



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

La novel·la catalana de 1965 a 1983: una anàlisi sociològica multinivell de la innovació cultural

Ariadna Peralta Lladó



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

La novel·la catalana de 1965 a 1983: una anàlisi sociològica multinivell de la innovació cultural

Memòria presentada per optar al grau de doctor per la Universitat de Barcelona

Programa de Doctorat en Sociologia

Desembre 2021

Ariadna Peralta Lladó

Director: Arturo Rodríguez Morató

Departament de Sociologia

Facultat d'Economia i Empresa



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Agraïments

Per començar, agraeixo molt als protagonistes i estudiosos de la literatura catalana entrevistats que m'hagin concedit el seu temps tot compartint les històries que coneixien: en Manuel Llanas, en Jaume Cabré, en Josep C. Vergés, en Julià Guillamon i la Mercè Picornell. Amb la seva ajuda he pogut relligar amb més sentit el que els documents m'explicaven.

També dono les gràcies a l'Arturo Rodríguez Morató, el meu director, tant per introduir-me a la sociologia de la cultura i les arts com per l'eficiència burocràtica.

En un procés que és força solitari, les observacions de la comissió acadèmica, la Dafne Muntanyola, en Martín Zamorano i en Matías Zarlenga, m'han permès aprofundir en la recerca des del primer curs. La professora Clara Lévy, a la Universitat de París 8, m'ha acabat d'ajudar els últims mesos. Moltes mercès a tots.

També dono les gràcies a les amistats conegudes a la universitat. A l'Anna, perquè s'ha llegit fragments de la tesi que passant pel seu bisturí sociològic han millorat molt. A la Glòria, perquè també hi ha contribuït i m'ha fet el camí més planer anant un pas per davant meu. A elles i en Jordi, els agraeixo a la vegada que m'hagin aconsellat, animat i fet tocar de peus a terra.

L'assessorament burocràtic del CECUPS, els doctorands del despatx i el personal de la Universitat de Barcelona ha estat molt d'agrair. També ho ha estat, per tirar endavant la recerca documental, la guia dels treballadors dels arxius i biblioteques públiques i universitàries. A més, a les seves instal·lacions he trobat un ambient idoni per submergir-me en la tesi.

Fora de l'àmbit acadèmic, moltes gràcies als qui m'han resolt dubtes concrets però rellevants per la investigació: en Noel, en Marc, en Pubill, l'Arnau, la Villar, en Job. També a la Júlia, perquè a partir de la seva lectura analítica i crítica he pogut revisar el capítol final, i, juntament amb la Núria, des del començament em fan pensar quan exercitem la imaginació sociològica.

Per acabar, encara que a alguns els hagi esmentat i els altres ja ho sàpiguen, no fa cap nosa deixar-ho per escrit: gràcies plenes d'amor a la família i als amics. Com que ens hem escollit i han d'aguantar el plom que sóc, sense excuses per fer una tesi, m'han ajudat a estar prou contenta i concentrada per escriure aquestes pàgines.

Summary

(versió anglesa per la menció internacional de doctor)

My thesis, *The Catalan Novel from 1965 to 1983: A Multilevel Analysis of Cultural Innovation*, is a sociological study about how different societal factors contribute to cultural innovation. The aim is to explain **which changes in the Catalan literary space contributed to aesthetic innovation and variety in the novel during the period of 1965 to 1983**. This interest arises from an apparent contradiction between *sociology* and *social reality*. Sociological research has studied how mechanisms of informal and formal control push artists into politicizing their art during unsettling political moments under authoritarian regimes. Consequently, the modern ideal of creative freedom is constrained (Sapiro, 1999; Becker, 2008). Nevertheless, participants and experts of Catalan literature argue that the Catalan novel experienced one of its most varied and innovative periods between 1965 to 1983. On the one hand, the literary spectrum of modern realism was expanded by the genre of “historical realism,” the Catalan equivalent to social realism. Realism was also largely shaped by what was a young and emerging generation of writers concerned with new, shifting subjects. On the other hand, movements such as “textualism,” though similarly launched by young writers, tried to break away from these realism (Castellet & Molas, 1978; Pons et al., 2007; Picornell, 2013).

These Catalan literary styles give rise to a number of questions. For example, how and why was creative literary innovation possible under the repressive Francoist regime? Did literature transform along with the democratization process? Philology and comparative literature are two disciplines that have studied these questions more thoroughly. They tend to focus on micro-historical events and discourses placed on a background of macro-forces (e.g. Pala, 2013; Picornell, 2013; Santacana, 2013). This research tries to fill the gap by drawing from theories and methodologies in sociology that allow for interrelated analyses of intermediate levels of the Catalan literary space (i.e., institutional, relational, and individual), which aim to understand how innovation is possible under strenuous social conditions.

In the **first chapter**, I expand on my selected theoretical framework by grounding it in classic theories in the sociology of culture and the arts. These are valuable given their multileveled approach. I focus on four theoretical developments: the production of culture perspective, the art world perspective, the theory of fields, and the four-stage causal chain. These theories point out different levels to understand how cultural innovation is possible under diverse social conditions. Firstly, the political and economic context should be analyzed with caution, focusing on concrete procedures, policies, or institutions that influence the selected cultural space (Peterson, 1979; Griswold, 1981 and 1986; Larson, 1993). Secondly, institutions are central to understand cultural innovation since they distribute material and symbolic resources, both in the production and the

reception pole (Larson, 1993; Bourdieu, 1998 & 1999; Collins & Guillén, 2012; Sapiro, 2016). Cultural industries are the most relevant institutions. Their values, structure, organization, and demand conceptualization contribute to cultural change (Coser, Kadushin & Powell, 1985; Peterson, 1990; Larson, 1993; Lash & Urry, 1994; Peterson & Anand, 2004). Thirdly, strong ties in social networks increase collaborative work and creativity (Becker, 1984; Crane, 1988; Farrell, 2001; Collins & Guillén, 2012). Nevertheless, exchanges of conflict enlighten some difficulties that participants of the literary world face to establish innovations (Bourdieu, 1998; Collins, 1998; Sapiro, 1999; Collins & Guillén, 2012 & 2019). Fourthly, the professional careers of artists and other participants add new information to explain innovation. For example, the need for “making room for oneself” in the scarce artistic space pushes professionals to differentiate through innovation. However, social inequalities affect these dynamics and participants do not share the same predictors for success (Chiapello, 1997; Moulin, 1997; Bourdieu, 1998; Levy, 1998; Sapiro, 1999).

Afterward, the chapter highlights some differences and similitudes between these multileveled theories. The approaches of Bourdieu and Collins are more theoretically closed. The systemic integration of concepts is high since they focus on epistemological and ontological questions. On the contrary, Peterson’s and Becker’s systems seem more open. Although they do not lack theoretical orientation, their conceptual system is not as complex and integrated. The research follows the openness of Peterson and Becker since it might reduce preconceptions and increase the multileveled and historical scope. As a result, it should be possible to capture particularities in cultural change in a given societal reality. However, Bourdieu and Collins develop a conflictual approach that complements theories developed by Peterson and Becker, to whom cooperation prevails (e.g., Bourdieu & Wacquant, 1994; Collins, 1998; Peterson & Anand, 2004; Becker, 2008). In general, multileveled theories render culture subordinate to society. They do not explicitly intend a subordination of cultural elements, but values, expressive symbols, beliefs, and norms result from institutional or relational configurations. Cultural sociology, as developed by Jeffrey Alexander, complements these theories since it considers that collective idealizations, shared through narratives, also explain reality (Peterson, 1979; Collins, 1985; Bourdieu & Wacquant, 1994; Alexander, 2003a).¹

In the **second chapter**, a brief socio-historical reconstruction of the Catalan cultural and literary space, combined with the previous theoretical framework, brings forth two specific research questions that stem from the primary research question. The first one incorporates particularities of multileveled theories to examine cultural innovation. It asks *how different levels in the*

¹ In this research and depending on the context, collective idealizations relate to “culture,” “the meaningful dimension,” “meanings,” “sense,” “values,” or “orientations.” By contrast, levels relate to “society,” “the structural dimension,” “social structure,” or “positions individuals and groups occupy.”

network of production, distribution, and reception determined innovation and variety of Catalan novels in the Catalan literary space from 1965 to 1983. This question can be answered when divided into four specific objectives ordered by three levels of analysis (i.e. institutional, relational, and individual):

