2003). «El canon en la era electrònica», dins VEGA, María José *et al.*, *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Marenostrium
- BLOOM, Harold (1993). *The Western Canon*. Orlando: Hartcourt, Brace and Company
- BONADA, Lluís (1985). «*El quadern gris*» de Josep Pla. Barcelona: Empúries

- BONADA, Lluís (2007). «La dignificació del llibre en català», dins LLUCH, J.; SOPENA, M. (coord.), *Mutacions d'una crisi. Mirada crítica a l'edició catalana (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 23-32
- BOOTH, Wayne C. (1991). *The Rethoric of Fiction*. Londres: Penguin [1a edició: Chicago, The University of Chicago, 1961]
- BORDONS, Glòria i SUBIRANA, Jaume (ed.) (1999). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: UOC/Proa
- BOU, Enric (1993). *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62
- BOU, Enric (dir.) (2009). *Panorama crític de la literatura catalana. Volum VI. Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives
- BOU, Enric (dir.) (2010). *Panorama crític de la literatura catalana. Volum V. Segle XX. Del Modernisme a l'avantguarda*. Barcelona: Vicens Vives
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Les Éditions du Minuit
- BOURDIEU, Pierre (1991). «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, p. 3-46
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Éditions du Seuil
- BROOKE-ROSE, Christine (1988). «Géneros históricos / géneros teóricos», dins GARRIDO, M. A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Arco/Libros: Madrid, p. 49-72
- CABALLÉ, Anna (1995). *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul
- CALVINO, Italo (2000). *Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil·lenni*. Barcelona: Edicions 62. Traducció d'Anna Cassassas [1a edició: *Lezioni americane*, Milà: Palomar, 1993]
- CAMPILLO, Maria (1995). «El compromís de Carles Riba durant la Guerra Civil», dins CASTELLANOS, J. (ed.), *Actes del II Simposi Carles Riba (Carles Riba: 100 anys)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 37-44
- CAMPILLO, Neus (2001). *El descrèdit de la modernitat*. València: Publicacions de la Universitat de València

- CARBÓ, Ferran (ed.) (2005). *Joan Fuster, vicis de la lectura*. València: Publicacions de la Universitat de València
- CARBÓ, Ferran i SIMBOR, Vicent (1993a). *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia València / Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- CARBÓ, Ferran i SIMBOR, Vicent (1993b). *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia València / Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- CARBÓ, Ferran i SIMBOR, Vicent (2005). *La literatura catalana del segle XX*. Madrid: Síntesis
- CASALS, María Jesús (2003). «Juan José Millás: La realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje). Análisi de Juan José Millás, columnista de *El País*», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, núm. 9, p. 63-124
- CASTELLANOS, Jordi (ed.) (1973). *Guia de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62
- CASTELLANOS, Jordi (2006). «Escriptors i intel·lectuals en la literatura catalana», dins PANYELLA, R.; MARRUGAT, J. (ed.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Avenç, p. 5-9
- CASTELLET, Josep Maria (1977). *Josep Pla o la raó narrativa*. Barcelona: Destino
- CASTELLS, Manuel (1997). *La era de la informació. Volum I. La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial [1a edició: *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume I: The Rise of the Network Society*, Cambridge: Blackwell Publishers, 1997]
- CASTELLS, Manuel (2003). *La era de la informació. Volum II. El poder de la identitat*. Madrid: Alianza Editorial [1a edició: *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II: The Power of Identity*, Cambridge: Blackwell Publishers, 1997]
- CASTELLS, Manuel (2006). *La era de la informació. Volum III. Fin de milenio*. Madrid: Alianza Editorial [1a edició: *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume III: End of Millenium*, Cambridge: Blackwell Publishers, 1998]
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen
- COMADIRA, Narcís (1997). «Nota del traductor», dins AUDEN, W. H., *Digue'm la veritat sobre l'amor*. Barcelona: Edicions 62 / Empúries
- COMBE, Dominique (1992). *Les genres littéraires*. París: Hachette

- CORRETGER, Montserrat (2011). *Domènec Guansé, crític i novel·lista: entre l'exili i el retorn*.
Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- CUENCA, Maria Josep i HILFERTY, Joseph (2013). *Introducción a la lingüística cognitiva*.
Barcelona: Ariel
- CHICO RICO, Francisco (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant
- CHILLÓN, Albert (2014). *La palabra facticia*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- CRESPO, Isidre (2002). *De Fuster a Pla amb camí de tornada*. Gandia: CEIC Alfons el Vell
- ECO, Umberto (1995). *Six Walks into the Fictional Woods*. Cambridge: Harvard University Press [1a edició: 1994]
- ECO, Umberto (2008). *Apocalittici ed integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milà: Bompiani [1a edició: 1964]
- ECO, Umberto (2010a). *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milà: Bompiani [1a edició: 1979]
- ECO, Umberto (2010b). *Come si fa una tesi di laurea. Le materie umanistiche*. Milà: Bompiani [1a edició: 1977]
- ECO, Umberto (2011). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milà: Bompiani [1a edició: 1962]
- ESTEVE, Anna (2010). *El dietarisme català a cavall entre dos segles (1970-2000)*. Alacant / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia València / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ESTEVE, Anna (2013). «El cànon literari en l'ensenyament secundari no obligatori valencià», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Vol. XVIII, p. 45-62
- ESTEVE, Anna i ESCANDELL, Dari (2008). «Un cànon dietarístic? Els avatars d'una enquesta», *L'Espill*, núm. 30, p. 39-49
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton (2008). *El malestar en la cultura catalana. La cultura de la normalització 1976-1999*. Barcelona: Empúries
- FERRER, Josep i PUJADAS, Joan (ed.) (1993). *Epistolari Joan Fuster-Vicenç Riera Llorca*, Barcelona: Curial

- FLOR, Vicent (2011). *Noves glòries a Espanya. Anticatalanisme i identitat valenciana*. Catarroja: Afers.
- FOUCAULT, Michel (2010), «What Is an Author?», dins *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Londres - Nova York: Norton, p. 1475-1490.
- FRANCÉS, M. Àngels (2008). «Des de l'ombra: les dones i l'escriptura de diaris», *L'Espill*, núm. 30, p. 61-71
- FREY, M. L. H. (2006): «El discurso autobiográfico en el blog personal: características de un género híbrido», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, núm. 3 [En línia: <<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/frey.pdf>>]
- GALLOFRÉ, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- GALLÉN, Enric (1987). «La literatura sota el franquisme: de l'ostracisme a la represa pública», dins MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, volum 10, p. 213-241
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra
- GAROLERA, Narcís (2008). «El quadern gris de Josep Pla, un dietari?», *L'Espill*, núm. 30, p. 80-89
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París, Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*, París: Éditions du Seuil
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004). *Fiction et diction*, París: Éditions du Seuil
- GENETTE, Gérard (2014). *Épilogue*. París: Éditions du Seuil
- GLAUDES, Pierre i LOUETTE, Jean-François (1993). *L'essai*. París: Hachette
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis (1981). *Teoría del ensayo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GOMIS, Llorenç (1989). *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació
- GRACIA, Jordi (2012). «El compromís d'un pensador o la vocació de Ferrater Mora», *Via. Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol*, núm. 19, p. 52-68

- GRAMSCI, Antonio (1971). *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Roma: Editore Reuniti
- GREGORI, Carme (2000a). «El caminant de la terra: els primers llibres de viatges de Josep Maria Espinàs», *Caplletra*, núm. 28: 121-144
- GREGORI, Carme (2000b). «Joan Fuster: el compromís d'un escèptic», dins CARBÓ, F. et al. (ed.), *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 187-212
- GREGORI, Carme (2011a). *Anotacions al marge. Els aforismes de Joan Fuster*. València: Publicacions de la Universitat de València
- GREGORI, Carme (2011b). «El títol com a clàusula del contracte metaficcional irònic en la narrativa contemporània», dins *La literatura davant del mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 47-84
- GREGORI, Carme (2012a). «Nosaltres, els valencians i l'assaig fusterià», *Serra d'Or*, núm. 626, p. 15-18
- GREGORI, Carme (2012b). «L'art de la citació en l'obra de Joan Fuster», *L'Espill*, núm. 40, p. 178-186
- GUILLAMON, Julià (2001). *La ciutat interrompuda*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- GUILLÉN, Claudio (1982). «Sobre las semblanzas de Josep Pla», dins *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 263-291.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets
- GUSTÀ, Marina (1987a). «Josep Carner», dins Molas, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, volum 9, p. 153-211
- GUSTÀ, Marina (1987b). «Josep Pla», dins Molas, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, volum 10, p. 129-189
- GUSTÀ, Marina (1995). *Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla*. Barcelona: Curial
- HAMBURGER, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor. Traducció de José Luis Arántegui [1a edició, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Lett: Suttgart, 1957]
- HUTCHEON, Linda (1985). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nova York-Londres, Methuen.

- HUTCHEON, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*, Nova York-Londres, Methuen.
- IBORRA, Josep (2012). *Humanisme i nacionalisme en l'obra de Joan Fuster*. València: Publicacions de la Universitat de València
- IZQUIERDO, Luis (2012). *Comunicación glocal: el periodismo abre una ventana al mundo*. València: Tirant Lo Blanch
- JAY, Paul (1993). *El ser y el texto*. Madrid: Megazul-Endymion. Traducció de Miguel Martínez-Lage
- LEJEUNE, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil
- LÓPEZ-PAMPLÓ, Gonçal (2007). «Josep Pla, patró dels blogs?», dins Borja, J. *et al.* (ed.), *Diaris i dietaris*. València: Denes, p. 467-477
- LÓPEZ-PAMPLÓ, Gonçal (2010). «El camp literari en l'era digital: el cas de l'assaig», *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, XV, p. 43-52
- LÓPEZ-PAMPLÓ, Gonçal (2012). «La funció del pròleg en l'assaig: sis mostres de la literatura catalana del segle XX», *Revista de Filología Románica*, vol. 29, núm.1, p. 111-129
- LÓPEZ, Guillermo (2005). *Modelos de comunicación en Internet*. València: Tirant lo Blanch
- LUKÁCS, György (1984). *L'ànima i les formes*. Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona. Traducció d'Arthur Quintana [1a edició: *Die Seele und die Formen*, Berlín: Fleischel, 1910]
- LUPERINI, Romano, CATALDI, Pietro, MARCHIANI, Lidia i MARCHESI, Franco (2001). *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 3, tom 3. Parlerm: Palumbo
- LLANAS, Manuel (2006). *L'edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya
- LLANAS, Manuel (2007). *L'edició a Catalunya: el segle XX (els darrers trenta anys)*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya
- LLANAS, Manuel i PINYOL, Ramon (1987). «La literatura d'idees», dins MOLAS, J. (dir.) *Història de la literatura catalana*, volum 10. Barcelona: Ariel, p. 243-274
- MADRENAS, M. Dolors i RIBERA, Joan M. (2007). «Entre l'articulisme, la memòria i la indefinició genèrica: cap a un nou concepte de diari / dietari?», dins BORJA, J. *et al.* (ed.), *Diaris i dietaris*. València: Denes, p. 479-495