1. To analyze how the structure and organization of publishing houses determine novelistic innovation and variety, considering these enterprises in the production, distribution, and reception network (the PDR network)
2. To analyze how the demographic characteristics of readers, conceptualized by the publishing industry, affect novelistic innovation and variety
3. To analyze interactions between critics and authors to legitimize innovation and variety of novels, considering if social inequalities pervade these relationships
4. To analyze the careers of writers and critics, paying attention to professionalization strategies, social inequalities (e.g., social class, gender, and generation), and strong ties to demonstrate how they contribute to the production and legitimation of innovation

The second specific research question explores cultural sociological concerns about collective meanings. In this regard, it asks *how collective idealizations defended by participants help understand the literature produced and legitimated in each level of the Catalan literary space from 1965 to 1983.* This question can also be divided into three specific objectives ordered by the same previously mentioned levels of institutional, relational, and individual dynamics:

1. To analyze how collective idealizations about literature defended by publishers affect their orientations and practices in publishing houses
2. To analyze how critics evaluate Catalan novels in exchanges through collective idealizations about literature to legitimate innovation and variety
3. To analyze the impact of collective idealizations about literature by writers and critics on their careers and capacity to impose their literary views

These objectives give rise to a hypothesis that would answer the general research question, arguing that **innovation and variety in novels were possible in the Catalan literary space between 1965 and 1983 due to the interrelationship between institutional, relational, and individual changes. These changes were not only a result of structural reconfigurations, but they also stemmed from meaning reconfigurations that individuals and groups attribute to the reality surrounding them.**

Methodological choices aim to accomplish the objectives that answer the primary research question and test the hypothesis. Firstly, a multileveled approach presents some complexities regarding field boundaries. Since each level indicates a unit of analysis, the most representative observational units related to innovation are selected based upon notoriety scales (Lévy, 1998;

Bouju, 2002). For instance, publishing houses, legitimation activities, authors, or critics. In addition, there is a large volume of empirical data. The analysis organizes these data into three different epochs classified according to literary and historical criteria: (1) a period of economic and cultural growth (1965 to 1968), (2) the troubled last years of Franco's dictatorship (1969 to 1975), and (3) the democratization period (1976 to 1983). These divisions aim to identify how each level contributes to the process of novelistic innovation and variety. Secondly, grounded theory inspires the research; from the start, data recollection and analysis alternate and categories or codes aggregate in progressively abstract terms (Glaser & Strauss in Charmaz, 2000; Strauss & Corbin, 2002). Thirdly, the recollection and treatment of data combine different tools and methods. Since this study involves historical research, documentary and archival work have been fundamental. However, some interviews have been held with informants who bring valuable knowledge of the Catalan literary space following the strategy of theoretical sampling, that is, selecting them because they could bring relevant information that documents did not provide (e.g. a critic who participated in both literary magazines and new mass media could explain and compare their functioning). Narrative and discursive tools have been convenient to analyze these sociohistorical data (Strauss & Corbin, 2002; Coffey & Atkinson, 2005; Bruner, 1991).

After establishing my theoretical and methodological foundations, chapters three to eight include the analysis of the Catalan literary space. **Chapter three** specifies the innovation and variety of the novel during the selected period, following what Catalan authors, critics, and specialists have discussed. Quotations from representative novels of each aesthetic trend accompany these arguments to illustrate key textual differences.

Chapter four firstly explores the values that writers assign to literature. Four groups emerge: (1) *canonical authors* who adhere to the literary tradition, (2) *engaged authors* who evaluate literature using aesthetic and sociopolitical criteria, (3) *pro-normalization authors* who reject sociopolitical criteria to “normalize” the Catalan literature, and (4) *humble authors* who distance themselves from artistic values. Despite their differences, it is fundamental that writers find their own style, as this notion is embedded in modern ideals surrounding art (Heinich, 1998a & 2000; Sapiro, 1999). Successful authors speak in these terms, whilst only humble authors explicitly reject them and usually receive low recognition. Secondly, this chapter focuses on how writers build their identities. They balance different traditions to give meaning to their investment in writing as either an artist, professional, craftsman, or intellectual. Possible combinations between these figures and the previously explored values assigned to literature demonstrate how autonomy and heteronomy operate. The result is complex and ambiguous given that writers can balance these two forces in their works and themselves separately. For example, someone might act as an intellectual in the Catalan cultural space but refuse to politicize their literary work; someone might defend

professionalization, arguing that more investment relates to greater literary quality. Different combinations increase the possibilities for literary innovation and variety.

Chapter five shows how career decisions made by writers contribute to innovation. As already explained, inequalities in variables such as social class or gender are strong predictors of which participants will become successful enough to consolidate their careers, that is, to publish in the long term. However, this consolidation is difficult for almost every writer due to scarcity and competition. Writers usually need high activity and visibility to get institutional resources; they also benefit from strong ties (Menger, 1983 & 1999; Crane, 1987; Moulin, 1997; Sapiro, 1999 & 2007b; Farrell, 2001). Nevertheless, results in the Catalan literary space show that while career decisions increase possibilities to access material and symbolic rewards, they do not assure them. Writers with very different paths receive recognition. Returning to the previous chapter, writers who value modern originality have higher chances of becoming successful and achieving legitimation. It is then fundamental to combine writers' values and career decisions to understand innovation. The legitimation of innovation depends on career choices combined with textual proposals and contextual possibilities.

In this sense, **chapter six** demonstrates how legitimizing institutions and their participants contribute to innovation. Firstly, as reflected in institutions of reception, critics value innovative works, particularly from those of the younger generations. My analysis shows how prizes, cultural magazines, and essays contribute to the idea of innovation and variety. Secondly, the chapter explores why innovation and variety are valuable. Participants in legitimizing institutions share the same values for originality as authors, particularly after 1968 due to the politicization of the arts at the time. Thirdly, some critics of the Catalan literary space have the power to control legitimation processes informally. They make "good" career choices similar to that of writers; as an example, they are very active and well-connected. However, the institutional configuration is the main factor that explains their power (Coser, 1968). Due to institutional scarcity, they can accumulate different roles (e.g. publisher, jury member, professor, and critic). Moreover, this configuration indicates a restricted Catalan literary space where density prevails, increasing critics' chances to influence other participants. Since they stand for innovation and variety, these ideas become more significant.

Chapters four, five, and six indicate that the transition to a liberal democratic regime accelerates changes in the orientation of values, careers, or the reward system. For example, institutions of reception are vested in economic potential and garner greater cultural weight through the proliferation of literary prizes, popularity of media, or academic study in universities. Though this represents an opportunity for career specialization amongst critics, the decreasing density reduces

their power and favors a reorientation of literary values. The following two chapters develop this shift by focusing on the publishing industry.

In **chapter seven**, the analysis of publishing houses during the Francoist period illuminates how their configuration contributes to innovation. In the 1960s, economic growth induced optimism, but political repression encouraged the politicization of the arts. Most publishers start their enterprises due to political and cultural engagement. The most optimistic enterprises present a particular hybrid structure and organization that allow them to publish high quantities of books to remain accessible to general audiences, giving opportunities to promote Catalan authors. Nevertheless, in the 1970s, these publishing houses faced a severe crisis due to financial debt and overproduction. Owners were forced to restructure and reorganize the enterprise to survive and reduce expenditure, later enhancing opportunities for Catalan authors because they became “cheaper” than translated authors.

Chapter eight explores how these trends changed along with the Spanish Transition to democracy. First, nationalist redistributive policies promoted the Catalan language and literature through public libraries, education, or subsidies. Second, new economic-oriented agents entered the publishing industry. Although economic control had increased during the 1970s to overcome the crisis, the alliance between the Catalan government and economic agents clearly accelerated the expansion of the publishing industry. Publishing houses showed higher rates of professionalization, specialization, and benefits. The relative increase in readership was also remarkable. Although in 1983 experimentation is still preserved, sociological studies demonstrate how these emerging social configurations diminish experimental literary works in the long term (Bourdieu, 1999; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021).

After analyzing the Catalan literary space from 1965 to 1983, the **concluding chapter** proposes a multileveled explanation of factors determining the innovation and variety of novels. This proposed multileveled explanation stems from the encounter between empirical data results and the aforementioned research questions and their specific objectives. The concluding chapter also evaluates my hypothesis in order to resolve the primary research question, contrasting these explanations with assumptions embedded in multileveled theories. This exposition also highlights the strengths and challenges of these theories to approach the links between levels of the Catalan literary space. Finally, it explores the main contributions, limitations, and possible lines of future research. A translation of this chapter is included at the end of the thesis.

Índex

Agraïments	iii
Summary	v
Introducció	5
Capítol 1. Un marc teòric multinivell.....	9
1.1 Les teories multinivell.....	10
1.2 Recerques sociològiques per cada nivell de la realitat social.....	19
1.2.1 El pes equilibrat del context macro en l'explicació.....	19
1.2.2 Les organitzacions de producció, distribució i recepció	21
1.2.3 Les relacions en els grups de col·laboració i competència.....	22
1.2.4 Les trajectòries dels professionals de les arts	24
1.2.5 L'última peça: els objectes culturals en l'esquema multinivell.....	27
Capítol 2. Presentació de l'estudi de cas i disseny de la recerca.....	29
2.1 L'espai literari català de 1965 a 1983: presentació de l'estudi de cas.....	29
2.1.1 Els anys seixanta, 1965-1968	29
2.1.2 Els últims anys del Franquisme, 1969-1975	33
2.1.3 El període democràtic, 1976-1983	35
2.2 La problemàtica de recerca: preguntes d'investigació, objectius i hipòtesi de treball	39
2.3 El disseny metodològic de la recerca	41
2.3.1 Delimitació del camp d'anàlisi, les unitats d'anàlisi i les unitats d'observació	41
2.3.2 Mètodes de recerca per la recollida i anàlisi de les dades	43
Capítol 3. La varietat i la innovació estètica en la novel·la catalana de 1965 a 1983	51
3.1 La constel·lació del realisme, el punt de partida	52
3.2 La constel·lació de tendències estètiques que amplien els límits del realisme	61
3.3 La constel·lació de la transgressió	68
3.4 La constel·lació dels subgèneres	72
3.5 Recapitulació analítica de la varietat i la innovació novel·lístiques.....	75
Capítol 4. Ser escriptor i el valor de la literatura.....	79
4.1 Els valors de la literatura	80
4.1.1 Els escriptors de la gran tradició i la importància de l'estil	81
4.1.2 Escriptors avantguardistes compromesos.....	90
4.1.3 Monzó i la normalitat en la llengua, la tradició literària i la cultura catalana	96
4.1.4 Els escriptors modestos	99
4.2 Els significats de ser escriptor	100
4.2.1 L'escriptor artista vocacional.....	101
4.2.2 L'escriptor professional.....	103

4.2.3 La tridimensionalitat en pràctica: l'exemple de Jaume Cabré.....	108
4.2.4 L'escriptor que no triomfa, entre l'artista, l'artesà i el professional	113
4.3 Aproximació sociològica als discursos literaris dels escriptors	115
Capítol 5. Les trajectòries dels escriptors.....	127
5.1 De la vocació inicial al punt d'inflexió quan l'escriptura esdevé pública.....	128
5.2 La consolidació de la trajectòria d'escriptor	138
5.3 Reconeixement i consagració dels escriptors.....	151
5.4 Trajectòries d'escriptores i la problemàtica existència de la "literatura femenina"	160
5.5 Aproximació sociològica a les trajectòries i la innovació dels escriptors	169
Capítol 6. Intercanvis, crítics i institucions de legitimació	175
6.1 Les crítiques en les diferents institucions de legitimació	176
6.2 L'exemple dels quatre crítics més centrals.....	183
6.2.1 L'acumulació de forces inicial per una trajectòria crítica d'èxit.....	183
6.2.2 La consolidació de la trajectòria als anys setanta i vuitanta	189
6.2.3 El valor de l'obra crítica a l'espai literari català.....	192
6.2.4 La renovació generacional als anys setanta i vuitanta.....	198
6.3 La construcció de la varietat i la innovació.....	201
6.4 Aproximació sociològica a les dinàmiques de legitimació	213
Capítol 7. Les editorials durant el Franquisme.....	225
7.1 El sentit de la tasca editorial als anys seixanta i l'auge de la literatura catalana.....	226
7.1.1 Edicions 62, Proa i Destino, tres editorials modernes	228
7.1.2 Diferències entre editorials polititzades: Nova Terra, Laia i Club Editor	232
7.1.3 El sentit de la tasca editorial entre la cultura, l'economia i la política	237
7.2 La crisi editorial als anys setanta, una oportunitat inesperada per la literatura catalana. 241	
7.2.1 Efectes de la reestructuració i reorganització d'Edicions 62 en les col·leccions	246
7.2.2 La impossibilitat de reestructuració i control de la producció a Nova Terra	250
7.2.3 El llibre de butxaca en la literatura catalana.....	256
7.2.4 Còmput global dels efectes de la crisi	260
Capítol 8. Expansió de la indústria editorial, política cultural i mercat dels anys vuitanta.....	267
8.1 La política cultural: de la censura a la promoció del llibre en català	269
8.2 Supervivència editorial en l'escenari democràtic: contraposició d'Edicions 62 i Laia... 274	
8.3 La professionalització de l'escriptor en un context de regulació creixent	283
8.4 El fantasma del públic lector: canvis editorials i socioculturals.....	287
8.5 Aproximació sociològica de les tendències editorials en democràcia.....	295
Capítol 9. Conclusions	309
9.1 Discussió dels resultats de la tesi	309
9.1.1 Principals resultats de la primera pregunta específica.....	309

9.1.2 Principals resultats de la segona pregunta específica	317
9.2 Discussió de la hipòtesi de treball i revisió de les teories multinivell.....	322
9.3 Contribucions, limitacions i futures línies de recerca	325
Chapter 9. Conclusion	331
9.1 Discussion of the main results of the thesis	331
9.1.2 Main results of the first specific research question	331
9.1.2 Main results of the second specific research question.....	337
9.2 Evaluation of the hypothesis and discussion of multilevel sociological theories.....	342
9.3 Compilation of the main contributions, limitations, and future lines of research	345
Llistat de referències	349
Annexos.....	385
Annex 1. Selecció del camp d'anàlisi	385
Annex 2. El procés d'agregació de les categories estètiques	389

Introducció

L'interès inicial d'aquesta recerca va sorgir de percebre una aparent contradicció entre la sociologia de la cultura i un fenomen de la realitat propera. La sociologia ha investigat com, en moments políticament convulsos i autoritaris, els mecanismes de control tant formals com informals empenyen els artistes a comprometre's. D'aquesta manera, es constreny la llibertat creativa, una idea nuclear de la modernitat artística (Sapiro, 1999; Becker, 2008). Ara bé, des de l'última dècada del Franquisme fins a principis dels anys vuitanta, la novel·la catalana experimenta un dels períodes de més innovació i varietat estètica. Es mantenen els realismes, entre els quals destaca el realisme històric que s'havia intentat imposar a principis dels anys seixanta, i a la vegada es consoliden altres propostes rupturistes (Castellet i Molas, 1978; Muñoz, 1984; Ortín, 1984; Sullà, 1984; Pons et al., 2007; Picornell, 2013). A partir d'aquesta evidència empírica que aparentment contradiria la literatura sociològica, la problemàtica començava a prendre forma. Per què sota la repressió franquista existia tanta vitalitat literària? Perdurava amb el procés de democratització?

Els dubtes es van acabar concretant en l'interrogant que guia la recerca, sobre quins canvis de l'espai literari català contribueixen a la innovació i la varietat estètica de la novel·la durant el període 1965-1983. Com que el concepte de "canvis" resultava massa genèric, però, calia afinar-lo. La filologia catalana i la literatura comparada, les disciplines que més s'interessen per la problemàtica en qüestió, solen identificar els canvis de l'espai literari català en els discursos i fets microhistòrics, emplaçats sobre un fons de forces macro. Contràriament, partint de l'especificitat teòrica i metodològica de la sociologia de la cultura i les arts, aquesta recerca es planteja com un estudi multinivell sobre la innovació i el canvi cultural. L'espai literari català s'aborda a partir de nivells intermedis com les trajectòries, les interaccions o les institucions, que s'analitzen i interrelacionen per explicar i comprendre l'emergència de la innovació i la varietat novel·lística de 1965 a 1983.