- MAESTRE, Antoni (2006). *Humor i persuasió: l'obra periodística de Quim Monzó*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- MAESTRE, Antoni (2010). «Ficciones de ideas: las columnas de opinión de Empar Moliner», *Comunicación y Sociedad*, vol. XXIII, núm. 2, p. 235-266.
- MANENT, Albert (1984). «Retrats literaris de Josep Pla», dins *Escriptors i editors del nou-cents*. Barcelona: Curial, p. 9-15
- MARFANY, Joan-Lluís (1986). «Assagistes i periodistes», dins MOLAS, J. (dir.) *Història de la literatura catalana*, volum 8. Barcelona: Ariel, p. 143-186
- MARTÍNEZ, Francesc i RAMOS, Alfred (1997). *La premsa local i comarcal de l'Horta Sud (1976-1996)*. Catarroja: Institut d'Estudis Comarcals de l'Horta Sud
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1999). «El lloc de la literatura en la societat postmoderna», dins CULLA, J. B. (dir.), *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. Autogovern i reptes de la fi de segle*, volum 12. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 314-323
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2006). «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns», dins PANYELLA, R.; MARRUGAT, J. (ed.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Avenç, p. 299-322
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1996). *La scène judiciaire de l'autobiographie*. París, Presses Universitaires de France
- MIGNOLO, Walter (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica
- MIRAUX, Jean-Philippe (2003). *Le portrait littéraire*, París, Hachette.
- MOLAS, Joaquim (1984). «Notes sobre *El quadern gris*, de Josep Pla», dins *Miscel·lània Sanchis Guarner I*, València: Publicacions de la Universitat de València
- MOLAS, Joaquim (1995). «1939, any-límit de la literatura catalana», dins *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 47-73
- MUECKE, D.C. (1969). *The Compass of Irony*. Nova York-Londres: Methuen
- MUÑOZ, Gustau (1998). «Un cert dèficit d'assaig», *Transversal. Revista de cultura contemporània*, p. 5

- MURGADES, Josep (1986). «Carles Riba entre Eugeni d'Ors i Pompeu Fabra», dins MEDINA, J. i SULLÀ, E. (ed.), *Actes del Simposi Carles Riba*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 175-191
- MURGADES, Josep (1987a). «El Noucentisme», dins MOLAS, J. (dir.) *Història de la literatura catalana*, volum 9. Barcelona: Ariel, p. 9-71
- MURGADES, Josep (1987b). «Eugeni d'Ors», dins MOLAS, J. (dir.) *Història de la literatura catalana*, volum 9. Barcelona: Ariel, p. 73-98
- OLLÉ, Manel (2007). «La mida i la llengua sí que importen», dins LLUCH, J.; SOPENA, M. (coord.), *Mutacions d'una crisi. Mirada crítica a l'edició catalana (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 33-49
- ORTÍN, Marcel (1996). *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema
- ORTÍN, Marcel (2014). «L'argumentació de l'assagista: anàlisi retòrica de "Sucar-hi", de Josep Carner», *Els Marges*, núm. 102, p. 40-53
- PERELMAN, Chaïm i OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1988). *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*. Brussel·les: Editions de l'Université de Bruxelles [5a edició]
- PLA, Xavier (1997). *Josep Pla. Ficcio autobiogràfica i veritat literària*. Barcelona: Quaderns Crema
- PLA, Xavier (2006). «La triangulació assagística contemporània: Ors, Pla i Fuster», en SIMBOR, V. (ed.), *Joan Fuster: relacions personals, relacions literàries*. València: Publicacions de la Universitat de València
- POZUELO, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica
- POZUELO, José María i ARADRA, Rosa María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra
- PUJOL, Enric i MOHINO, Abraham (1997). «Introducció» a LEVERONI, Rosa, *Confessions i quaderns íntims*. València: Tres i Quatre
- QUESADA GÓMEZ, Carmen (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco Libros
- RAOUL, Valérie (1999). *Le journal fictif dans le roman français*. París: Presses Universitaires de France
- RIPOLL, Faust (2010). *Valencianistes en la postguerra. Estratègies de supervivència i de reproducció cultural (1939-1951)*. Catarroja: Afers.

- RIPOLL, Faust (2011). «Descàrrecs de consciència: el discurs exculptori en algunes autobiografies de postguerra», dins ESPINÓS, J. *et al.* (ed.), *Autobiografies, memòries, autoficcions*. Catarroja: Afers
- RIPOLL, Ricard (2014). «L'autoficció francesa, un nou gènere per a la postmodernitat», *Anuari Trilcat 4*, p. 66-80
- RÓDENAS, Domingo (ed.) (2003). *La crítica literaria en la prensa*. Madrid: MareNostrum
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2011). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. Barcelona/València: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
- SALVADOR, Vicent (1994). *Fuster o l'estratègia del centaure*. Picanya: Edicions del Bullent
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002). *Crítica de la seducción mediática*. Madrid: Tecnos
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1988). «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica», dins GARRIDO, M. A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, p. 155-179
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París: Éditions du Seuil
- SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*. París: Éditions du Seuil
- SIMBOR, Vicent (2012). *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*. València: Publicacions de la Universitat de València
- SÒRIA, Enric (1994). «Assaig en temps incerts», dins SCHÖNBERGER, A.; STEGMANN, T.D. (coord.), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, volum II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 283-299
- SÒRIA, Enric (2008). «Quæstiones et disputationes. Estratègies d'un retòric escèptic en el paradís del pensament», dins PÉREZ SALDANYA, M. (ed.), *Joan Fuster: llengua i estil*. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 59-73
- STAROBINSKY, Jean (1982). *Montaigne en mouvement*. París: Gallimard
- SUBIRANA, Jaume (2008). «Paraules i futurs», dins GRAÑA, I.; IRIBARREN, T. (coord.), *La literatura catalana en la cruïlla (1975-2008)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 23-44
- SULLÀ, Enric (1987). «Carles Riba», dins MOLAS, J. (dir.), *Història de la literatura catalana*, volum 9, p. 271-327

- SULLÀ, Enric (2006). «El cànon literari: cap a una definició operativa», *Literatures*, núm. 5. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, p. 9-22
- SUNYER, Magí i CORRETGER, Monserrat (ed.) (2012). *Mitologia, simbologia i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997). *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. París, Presses Universitaires de France
- THIESE, Anne-Marie (1999). *La création des identités nationales*. París: Éditions du Seuil
- THUMEREL, Fabrice (2002). *Le champ littéraire français au XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*. París: Armand Colin
- TOLVA, John (2003). «La herejía del hipertexto: miedo y ansiedad en la era tardía de la imprenta», dins VEGA, María José *et al.*, *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Marenostrium
- VAN DIJK, Teun (1983). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós. Traducció de Sibila Hunzinger [1a edició: *Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding*, Het Spectrum: Amsterdam, 1978]
- VEGA, María José (2003). «Introducción a la literatura hipertextual», dins VEGA, M. J. *et al.*, *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Marenostrium
- VIAN, Ana (1994). «El ensayo», dins VIAN, A. (ed.), *El ensayo, Compás de letras*, núm. 5. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 7-10
- VIANA, Amadeu (2008). «Ironies de Babel. L'escriptura indirecta en Joan Fuster», dins PÉREZ SALDANYA, M. (ed.), *Joan Fuster: llengua i estil*. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 75-107
- WALTON, Douglas (1996). *Argument Structure. A Pragmatic Theory*. Toronto: University of Toronto Press
- WALTON, Douglas (1997). *Appeal to Expert Opinion*. University Park: The Pennsylvania State University Press
- WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, Nova York-Londres: Methuen
- ZANONE, Damien (1996). *L'autobiographie*. París: Ellipses

ÍNDEX ONOMÀSTIC

ABELLA, Delfi: 176
 ABRAMS, Sam: 144, 255
 ADAM, Jean Michel: 15, 58-63, 103, 325, 326, 330, 338, 340, 365
 ADELL, Joan-Elies: 194, 195
 ADORNO, Theodor W.: 13, 35, 86, 90-93, 98, 136, 228
 ALBALADEJO, Tomás: 47-50, 52, 58, 98, 105, 108, 297, 312, 365
 ALBERCA, Manuel: 44, 53, 54, 301
 ALCARAZ, Manuel: 211
 ALONSO, Vicent: 138, 144, 185, 201, 211, 253
 ALZAMORA, Sebastià: 144, 359
 AMOSSY, Ruth: 242
 ANDERSON IMBERT, Enrique: 261
 ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent: 203, 209, 320
 ANGENOT, Marc: 95
 ARACIL, Lluís Vicent: 186, 205
 ARAMON I SERRA, Ramon: 203
 ARCHILÉS, Ferran: 225
 ARDOLINO, Francesco: 77, 78, 165, 190
 ARENAS, María Elena: 47, 57, 59, 63, 89, 91, 95, 97-100, 102, 103-112, 114, 115, 132, 133-136, 139, 141, 155, 156, 175, 286, 326, 329, 335, 345, 349
 ARENÓS, Pau: 244
 ARIMANY, Miquel: 176
 ARISTÒTIL: 23, 29, 47, 97, 104, 109, 347
 ARMENGOU, Josep: 176
 ARNAU, Carme: 204
 ARTÍS GÈNER, Avel·lí: 186, 203, 204, 206, 208, 369
 AULET, Jaume: 144
 AULLÓN DE HARO, Pedro: 87, 94, 95, 146
 AUSTIN, John L.: 114
 AZORÍN: 353
 BAAR, Michel: 61, 93, 96, 114
 BACON, Francis: 98, 131, 153, 239, 247
 BADIA I MARGARIT, Antoni: 203
 BADOSA, Cristina: 204
 BADOSA, Enric: 205
 BAKHTIN, Mikhail: 55, 58
 BALAGUER, Enric: 138, 205, 266
 BALZAC, Honoré (de): 69
 BALLART, Pere: 204, 209, 260, 261, 308, 310, 311
 BALLESTER, Josep: 205
 BARTH, John: 77
 BARTHES, Roland: 37
 BARTRINA, Francesca: 200
 BATLLORI, Miquel: 203, 206
 BAUDRILLARD, Jean: 77
 BAULENAS, Lluís-Anton: 254
 BAUMAN, Zygmunt: 123
 BAYARRI, Francesc: 205
 BAYDAL, Vicent: 262
 BELTRAN, Adolf: 138
 BENACH, Joan-Anton: 177
 BENARDETE, José: 95
 BENAVENTE, Jacinto: 353
 BENDA, Julien: 209
 BENET I JORNET, Josep M.: 144
 BENET, Josep: 203
 BENJAMIN, Walter: 38