La investigació s'estructura en tres parts. La primera part presenta els fonaments teòrics i metodològics de la recerca. Al capítol inicial s'indaga en la tradició de la sociologia de la cultura i les arts partint de les teories multinivell, que es despleguen sobretot a partir dels anys setanta per enfrontar les tensions sociològiques clàssiques entre micro-macro, autonomia-heteronomia o estructura-agència (Collins, 1981 i 1985; Bourdieu i Wacquant, 1994; Grossetti, 2006). També es complementen amb les aportacions de la sociologia cultural (Alexander, 2003a). La conjunció permet identificar i analitzar diferents factors que contribueixen, en cadascun dels nivells de la realitat social, a la varietat i la innovació artística. Al segon capítol, el cas de l'espai literari català es reconstrueix breument a partir de coordenades polítiques, econòmiques i culturals. Després

d'aquesta contextualització sociohistòrica, i en combinació amb les teories del primer capítol, es defineix tant la problemàtica de recerca, amb preguntes, objectius i una hipòtesi de treball, com el disseny metodològic.

A la segona part, seguint la proposta teòrica-metodològica, es desenvolupa l'anàlisi de l'espai literari català de 1965 a 1983. Si bé la perspectiva multinivell propicia que al llarg de l'anàlisi s'entremesclin els nivells i dimensions, el plantejament de cada capítol posa l'accent en elements diferenciats que acaben conformant una narració articulada de micro a macro: primer, en el pol de la producció, es para atenció a les novel·les i els escriptors; després, seguint les crítiques i els crítics, es configuren els intercanvis de legitimació com a trobada entre la producció i la recepció; finalment, es retorna al pol de la producció amb la indústria editorial, fortament condicionada per les dinàmiques politicoeconòmiques. Aquests accents permeten seguir el fil conductor de la recerca.

Amb més detall, el tercer capítol defineix les innovacions i la varietat estètica de la novel·la catalana durant el període analitzat. Partint de la "innovació" entesa com a nous sets de normes tècniques-cognitives (Crane, 1976), a la literatura catalana aquests sets es concreten en formes i continguts que amplien la tradició realista o intenten trencar-hi, i la varietat emergeix de la seva convivència. Com que la investigació es basa en premisses constructivistes, la innovació i la varietat s'expliquen a través dels arguments de la teoria literària i la crítica assagística. Aquestes instàncies construeixen el relat sobre qualsevol literatura perquè identifiquen les diferències entre sets i marquen quines obres, autors o corrents tenen valor, són representatives i conformen el cànon en un període determinat (van Rees, 1983; Rosengren, 1987; Griswold, 1987; Heinich, 2000). A la vegada, però, els seus arguments s'exemplifiquen amb textos associats a cada tendència estètica; es constata que la forma dels objectes culturals imposa constreyniments a la interpretació (Crane, 1987).

Un cop aclarit en què consisteixen la varietat i la innovació novel·lística d'aquells anys, als dos següents capítols s'analitza l'aportació dels escriptors, els individus que produeixen la literatura, per entendre els canvis estètics. El quart capítol reconstrueix el sentit que els escriptors atorguen a la literatura i a la seva pròpia tasca, què en valoren i per què ho fan. Per exemple, alguns defensen una literatura compromesa amb l'art (*l'art pour l'art*), d'altres amb la societat (*littérature engagée*); alguns pretenen ser professionals, d'altres prefereixen ser només artistes (Heinich, 2000; Sapiro, 2007a i 2007b). El cinquè capítol segueix les trajectòries dels escriptors considerant-ne diferents etapes (inici, consolidació i canonització), on sobresurten certes característiques que contribueixen a l'èxit (Menger, 1989 i 1999). De la conjunció entre els sentits atorgats a la literatura i la trajectòria efectiva dels escriptors emergeixen les possibilitats de la innovació novel·lística.

Atès que no escriuen en el buit, però, el sisè capítol aprofundeix en l'anàlisi de la recepció a partir dels intercanvis de legitimació entre els escriptors i la crítica especialitzada, que contribueixen a consolidar les innovacions distingint-les tot repartint beneficis materials i simbòlics (Crane, 1976; Sapiro, 2016). En una anàlisi multinivell, es para atenció als patrons d'intercanvi en les diferents instàncies crítiques (premis, ressenyes i assajos), en relació amb els tipus de crítics que hi participen i amb les característiques de les institucions de recepció. També se segueix la trajectòria dels quatre crítics més centrals, que demostra com acumulaven suficient poder personal per imposar els seus interessos. La dinàmica no només permet comprendre millor els cicles de continuïtat i innovació per la literatura, sinó que assenyala la importància de les possibilitats institucionals del període, que atorguen autonomia suficient als participants de l'espai literari català per legitimar la varietat i la innovació.

En aquest sentit, els capítols setè i vuitè investiguen les principals institucions de l'espai literari, les editorials. Indaguen en la seva estructura i organització, que no s'entenen sense relacionar-les amb la xarxa de producció, distribució i consum de la qual formen part (Hirsch, 1972; Alexander, 2003b; Peterson i Anand, 2004; Becker, 2006; Patriotta i Hirsch, 2016). Altrament, les editorials es pensen no només a nivell institucional. Quan és pertinent i possible, s'aborden tant la política cultural o els cicles econòmics (macro), com el sentit que els editors donaven a la seva tasca (micro). Al setè capítol, aquesta configuració s'analitza en el context franquista. La precarietat material, que tot just comença a deixar-se enrere als anys seixanta, així com la persecució cultural del règim, no permeten un ple desenvolupament de la indústria editorial. Les tensions entre literatura, cultura, política i economia estan servides, però a la vegada propicien la varietat i la innovació estètica en un context de feblesa institucional que s'allarga fins a la propera dècada. Al vuitè capítol, el desenvolupament de la política cultural democràtica apunta que les dinàmiques comencen a canviar als anys vuitanta.

Finalment, el darrer capítol, que funcionaria com una tercera part conclusiva, reprèn els interrogants, objectius i hipòtesis de la problemàtica de recerca per respondre'ls a partir de l'anàlisi de l'espai literari català de 1965 a 1983. L'explicació resultant pretén contribuir a la comprensió de les condicions que van propiciar la innovació cultural en aquest espai, malgrat que s'apunten possibles futures línies d'investigació que permetrien superar algunes limitacions detectades. També contribueix a la sociologia de la cultura i les arts, sobretot perquè l'explicació obre la via a reflexionar sobre els punts forts i febleses de les teories multinivell que han guiat la recerca, amb la qual cosa s'espera aprofundir en la teoria sociològica. Que el lector valori si, enmig les pàgines que segueixen, hi ha alguna idea que permeti considerar aquests intents com a mínimament reeixits.

Capítol 1. Un marc teòric multinivell

Les teories de la sociologia de les arts i la cultura són el punt de partida d'aquesta recerca. Per tant, de manera implícita es defensa que conceptualment i analítica no hi ha una distinció marcada entre les arts i la cultura. La producció artística es consideraria un tipus de producció cultural (Crane, 1976; Peterson, 1979; Griswold, 1986 i 1987). Lògicament respondre què és la cultura és complex. Les respostes sobre la seva especificitat o la seva relació amb la societat han canviat amb el temps i sovint han generat polèmiques entre grups amb concepcions divergents (Williams, 1974; Ariño, 1997; Bauman, 1999; Elias, 2016). Lluny d'entrar-hi amb detall, s'assumeix a grans trets que la cultura es relaciona amb la capacitat humana d'atribuir significat a la realitat, tal com ho fan la majoria de les ciències socials i les humanitats. Peterson (1979) parla de quatre tipus de símbols: valors, normes, creences i objectes culturals. Les particularitats dels objectes culturals que es designen com a "art" no s'entenen sense el món del qual formen part, perquè és qui els atribueix aquesta categoria (Becker, 2008; Bourdieu i Wacquant, 1994; Bourdieu, 1998). A les pàgines que segueixen sempre que sigui possible es referencien investigacions sobre les arts, però quan és apropiat es tracta també la cultura de manera més àmplia.