- BENVENISTE, Émile: 42
- BERTRAN, Uriel: 244
- BILBENY, Norbert: 147
- BLANCO, Emilio: 195
- BLOOM, Harold: 167
- BOLINCHES, Antoni: 254
- BONADA, Lluís: 75
- BONET, Blai: 210
- BOOTH, Wayne C.: 36, 112, 113, 155
- BORGES, Jorge Luis: 276
- BORJA MOLL, Francesc (de): 203
- BOSCH-GIMPERA, Pere: 176
- BOSCH, Alfred: 201
- BOU, Enric: 35, 142, 144, 183, 211, 217
- BOURDIEU, Pierre: 14, 15, 19, 38, 65, 66-73, 75, 88, 98, 99, 106, 117, 120, 133, 135, 152, 168, 174, 184, 195, 199, 211, 233, 364
- BOWIE, David: 305
- BROCH, Àlex: 144
- BROGGI, Eugènia: 210
- BROSSA, Joan: 173
- BÜHLER, Karl: 61, 62
- CABALLÉ, Anna: 46, 135
- CABRÉ, Jaume: 359
- CALAFORRA, Guillem: 138
- CALVET, Agustí > *veieu Gaziel*
- CALVINO, Italo: 19, 262, 279
- CAMBÓ, Francesc: 320
- CAMPILLO, Maria: 162
- CAMPILLO, Neus: 78
- CANDEL, Francesc: 178, 207
- CANETTI, Elías: 138, 224
- CAPMANY, Maria Aurèlia: 205, 267, 358
- CARBÓ, Ferran: 78, 118, 121, 141, 232, 363
- CARBÓ, Joaquim: 144
- CARBONELL, Eudald: 244
- CARBONELL, Jordi: 174
- CARDÓ, Carles: 172, 174
- CARDONA, Osvald: 174
- CARDÚS, Salvador: 254
- CARNER, Josep: 18, 45, 71, 122, 142-148, 150-158, 161, 177, 211, 213-215, 223, 229, 239, 247, 271, 326, 369
- CASALS, Glòria: 144
- CASALS, María Jesús: 340
- CASTELLANOS, Jordi: 143, 144
- CASTELLET, Josep M.: 121, 143, 173-175, 177, 183, 186, 206, 207, 217, 270, 291
- CASTELLS, Manuel: 20, 79, 81-83, 120, 121, 122, 187, 366
- CASTILLO, David: 254
- CATALÀ I ROCA, Pere: 144
- CATALÀ, Víctor: 186
- CATELLI, Nora: 33
- CERVANTES, Miguel (de): 86
- CICERÓ, Marc Tul·li: 111, 132
- CIRICI, Alexandre: 173, 177, 201, 204, 206, 265
- COCA, Jordi: 359
- COLONNA, Vincent: 222
- COMADIRA, Narcís: 11
- COMAS, Antoni: 174, 177, 206
- COMBE, Dominique: 94, 104

- CÒNSUL, Isidor: 144
- CORBELLA, Joan: 254
- COROMINES, Joan: 203, 206
- CORRETGER, Montserrat: 319, 320
- CRESPO, Isidre: 143
- CRUZET, Josep M.: 208, 217
- CUCURULL, Fèlix: 206
- CHESTERTON, Gilbert Keith: 153
- CHICO RICO, Francisco: 98, 107
- CHILLÓN, Albert: 56
- DE C. LAPLANA, Josep: 204
- DISRAELI, Benjamin: 153
- DOLÇ, Miquel: 174, 177
- DOMÍNGUEZ, Martí: 41, 138, 266, 275, 277-279, 283, 284, 287, 288, 294
- DOSTOIEVSKI, Fiódor: 303
- DOUBROVSKY, Serge: 53, 221
- EAGLETON, Terry: 77
- ECO, Umberto: 11, 37, 47, 48, 113, 119, 135
- ERASME: 138, 230, 231-233
- ESCANDELL, Dari: 184-186, 269
- ESPINÀS, Josep Maria: 170, 171, 202, 206, 209, 275-279, 281, 284, 285, 287-289
- ESPRIU, Salvador: 215
- ESTEVE, Anna: 168, 182-186, 192, 204, 269, 272, 289
- ESTIVILL, Eduard: 254
- FABRA, Pompeu: 328
- FABREGAT, Rosa: 144
- FAULÍ, Josep: 144, 174, 177
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton: 78
- FERRATER MORA, Josep: 86, 143, 174, 175, 211
- FERRATER, Gabriel: 41, 265
- FERRER, Jeroni: 292
- FERRER, Josep M.: 174
- FLAUBERT, Gustave: 68, 69
- FLOR, Vicent: 225
- FOIX, Josep Vicenç: 143, 185, 186, 203, 215
- FOLCH, Xavier: 144, 333
- FONALLERAS, Josep M.: 244-246, 275, 276, 278, 316-318
- FONTANA, Josep: 193
- FORMOSA, Feliu: 138, 144, 185, 203, 204, 369
- FORNAS, Josep: 208
- FORNÉS, Tono: 205
- FOUCAULT, Michel: 37, 58, 209
- FOWLER, Alastair: 155
- FRANCÉS, M. Àngels: 200
- FRANCO, Francisco: 306, 353
- FRYE, Northrop: 297
- FUSTER, Joan: 12, 14, 18, 19, 64, 74, 91, 118, 121, 122, 132, 133, 138, 141-148, 150, 153, 158, 168, 172-178, 181, 184-186, 192, 193, 200, 202-208, 211-215, 218, 223-233, 239, 246, 264-266, 271, 273-275, 277, 279, 281-291, 299, 327-329, 331, 332, 345-349, 357, 358, 360, 366, 369
- GARCÉS, Tomàs: 204
- GARCÍA BERRIO, Antonio: 99, 101, 104
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: 120
- GARCIA-OLIVER, Ferran: 201
- GARGALLO, Juan: 205

ÍNDEX ONOMÀSTIC

- GARÍ, Joan: 200, 205, 223
- GAUDÍ, Antoni: 328
- GAUGUIN, Paul: 268
- GAZIEL: 33, 41, 122, 143, 172, 176, 177-179, 185, 186, 208, 211, 212, 267, 292, 299, 345, 351-354, 358
- GELI, Carles: 178
- GENETTE, Gérard: 14, 23-33, 38, 44, 65, 67, 68, 83, 88, 96, 98, 104, 112, 113, 132, 151, 155, 166, 176, 194, 204, 220, 221, 229, 237-239, 241, 243, 245, 246, 252, 256-258, 260, 262-265, 270-278, 280, 284, 290, 291, 298, 302, 308, 345, 346, 364, 365
- GIMFERRER, Pere: 212, 290, 144, 177, 185, 204
- GIRBÉS, Joan Carles: 210
- GLAUDES, Pierre: 93
- GOETHE, Johan Wolfgang (von): 159
- GOMAR, Rafa: 224, 273
- GOMBROWICZ, Witold: 182
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis: 90-93, 95
- GOMIS, Llorenç: 154, 250, 251
- GONZÁLEZ NADAL, Emili: 186
- GOURNAY, Marie (de): 131
- GRAMSCI, Antonio: 17, 117-120, 122
- GREGORI, Carme: 230, 231, 265, 271, 284, 346, 350
- GREGORI, Josep: 209
- GUANSÉ, Domènec: 174, 177, 319, 320
- GUARDIOLA, Carles-Jordi: 144
- GUARNER, Lluís: 203
- GUILLAMON, Julià: 78, 206
- GUILLEM, Ramon: 200
- GUILLÉN, Claudio: 13, 85, 86, 99, 157, 330, 360
- GUSTÀ, Marina: 144, 214, 215-217
- HABERMAS, Jürgen: 77
- HALLIDAY, Michael: 58
- HAMBURGER, Käte: 24, 31
- HASAN, Ruqaiya: 58
- HASSAN, Ihab: 77
- HEGEL, Friedrich: 94
- HITLER, Adolf: 169
- HUERTAS, Josep M.: 144
- HUTCHEON, Linda: 77, 79, 80, 301
- IBÁÑEZ, Toni: 195-197
- IBARZ, Mercè: 41, 144
- IBORRA, Josep: 91, 138, 186, 201, 205, 225, 226-230
- IGUAL, Josep: 213, 266
- ISER, Wolfgang: 37
- ISERN, Joan-Josep: 144
- IZQUIERDO, Oriol: 167, 180
- JAKOBSON, Roman: 56, 58, 61, 62
- JAMES, Henry: 262
- JAMESON, Fredric: 77
- JANER-MANILA, Gabriel: 144
- JAUSS, Hans Robert: 37
- JAY, Paul: 33
- JIMÉNEZ, Dani: 244
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: 95
- JOU, David: 144
- JOUBERT, Joseph: 159
- JOYCE, James: 305
- JULIÀ, Lluïsa: 144
- JÜNGER, Ernst: 138

- JUTGLAR, Lluís: 193
- KAFKA, Franz: 138, 182
- KERMODE, Frank: 77
- KIERKEGAARD, Søren: 131
- KOURNIKOVA, Anna: 344
- LA BRUYÈRE, Jean (de): 153, 271
- LA ROCHEFOUCAULD, Françoise (de): 138, 271
- LEJEUNE, Philippe: 15, 23, 32, 33, 35, 36, 38, 39-48, 53, 105, 176, 220, 221, 241, 257, 260, 275, 297, 298, 300, 301, 302, 304, 333
- LEVERONI, Rosa: 41, 42, 185, 200, 269
- LIEMANS, Michel: 61, 93, 96, 114
- LIOST, Guerau (de): 150
- LÓPEZ BOFILL, Hèctor: 244
- LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria: 183, 184
- LÓPEZ, Antonio: 306, 307
- LOTMAN, Iuri: 66
- LOUETTE, Jean-Françoise: 93
- LUKÁCS, György: 13, 86, 87, 89, 90, 93, 131, 133
- LUPERINI, Romano: 119, 175
- LYOTARD, Jean-François: 77
- LLANAS, Manuel: 142, 145, 176, 209
- LLOMPART, Josep M.: 174, 177
- LLORCA, Vicenç: 144
- LLORENÇ, Alfons: 205
- LLORENS, Rodolf: 176
- LLOVERAS, Gonçal: 174, 177, 206
- MAESTRE, Antoni: 52, 241, 242, 255, 300, 306, 311, 340
- MAINER, José-Carlos: 141
- MALDÀ, baró de: 142
- MANENT, Albert: 143, 153, 158, 174, 177, 178, 201, 203, 204, 265, 319, 320, 328
- MANENT, Marià: 185, 201, 202, 204, 212, 369
- MARAGALL, Joan: 142, 153, 161, 211, 215, 293, 329
- MARAÑÓN, Gregorio: 351, 353
- MARÇAL, Maria-Mercè: 358, 359
- MARCH, Ausiàs: 178, 322
- MARFANY, Joan Lluís: 143, 146, 204
- MARQUÉS, Josep Vicent: 186, 201
- MARTÍ, Isabel: 209
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor: 78, 120, 121, 358
- MARTORELL, Joanot: 178, 211
- MASSIP, Josep M.: 292
- MASSOT I MUNTANER, Josep: 203
- MATEO, Josevicente: 186
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle: 109
- MAURUS, Hrabanus: 272
- MELIÀ, Josep: 176
- MESQUIDA, Biel: 197, 259, 359
- MESTRES, Josep: 144
- MIERAS, Caterina: 253, 254
- MIGNOLO, Walter: 16, 65, 66
- MIGOYA, Hernán: 302
- MIRA, Joan Francesc: 138, 181, 186, 201, 202, 206, 208, 211, 359, 369
- MIRALLES, Carles: 144
- MIRALLES, Eulàlia: 167
- MIRALLES, Francesc: 244
- MOHINO, Abraham: 269, 270
- MOIX, Terenci: 201