Al primer apartat, s'analitzen quatre teories que són de referència obligada per entendre les investigacions de la sociologia de la cultura i les arts contemporània: la producció de la cultura en l'òrbita de Richard Peterson; el món de l'art de Howard Becker; el camp de l'art derivat de Pierre Bourdieu; i la cadena causal del canvi cultural en quatre estadis proposada per Randall Collins. Aquestes teories es consideren multinivell perquè aborden sistemàticament diferents nivells de la realitat cultural. Més enllà de fer-ne un resum, les teories es discuteixen i comparen entre elles, remarcant-ne les fortaleces i les limitacions a través de les crítiques que se'ls han dirigit. Malgrat els contrastos, totes comparteixen el fet de reduir els possibles efectes relativament autònoms dels marcs de significació col·lectius. Per tant, s'indaga en les propostes de la sociologia cultural com a complement de les teories multinivell.² Al segon apartat, s'aborden cadascun dels nivells identificats per aquestes teories. Es debat el pes que ha de tenir el context en l'esquema explicatiu; es consideren les aportacions de l'anàlisi institucional-organitzacional; s'atorga importància a la xarxa de relacions i també a les trajectòries professionals; s'avalua la possibilitat d'interpretar els significats dels objectes culturals des de la sociologia.

² Aquesta limitació remet a la tensió clàssica entre cultura i societat. Les teories sociològiques aborden la tensió pensant la cultura com una esfera especialitzada de la vida social, com una esfera transversal amb diferents relacions d'interdependència amb la societat, o considerant que la distinció entre cultura i societat és més analítica que real. La qüestió és realment complexa, perquè les teories solen combinar les diferents concepcions, i requeriria més espai del que se li atorga amb el repàs de la sociologia cultural en aquest capítol (per veure'n discussions pertinents: Bourdieu i Wacquant, 1994; Ariño, 1997; Collins, 1998; Bauman, 1999).

1.1 Les teories multinivell

El desenvolupament de les teories multinivell, al voltant dels anys setanta, s'ha de pensar històricament com un intent de síntesi entre dues tradicions dominants anteriors. La primera és la tradició col·lectivista o estructuralista, que inclou perspectives com el funcionalisme, el marxisme o l'estructuralisme (en sentit restringit del terme). Entén amb graus variables la cultura com un sistema social ordenat que condiciona el comportament dels individus i grups. La segona és la tradició individualista o interaccionista, que para atenció a com els participants d'un espai interactuen per atorgar-li significat; inclou perspectives com la fenomenologia o l'interaccionisme simbòlic (Alexander, 1990; Ariño, 1997; Bauman, 1999). Les teories multinivell s'anomenen així justament perquè, per superar el debat agència-estructura, i també el de cultura-societat, analitzen les institucions, grups o individus que es dediquen a la producció, distribució i apropiació de significats. Per tant, acoten la cultura en esferes d'especialització enllaçant, en terminologia americana, els nivells micro, meso i macro (Ariño, 1997: 75-76; Grossetti, 2006). En certa manera, qualsevol recerca aborda aspectes contextuais, institucionals, relacionals o individuals. Ara bé, aquí la interconnexió esdevé el centre de les teories i, a més, la teoria es desenvolupa en diàleg constant amb la realitat analitzada empíricament (Collins, 1985: 889). En aquests trets rau el principal valor sociològic de les teories multinivell.

A la pràctica, però, costa d'aconseguir una perspectiva multinivell ateses les dificultats de mantenir l'equilibri analític entre nivells i establir-ne les connexions. Amb matisos, algunes teories resten més properes a la tradició estructuralista (teoria dels camps i producció de la cultura), d'altres a la interaccionista (mons de l'art i cadena causal del canvi cultural).³ Per abordar el potencial d'aquestes teories, tanmateix, en la present recerca la preocupació principal no resulta d'avaluar-ne el pes dels diferents nivells. El criteri fonamental que les distingeix és el grau de teorització, que es basa en l'explicitació del sistema de conceptes i l'enfrontament de qüestions epistemològiques i ontològiques (Chalmers, 1987; Sautu et al., 2005). D'una banda, les propostes de Bourdieu i Collins presenten els esquemes teòrics més tancats, sobretot en el cas de Bourdieu, amb una quantitat important de conceptes interrelacionats. A més a més, discuteixen a nivell abstracte sobre què és la cultura, quina relació articula amb la societat, com cal estudiar-ne els diferents nivells, etc. D'altra banda, les propostes de Peterson i Becker resulten més obertes, amb conceptes no especialment teoritzats ni integrats en un sistema complex que respongui grans preguntes abstractes (això no significa que no reflexionin implícitament com es conforma la

³ En l'anàlisi sobre esquemes d'intel·ligibilitat (esquemes per construir una explicació, que poden ser causals, estructurals, hermenèutics, etc.), Berthelot (1998) fa notar que les investigacions sociològiques presenten sovint un dels tipus d'esquema, però s'intenten complementar amb altres esquemes precisament perquè sempre hi ha mancances i limitacions. Alexander (1990; 2003a) també busca aquests intents de reequilibri en diferents propostes teòriques de la sociologia de la cultura.

realitat i com cal analitzar-la). A continuació s'aborden ambdues qüestions per cada perspectiva, l'equilibri entre nivells i el grau d'obertura teòrica.

Quant a la **producció de la cultura**, pretén centrar-se en “*how the symbolic elements of culture are shaped by the systems within which they are created, distributed, evaluated, taught, and preserved* (Peterson i Anand, 2004: 311)”. En aquest sentit, són freqüents les anàlisis de la legislació, la tècnica, l'estructura i organització de la indústria cultural, els tipus de carreres professionals o la conceptualització del mercat (Peterson, 1985; Peterson, 1990; Peterson i Anand, 2004). Si bé queda palès que la sociologia institucional i de les organitzacions és una influència per la producció de la cultura (Peterson a Santoro, 2008), pensar aquesta perspectiva únicament com a institucional resulta reduccionista: l'anàlisi sovint aborda els efectes d'elements generacionals o socioculturals, en el pol més macro, i també l'agència individual, amb especial èmfasi en les figures emprenedores, en el pol més micro (p.ex. Crane, 1987; Griswold 1986, 2000 o 2008; Peterson, 1997: 17 i 232; Alexander, 2003b; Santoro, 2008). Tanmateix, atesa l'orientació institucional, el nivell més negligit en la perspectiva de la producció de la cultura solen ser les xarxes socials (p.ex. Crane, 1987; Peterson, 1997; Griswold, 2000). I, quan l'investiguen, normalment és en termes quantitius (p.ex. Crane, 1988), una via que dificulta entendre'n la dimensió cultural que porta els individus a apropar-se o distanciar-se (Pachucki i Breiger, 2010).

La perspectiva dels **mons de l'art** resulta compatible amb la producció de la cultura perquè la complementa amb l'èmfasi en la cooperació entre agents (Peterson a Santoro, 2008: 48). El centre de la teoria és doble: d'una banda, el món de l'art s'entén com una xarxa cooperativa no lineal, on té tanta importància el personal de suport com l'artista; de l'altra, les convencions acceptades en aquest món permeten comprendre què és art i què no ho és, perquè són normes o eines amb una dimensió cognitiva i valorativa sobre com cal produir, distribuir i/o rebre els productes (Becker, 2008). Per explicar la innovació artística, doncs, en un principi és fonamental l'emergència de noves xarxes de cooperació amb noves convencions. Ara bé, per tal que es consolidin en un “món de l'art” sovint calen també noves institucions, o que els participants assumeixin el control de les ja existents. En aquest sentit, es parla d'una innovació cultural basada en un nou sistema de suport institucional (Becker, 2008: 309). Això referma l'enquadrament de la proposta dels mons de l'art en les teories multinivell⁴ i s'hi entreveu la trajectòria de Becker com a sociòleg de les organitzacions, fet que l'apropa no només a l'interaccionisme simbòlic, sinó també a la producció de la cultura (Alexander, 1990; Peterson a Santoro, 2008).

⁴ Com que *Art worlds* és una obra general, que no s'articula a partir d'una anàlisi empírica concreta sinó que remet a diverses investigacions, pròpies o no, s'obté un mosaic obert d'elements que intervenen en els mons de l'art. Per exemple, més enllà de la cooperació o les convencions, s'analiza si la intervenció estatal frena o possibilita la producció artística, els efectes de les diferències territorials, els tipus d'artista, etc. (Becker, 2008).

Amb pocs conceptes integrats sistemàticament i poques premisses ontològiques o epistemològiques sobre la realitat, ambdues propostes concilien diferents nivells (societat, institucions, xarxes, trajectòries, etc.) i dimensions (producció, distribució, recepció). D'aquesta manera oberta, il·luminen elements que poden ser d'interès en la investigació de l'espai literari català. Tanmateix, com que se'ls ha criticat la poca atenció a les dinàmiques de poder i explotació, podria semblar que les teories de Bourdieu i Collins, amb una forta orientació conflictivista, resultarien pertinents per conciliar-les amb la producció de la cultura i els mons de l'art. Malgrat que el mateix Peterson ho apuntava (Peterson i Anand, 2004; també a Peterson a Santoro, 2008: 44 i 50), les crítiques creuades entre Becker i Bourdieu indicarien una incompatibilitat fonamental atès que la teoria dels camps i la cadena causal del canvi cultural són teories tancades. Abans d'entrar a valorar la incompatibilitat, convé analitzar breument en què consisteix aquest "tancament".

La **teoria dels camps** planteja un esquema que s'enquadra en assumpcions epistemològiques i ontològiques marcades i que es conforma a partir d'un seguit de conceptes clau articulats relacionalment. El concepte bàsic de la teoria és el "camp". El camp es conforma per un espai de posicions objectives que, amb influència estructuralista, Bourdieu defineix com "*l'estructura objectiva de les relacions entre les posicions ocupades tant pels agents com per les institucions que es troben en concurrència dins aquest camp* (Bourdieu i Wacquant, 1994: 81)". Alhora, el camp també s'ha d'entendre a partir d'analitzar l'espai de presa de posicions, que s'identifica a través dels "*habitus dels agents* [l'altre concepte clau de la teoria], *o sigui, els diferents sistemes de disposicions que han adquirit a través de la interiorització d'un tipus determinat de condicions socials i econòmiques, i que troben l'ocasió d'actualitzar-se més o menys favorablement en una trajectòria definida a l'interior del camp considerat* (Bourdieu a Bourdieu i Wacquant, 1994: 81)". La teoria dels camps pretén superar el debat clàssic entre agència i estructura, representant-les respectivament amb les preses de posició i les posicions objectives (Bourdieu i Wacquant, 1994: 20). Tal com és freqüent en sociologia, de vegades Bourdieu defensa que la distinció entre les dimensions seria més analítica que real, i arriba a parlar de "dues traduccions de la mateixa frase" (Bourdieu i Wacquant, 1994: 82; també a Bourdieu, 2004: 202-203). Tot i això, com que distingeix ambdues traduccions, Bourdieu pretén explicar per què es corresponen, per què no entren en conflicte sovint. Planteja que es troben "genèticament lligades" per processos històrics on l'habitus esdevé un puntal, atès que intervé com a nexa (conceptual) entre agents i estructures: els agents atorguen sentit a la realitat i actuen a partir de la seva experiència i encarnació de les estructures (Bourdieu i Wacquant, 1994; veure també Sapiro, 2019).

En la present recerca, resulten d'interès altres mecanismes-pont de la teoria bourdiesiana que, en conjunció amb l'habitus, permetrien connectar les dues traduccions i explicar per què es corresponen dins de cada camp. A banda dels "capitals" (béns i valors socialment escassos que

són eficients en un camp)⁵ o la “illusio” (l’envit dels participants a involucrar-s’hi i acceptar-ne les regles del joc), es destaca la “doxa”, entesa com a inconscient assumit sobre les normes, dinàmiques o estructura del camp (Bourdieu, 2002: 121-122). Altrament, deixant de banda les dificultats d’haver de limitar un camp (Becker, 2008: 376; van Maanen, 2009: 75), la relació amb el camp de poder és una altra aportació suggeridora. El camp de poder remetria a l’espai on es defineix el poder legítim d’una societat, i sol estar regit per principis politicoeconòmics (Bourdieu i Wacquant, 1996: 200; Bourdieu, 1998; Pacouret i Hauchecorne, 2019). Quan un camp rep la força o influència d’aquest camp, es dona un procés de refracció: el camp analitzat integra les influències “heterònomes” del camp de poder, però sempre a través de les configuracions pròpies, com les institucions, els principis de jerarquia o les obres mateixes. Per aquest motiu es parla de l’autonomia relativa dels camps (Bourdieu, 1999: 26; Sapiro, 2019; Pacouret i Hauchecorne, 2019).

Malgrat que la teoria dels camps faciliti conceptes potents, suggeridors, i que Bourdieu intenti atorgar-li obertura i dinamisme a partir d’aquests conceptes, la teoria ha rebut crítiques recurrents. Principalment, resulten del fet que Bourdieu mateix defensa la prevalença de l’espai de posicions objectives, dimensió estructural, per sobre de l’espai de presa de posicions, dimensió més interaccional i simbòlica (p.ex. Bourdieu, 2004: 244-245). Com a resultat, adoptar la teoria dels camps sovint condiona què es trobarà a la realitat que es pretén estudiar. Per exemple, més competència que cooperació; o més influència de la classe social, filtrada pels capitals, l’habitus o la refracció, que no pas dels posicionaments estètics. A més a més, els crítics argumenten que fruit de l’estructuralisme la teoria dels camps tendeix a la reproducció i a l’ahistoricisme, cosa que dificulta explicar els canvis i la innovació com a especificitats sociohistòriques (Zoldberg, 1990; Rodríguez Morató, 1995). I, de fet, tant els mecanismes que permetrien atorgar dinamisme, inclosos la doxa o l’habitus, com les idees d’heteronomia o refracció, contribueixen a l’explicació circular amb tendència a la reproducció, perquè impliquen assumir el camp tal com és i la seva subordinació al camp de poder (Bourdieu, 1985: 99 i 2004: 171; Zoldberg, 1990; Sewell, 2005: 139). Tanmateix, com que aquests conceptes i idees permeten abordar contextos repressius amb incisió (p.ex. Sapiro, 1996a, 1999, 2003 i 2009), s’adopten al llarg de la recerca quan resulten convenients.

Quant a la **teoria de la cadena causal del canvi cultural en quatre estadis** que desenvolupa Randall Collins, també presenta un esquema tancat:

“Major cultural movements have causes and consequences on several different levels
material conditions, political and economic shifts, networks, and the cultural products

⁵ Els habitus també es podrien considerar una forma de capital, perquè operarien com a béns i valors escassos amb més o menys eficiència en un camp (Bourdieu, 2013: 451).

themselves. Collins (1998) argued for a four stage causal chain, with each level adding something in its own sphere: a) changes in the surrounding political and economic structure which bring about b) changes in the material bases of intellectual life, destroying some culture producing institutions and giving opportunities to start new organizations that support intellectual careers changes in the material and organizational base in turn bring about c) reorganization of existing networks from teachers to pupils, and opportunities to start new networks as social movements within the new intellectual space and finally d) the creative rearrangement of cultural capital from these networks into new cultural products.” (Collins i Guillén, 2012: 549)

L’interès d’aquesta proposta rau sobretot en què l’esquema multicausal explicita uns nivells clars aplicables a qualsevol realitat cultural (estructura politicoeconòmica macro; institucions meso; xarxes de relacions i objectes culturals micro). I, malgrat que la cita apuntaria una direccionalitat molt clara, Collins fa prevaldre la interacció micro com a base de l’explicació, cosa que reduiria alguns problemes presents en Bourdieu, com la tendència a la reproducció (Collins, 1989, 1998; Collins i Guillén, 2012 i 2019; Romero, 2013).

A la vegada, però, les semblances entre els dos sociòlegs són remarcables. Per començar, parteixen de la voluntat de desenvolupar una sociologia científica, explicativa, que en el cas de Collins s’aconseguiria a través de “comparacions controlades” en diferents contextos i moments històrics (Collins, 1998; Romero, 2013).⁶ Com que redueixen la cultura a la societat (si bé assumeixen que les distincions són més analítiques que reals i fan referència a la idea de traducció), emplacen l’anàlisi social al centre, amb una forta orientació multinivell, micro-macro en Collins (versió americana) i agencial-estructural en Bourdieu (versió continental). Per enfrontar la preocupació explícita i recurrent per *explicar científicament*, les teories són altament sistematitzades, amb mecanismes que pretenen integrar els diferents nivells, com l’habitus en Bourdieu o les cadenes rituals d’interacció en Collins (Collins, 1985; Collins i Guillén, 2012 i 2019). La proposta multicausal de Collins és doncs teòricament ambiciosa, complexa i radical, fruit de posicionaments epistemològics i ontològics marcats, motiu pel qual a la present recerca es considera complicat d’inscriure’s-hi. Ara bé, aporta conceptes per entendre les relacions entre individus i grups que són molt pertinents per abordar la innovació cultural.