ÍNDIX ONOMÀSTIC

- MOLAS, Joaquim: 121, 143, 144, 173, 174-177, 203, 206, 211
- MOLINER, Empar: 12, 51, 121, 192, 206, 209, 241-243, 249-256, 294, 299, 300-318, 337-343, 358, 370
- MOLLÀ, Toni: 138, 201, 205, 224
- MONDRIA, Alfred: 138
- MONTAIGNE, Michel (de): 18, 19, 51, 83, 86, 92, 106, 111, 131-139, 141, 146, 155, 161, 218, 223, 230, 252, 256, 263, 268, 279, 285, 286, 301, 369
- MONTANYÀ, Lluís: 173
- MONTLLOR, Ovidi: 357
- MONZÓ, Quim: 121, 175, 186, 192, 209, 255, 304, 341-344, 357-359, 370
- MORALES, Quim: 193
- MUECKE, D. C.: 308, 313
- MUÑOZ, Carles: 176
- MUÑOZ, Gustau: 138, 205, 267
- MURGADES, Josep: 158-161
- MUSSOLINI, Benito: 169
- NABOKOV, Vladimir: 303
- NADAL, Josep Maria: 206
- NADAL, Marta: 144
- NEWMAN, Charles: 77
- NICOL, Eduardo: 91, 92
- NIN, Anaïs: 200
- NINYOLES, Rafael Lluís: 186
- NOAH, Yuval: 193
- NONELL, Isidre: 328
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie: 62, 98, 107, 108
- OLLÉ, Manel: 73, 206
- ORS, Eugeni (d'): 17, 18, 19, 45, 69, 71, 74, 86, 118, 122, 137, 138, 141-150, 158-160, 172, 178, 213, 214, 216, 223, 230, 294, 327-333, 357, 358, 369
- ORTEGA Y GASSET, José: 118, 353
- ORTÍN, Marcel: 144, 147, 149-157, 209, 239, 326
- PAIROLÍ, Miquel: 138, 204, 210
- PALÀCIOS, Josep: 69
- PALAU I FABRE, Josep: 173, 203, 206
- PALAU, Joaquim: 144
- PÀMIES, Teresa: 200, 201, 203, 206
- PARCERISAS, Francesc: 144
- PARRA, Josefa: 270
- PARTAL, Vicent: 193
- PAVESE, Cesare: 138, 182, 224, 273
- PEDROLO, Manuel (de): 50, 185
- PERELMAN, Chaïm: 62, 98, 107, 108, 149
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: 353
- PÉREZ-MORAGÓN, Francesc: 138
- PERUCHO, Joan: 50
- PESSOA, Fernando: 138, 219
- PETTITJEAN, André: 330
- PIERA, Emili: 205
- PIERA, Josep: 138, 185, 186, 201, 266
- PINYOL, Ramon: 142, 145, 173, 176
- PITARCH, Vicent: 205
- PLA, Josep: 176, 177, 178, 184, 185, 192, 200, 206, 208, 211, 213-224, 229, 234, 239, 246, 264, 265, 290, 292, 298, 304, 305, 318-321, 327

- PLA, Xavier: 53, 143, 204, 209, 214, 215, 219-222
- PLANA, Alexandre: 152
- PLATÓ: 23, 131
- PLUTARC: 132, 133
- PONS, Ponç: 144, 185
- POPPER, Leo: 131
- PORCEL, Baltasar: 201, 242
- POSADAS, Carmen: 303
- POZUELO YVANCOS, José María: 33, 40, 44, 46, 78, 167, 168
- PRAT DE LA RIBA, Enric: 17, 149, 150, 157
- PRATS, Modest: 206
- PROUST, Marcel: 46
- PUIG I FERRETER, Joan: 143, 185
- PUIG, Arnau: 173
- PUIG, Valentí: 138, 290
- PUIGDEBALL, Ponç: 144
- PUIGVERD, Antoni: 144
- PUJOL, Enric: 269
- PUNTÍ, Jordi: 144
- QUESADA, Carmen: 52
- RAHOLA, Pilar: 144, 208
- RAOUL, Valérie: 44
- RAY, Nicholas: 266
- REAGAN, Ronald: 302
- RIBA, Carles: 18, 71, 122, 142-147, 152, 154, 157-163, 172, 173, 177, 213-216, 223, 229, 269, 279, 328, 369
- RIERA LLORCA, Vicenç: 327
- RIERA, Antoni: 201
- RIERA, Carme: 144
- RÍO, Ángel (del): 95
- RIPOLL, Faust: 225
- RIPOLL, Josep M.: 144
- RIPOLL, Ricard: 41
- RIQUER, Martí (de): 206
- RIUS, Mercè: 201
- ROBERT I CASACUBERTA, Robert: 153
- RODA, Lluís: 202
- RÓDENAS, Antoni: 186
- RÓDENAS, Domingo: 261
- RODOREDA, Mercè: 41, 50, 186, 215
- RODRÍGUEZ BERNABEU, Emili: 201
- ROIG, Montserrat: 41, 183, 265, 266, 270, 273, 291, 299, 358, 359, 370
- ROJALS, Marta: 193, 210
- ROMERO, Joan: 211
- ROSSELLÓ, Pere: 144
- ROSSELLÓ, Ramon X.: 33
- ROURE-TORRENT, Josep: 327
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: 135, 138
- ROVIRA I VIRGILI, Antoni: 173, 185, 294
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier: 177, 206, 265, 290
- RUBIO, Mariano: 303
- RUSIÑOL, Santiago: 142, 154
- RUYRA, Joaquim: 161
- SAGARRA, Josep Maria (de): 138, 141, 176, 177-178, 186, 211
- SALA I MARTÍN, Xavier: 192
- SALA, Toni: 210
- SALINAS, Pedro: 162
- SALTOR, Octavi: 174