Arribats en aquest punt, atès el tancament teòric i la força de les assumpcions sobre la realitat social, a priori s’entendria que les teories de Bourdieu i Collins resultin difícilment compatibles amb la producció de la cultura i amb els mons de l’art. Ara bé, la cadena causal presenta més possibilitats de conciliació amb la resta de teories perquè no defensa una realitat subjacent i

⁶ La comparació de diferents casos històrics a nivell macro és l’estratègia preferida en sociologia històrica, tal com es pot veure en les investigacions dels seus principals teòrics, mentre que les comparacions històriques a nivell meso-micro com defensa Collins no hi són tan explotades (Skocpol, 1984; Tilly, 1984; Ragin, 1987).

objectiva com la teoria dels camps, sinó una realitat basada en la dinàmica de fluxos de les cadenes rituals d'interacció (Collins, 1998). Per exemple, la llei dels nombres petits de Collins, el fet que només uns quants grups (i idees) poden accedir al centre d'un espai cultural, s'assembla a l'apunt de Becker sobre la capacitat finita de legitimació dels mons de l'art, encara que el primer emfasitzi la concurrència i el segon la cooperació (Collins, 1998; Becker, 2008: 131-135). En canvi, la teoria dels camps hi és difícilment conciliable. Seguint Becker,

“The idea of field seems to me much more a metaphor than a simple descriptive term. Bourdieu described the social arrangements in which art is made-what he calls a field-as if it were a field of forces in physics rather than a lot of people doing something together. The principal entities in a field are forces, spaces, relations, and actors (characterized by their relative power) who develop strategies using the variable amounts of power they have available. The people who act in a field are not flesh-and-blood people, with all the complexity that implies, but rather caricatures, in the style of the *homo economicus* of the economists, endowed with the minimal capacities they have to behave as the theory suggests they will. Their relations seem to be exclusively relations of domination, based in competition and conflict [...] the metaphor of world -which does not seem to be at all true of the metaphor of field- contains people, all sorts of people, who are in the middle of doing something that requires them to pay attention to each other, to take account consciously of the existence of others and to shape what they do in the light of what others do. In such a world, people do not respond automatically to mysterious external forces surrounding them.” (Becker, 2008: 374-5)

Més que en la tensió concurrència – col·laboració, la incompatibilitat es troba en què un espai social no pot ser *explicat* alhora per l'estructura objectiva (que preval en el francès) i les interaccions subjectives (que prevalen en l'americà). De fet, en sentit contrari, Bourdieu acusa la proposta de Becker de “regressiva”, perquè es quedaria a un nivell superficial d'anàlisi quan s'atura a la població d'individus i no aborda les relacions objectives que estructurin el camp (Bourdieu, 1998: 338-339).

Malgrat les diferències entre les quatre teories multinivell, hi ha però una crítica compartida: a totes se'ls ha criticat que paren poca atenció als significats o sentits que travessen qualsevol realitat social. Per exemple, des de la sociologia cultural, Alexander (2003a) retreu a la producció de la cultura el fet d'ignorar l'especificitat de les diferents pràctiques culturals, com la religió, la ciència i l'art, perquè se centra massa en la configuració organitzativa; el mateix és aplicable a Becker (de la Fuente, 2007 i 2019). A Collins li sovinteja la crítica que analitza imprecisament les idees filosòfiques o artístiques perquè tenen un rol secundari a la seva teoria. Per exemple, a *The Sociology of Philosophies*, encara que els continguts filosòfics travessin l'obra, esdevenen l'indicador de lligams formals que existeixen entre filòsofs; sembla que les idees només es mobilitzin per tal d'acumular energia emocional que permeti posicionar-se en un espai limitat (Gross, 2000; Munz, 2000; Radding, 2000; Heidegren i Lundberg, 2010). També a l'estudi de

l'arquitectura moderna, situa dins d'aquesta xarxa arquitectes amb tendències difícilment comparables i equiparables sota el mateix paraigua "modern", com Mies van der Rohe i Gaudí (Collins i Guillén, 2012). Com s'ha discutit, en Bourdieu la influència de l'estructuralisme i el principi d'heteronomia propicien que, malgrat parlar d'autonomia relativa del camp artístic-cultural, l'anàlisi tendeixi a reduir els conflictes estètics a la posició dels artistes en l'estructura de posicions objectives (Peterson, 1979; Zoldberg 1990; Heinich, 1998a; Lévy i Quemin, 2007).

Des de les teories multinivell, argumenten que no negligeixen la dimensió dels sentits culturals, sinó que adopten una perspectiva constructivista que capgira la direccionalitat: no es tracta d'analitzar la influència dels significats col·lectius en individus i grups, sinó de veure com aquests els construeixen en contextos institucionals (p.ex. Collins, 1985 i 1998; Bourdieu, 1985, 1998 i 2004; Sennett, 2000; Peterson i Anand, 2004; Becker, 2008; Illouz, 2012). La present recerca, sense renunciar a aquest constructivisme, proposa que la tensió bàsica entre cultura i societat requereix afegir certes consideracions a les teories multinivell. Per tant, aborda els marcs de significat col·lectiu com a corpus que poden guiar els individus i grups.⁷ La sociologia cultural resulta el punt de partida. Seguint Jeffrey Alexander,

"Cultural sociology makes collective emotions and ideas central to its methods and theories precisely because it is such subjective and internal feelings that so often seem to rule the world. [...] But if idealism must be avoided, the facts of collective idealization must not be. In our postmodern world, factual statements and fictional narratives are densely interwoven."
(Alexander, 2003a: 5)

Les idealitzacions col·lectives combinen tant les oracions fàctiques com les narratives fictícies, i vehiculen emocions i idees (p.ex. projeccions de futur, concepcions de moralitat, etc.). Alexander defensa que els humans donem sentit a la realitat que ens envolta a partir d'aquests marcs de significació cultural, motiu pel qual es podrien abordar com a variables independents que condicionen l'acció. Tal com explica Gaytán (2001), la proposta d'Alexander està influïda per l'hermenèutica, la semiòtica i sobretot la teoria de Durkheim a *Les formes elementals de la vida religiosa*, perquè planteja

"la comprensión de la autonomía del discurso cultural en cualquier esfera social [...] reconociendo la independencia e interpenetración de la personalidad, el ámbito social y la cultura. [...] La separación significativa de la realidad en símbolos y códigos permite a la cultura autonomía ante la acción de los individuos, además de proveer -que no es lo mismo que

⁷ Un aclariment terminològic: al llarg de la recerca (també en els apartats precedents), "corpus simbòlics/de significat col·lectius", "marc mentals significatius" o "idealitzacions col·lectives" s'empren com a termes equivalents, encara que estrictament hi hauria matisos. El mateix passa a un altre nivell amb "sentit", "significat" o "significació", que sovint es relacionen amb els "valors" i les "orientacions". Tots aquests conceptes s'empren en el de "cultura". Quant a la "societat", es relaciona amb "estructura social", "les posicions que ocupen els individus i grups", etc.

dependen- a las estructuras sociales de solidaridad para la cohesión social. La cultura mediatiza la realidad social.” (Gaytán, 2001: 580)

Partint d'aquest rol intermediari de la cultura, Alexander (2003a) fa una observació pertinent: si les teories sotmeten la cultura a la dependència estructural i social, acaba essent primordialment instrumental-estratègica, semblant a la ideologia, per tal que individus i grups consolidin el seu domini estructural. Perquè les consideracions de la sociologia cultural siguin d'utilitat per la investigació i evitin aquesta tendència, però, convé aprofundir en certs elements teòrics.