ÍNDEX ONOMÀSTIC

- SALVADOR, Vicent: 85, 186, 229
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan: 266
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: 118
- SÁNCHEZ PIÑOL, Albert: 50
- SÁNCHEZ-DRAGÓ, Fernando: 303
- SANCHIS GUARNER, Manuel: 186, 203
- SANCHIS, Vicent: 201
- SANT AGUSTÍ: 132
- SARAMAGO, José: 120
- SCHAEFFER, Jean-Marie: 12, 14, 15, 104
- SEARLE, John: 30-32
- SÈNECA: 132, 133
- SERRA, Manuel: 176
- SERRA, Màrius: 144, 254
- SERRAHIMA, Maurici: 153, 173, 174, 176, 177, 206
- SERRANO, Rosa: 209
- SERRANO, Sebastià: 244
- SEVA, Antoni: 186
- SHAW, George Bernard: 153
- SIMBOR, Vicent: 78, 118, 121, 141, 158, 172, 223, 225, 233, 363
- SIMÓ, Guillem: 185
- SIMÓ, Isabel-Clara: 205, 206, 358
- SOLÀ, Joan: 203
- SOLDEVILA, Carles: 183, 184
- SOLDEVILA, Ferran: 183, 184, 269
- SOLÉ SUGRANYES, Oriol: 241
- SOLÉ-TURA, Jordi: 177, 265
- SOPENA, Mireia: 201
- SÒRIA, Enric: 85, 138, 141, 147, 181, 184-186, 205, 211, 213, 270-272, 275-279, 281, 284-286, 289, 290, 299, 320, 369
- STAROBINSKY, Jean: 135, 258
- STENDHAL: 69
- STEVENSON, Robert Louis: 153
- SUBIRANA, Jaume: 74, 144, 197
- SULLÀ, Enric: 167
- SUSANNA, Àlex: 201
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise: 92, 97, 283
- TÀPIES, Antoni: 204, 240, 241, 267, 268, 293, 297-299, 333-337
- TASIS, Rafael: 173, 174
- TEIXIDOR, Emili: 144, 177
- TEIXIDOR, Joan: 173, 174, 206
- TERRICABRAS, Josep Maria: 201
- TERRY, Arthur: 144
- THATCHER, Margaret: 179
- THOREAU, Henry David: 153
- TINIÀNOV, Iuri: 157
- TÍSNER > *veieu Avel·lí Artís Gener*
- TOLKIEN, John R. R.: 48
- TOLSTOI, Lev: 157
- TOLVA, John: 195
- TORGA, Miguel: 182
- TORRA, Quim: 210
- TORRALBA, Francesc: 193
- TRAVERSO, Enzo: 211
- TRIADÚ, Joan: 143, 144, 173-175, 177, 203, 204
- TRIGO, Xulio Ricardo: 224, 266
- TRIPPET, Anthony: 270

- TRIPPET, Rosemary: 270
- TRUETA, Josep: 174
- TUSON, Jesús: 205
- TWAIN, Mark: 310
- ÚBEDA, Jordi: 144
- UNAMUNO, Miguel (de): 138
- VALDIVIESO, Jorge: 270
- VALDIVIESO, Teresa: 270
- VALÉRY, Paul: 270
- VALLCORBA, Jaume: 144, 209, 344
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (del): 292
- VALLÉS, Tina: 197
- VALLVERDÚ, Francesc: 144, 174, 175, 177, 200
- VALLVERDÚ, Josep: 203, 206
- VAN DIJK, Teun: 15, 47, 55-59, 63, 64, 103, 105,
114, 325, 326, 337, 340
- VATTIMO, Gianni: 77
- VENTURA, Vicent: 186
- VENY, Joan: 203
- VERDAGUER, Jacint: 142, 153, 215, 307
- VERDAGUER, Pere: 176
- VERRIÉ, Frederic-Pau: 206
- VIANA, Amadeu: 143
- VICENS VIVES, Jaume: 173, 174, 176, 212, 347
- VILANOVA, Antoni: 174, 206
- VILANOVA, Emili: 153
- VILLATORO, Vicenç: 138, 144
- VOLTAIRE: 138, 146, 283
- WALLERSTEIN, Immanuel: 211
- WAUGH, Patricia: 51, 53, 301
- WEIL, Simone: 209
- WITTGENSTEIN, Ludwig: 194
- WOLF, Virginia: 200
- XÈNIUS > *veieu Eugeni d'Ors*
- XIRINACS, Olga: 200
- YXART, Josep: 211
- ZAGOSKIN, Mikhail: 157
- ZAPLANA, Carla: 193
- ZOLA, Émile: 71, 117