En primer lloc, les idealitzacions col·lectives s'articulen en forma de narracions, perquè *“Human beings are story-telling animals. We tell stories about our triumphs. We tell stories about our tragedies. We like to believe in the verisimilitude of our accounts, but it is the moral frameworks themselves that are real and constant, not the factual material that we employ them to describe (Alexander, 2003a: 5)”*. A través de la narració, es fomenta la sensació de pertinença i adhesió emocional, necessàries per l'acció col·lectiva i característiques clau de la cultura, tal com indicaven les cites precedents d'Alexander i Gaytán. Ara bé, la narració és tant el relat com el procés per donar sentit a la realitat construïnt aquest relat (Bilton i Soltero, 2019). Existeix per tant la possibilitat que apareguin conflictes entre grups per tal de controlar-la. El mateix Alexander ho corrobora: *“In the history of human societies, it has often been the case that narrative accounts of the same event compete with one another, and that they eventually displace one another over historical time (Alexander, 2003a: 52)”*.⁸

En segon lloc, doncs, cal fixar-se en els agents i institucions que les encarnen: *“We would argue that it is only by resolving issues of detail -who says what, why, and to what effect- that cultural analysis can become plausible according to the criteria of a social science (Alexander, 2003a: 14)”*. Les idealitzacions no s'han de pensar com a narracions tancades i coherentment estructurades, encara que en bona mesura siguin compartides, i s'ha de valorar com la capacitat d'incidir-hi té relació amb la posició en l'estructura social. La preocupació d'articular els nivells micro-meso, l'individual i el col·lectiu en els seus termes, és molt present en l'obra d'Alexander, que sempre intenta escapar l'idealisme (1990 i 2003a; veure també Collins, 1985). En aquest sentit, connecta amb les teories multinivell. Ara bé, atès que la perspectiva culturalista rebutja el determinisme social, del qual podria acusar aquestes teories, sobresurt la dificultat de com trobar

⁸ Si bé en aquest apartat no s'aborda, això planteja la qüestió de la funcionalitat. Les teories de la narrativitat solen defensar que les narracions són funcionals atesa la seva dimensió moral i epistèmica, tant a nivell individual (p.ex. justificar-se davant dels altres i presentar la pròpia trajectòria com a “normal” o “bona”) com a nivell col·lectiu (p.ex. establir vincles entre el corrent i l'excepcional per tal de resoldre conflictes, explicar diferències o renegociar significats comunitaris) (Bruner, 1991; Silverman, 2000; Coffey i Atkinson, 2005). Lluny d'impugnar-ho, caldria prendre en consideració les observacions de Merton (1968) per intentar valorar la funcionalitat com a criteri d'anàlisi sociològica, sobretot quan apunta que les funcions socials són beneficioses per grups concrets, i no per la societat com a tot. En aquest sentit s'entén la potencial funcionalitat de les narratives, sempre a avaluar empíricament.

l'equilibri entre pensar, d'una banda, que els marcs de significat els expressen i construeixen els individus i grups, en cooperació i competència, i de l'altra que tenen efectes difosos i relativament autònoms en qualsevol espai social sobre aquests individus i grups.

Algunes recerques empíriques indiquen que la conciliació és possible. Per exemple, Alexander analitza la construcció del discurs al voltant de l'Holocaust i, si bé és una anàlisi d'abast temporal llarg, les principals línies significatives s'exemplifiquen amb discursos d'agents concretament situats (Alexander, 2003a). Larson investiga acuradament l'emergència de discursos, per exemple sobre la postmodernitat o la figura del professional, considerant tant qui i en quin context hi contribueix, com els efectes que el discurs té durant i posteriorment a través d'intercanvis concrets entre participants (Larson, 1977 i 1993). Bilton i Soltero (2019) tracen com les polítiques culturals, controlades per certs grups i no d'altres, converteixen les narracions nacionalistes en "sentit comú" que guia les accions i concepcions culturals d'un Estat.⁹ A banda d'aportar idees pràctiques per enfrontar el repte d'analitzar les idealitzacions col·lectives, els estudis remarquen que aquestes entrecreuen sempre diferents orientacions perquè hi participen agents diversos. Per exemple, aplicat a un espai artístic com el literari, les idealitzacions al voltant de la literatura es configurarien amb valors literaris, però també culturals, polítics o econòmics.

Per concloure el repàs crític de les teories multinivell, en la present recerca s'adopta un enfocament obert proper al de la producció de la cultura i els mons de l'art. Reduint els apriorismes resulta més senzill adoptar conceptes de les diferents recerques, així com incorporar l'anàlisi de les idealitzacions col·lectives. A més a més, l'enfocament obert augmentaria les possibilitats de preservar una anàlisi multinivell i històrica on emergeixin les particularitats de la innovació i el canvi cultural en un espai concret (veure, per exemple: Griswold, 1981 i 2000; Peterson, 1990 i 1997). A la vegada, però, Collins o Bourdieu aporten una aproximació agonal al canvi cultural que presenta interès per l'espai literari català de 1965 a 1983 i que complementa les aproximacions cooperatives de Peterson i Becker. Altrament, el repàs crític també ha permès identificar quins nivells es consideren rellevants en la tradició de la sociologia de la cultura i les arts per explicar el canvi i la innovació.

⁹ El concepte gramscian de "sentit comú", que en la seva anàlisi s'assembla a les "idealitzacions col·lectives", connecta la tradició sociològica amb la marxista. El concepte té interès perquè afegeix a l'esquema discutit aquí que la cultura es naturalitza de manera desigual, asistemàtica i pràctica (Williams, 1977: 109-110; Gramsci, 2013: 212 i 235; Crehan, 2018). Alhora, com que la idea de Gramsci també presenta paral·lelismes amb la teoria dels camps (Mische, 2012, Crehan 2018), permetria apropar les idealitzacions col·lectives a les teories multinivell. Malgrat quedar fora l'abast de la present recerca, analitzar aquestes genealogies i relacions palesa que hi ha vies diverses, però en certa manera equivalents, per enfrontar les problemàtiques clàssiques de les ciències socials.

1.2 Recerques sociològiques per cada nivell de la realitat social

Els diferents nivells de qualsevol espai cultural identificats són el context, les institucions, les relacions o interaccions, les trajectòries i els objectes culturals. Tots s'analitzen a continuació considerant les dinàmiques socials d'estructuració i agència travessades per les idealitzacions culturals col·lectives. Es para especial atenció en com contribueixen al canvi dels objectes culturals, del qual la innovació i la varietat estètiques són una possibilitat.¹⁰

1.2.1 El pes equilibrat del context macro en l'explicació

Després de la Segona Guerra Mundial, la sociologia de les arts i la cultura es consolida com a àmbit específic. Tanmateix, la majoria de propostes deriven de les disciplines humanístiques, motiu pel qual presenten certs problemes sociològics:

“De esta manera, los diversos planteamientos sociológicos sobre las artes formulados a partir de un registro disciplinar de tipo humanista, estarían todos ellos obligados, merced a esa sumisión original, a una serie de servidumbres esenciales: a la asunción implícita del corpus de obras definido por la tradición, en primer lugar; a la separación estricta entre una consideración de las obras de carácter interno [anàlisi estètica] y otra de carácter externo [relació obra-context]; a mantenerse dentro de los parámetros definidos por la relación entre las obras de arte y la sociedad global, condenándose así a una débil o nula operacionalización empírica del referente social; y, en definitiva, a formar parte del discurso hagiográfico de celebración del hecho artístico.” (Rodríguez Morató, 1995: 57-58)

Aquests èmfasis i limitacions coincideixen amb la dominància de perspectives col·lectivistes com el marxisme o el funcionalisme (Peterson, 1979; Rodríguez Morató, 1995). Durant aquelles dècades, doncs, la combinació entre la via humanística i la via col·lectivista, que dificulta pensar la cultura com a àmbit de producció especialitzada, propicia les “explicacions mirall” entre cultura i societat (Peterson, 1979). Tanmateix, les influències macro són tan complexes que no són realment explicatives i, per tant, no es pot deduir d'un context la forma que prendran els objectes culturals sense la mediació de les institucions, grups i individus. No hi ha sincronia entre els canvis polítics, econòmics o tecnològics i els canvis culturals (Merton, 1984; Larson, 1993; White i White, 1993; Collins i Guillén, 2012; Powell i Sandholtz, 2012). A la vegada, tampoc no s'ha de creure que en societats més “primitives”, menys “especialitzades”, es dona aquesta correspondència entre política-economia i cultura-art, amb una visió d'integració total. L'argument principal i convincent de Geertz (1994) és que l'art no té cap funció social: podrien canviar les convencions i valoracions estètiques sense que canviés l'organització de la societat en qüestió, tal com passa en les societats contemporànies.

¹⁰ Com que les referències citades s'utilitzen als capítols d'anàlisi de l'espai literari català, encara que aquest apartat sembli massa simplificat, cal pensar-lo com una falca que intenta evitar repeticions innecessàries.

Això no obstant, per comprendre els canvis que es produeixen en un àmbit cultural especialitzat sovint cal vincular-los a canvis concrets de l'estructura politicoeconòmica (Becker, 1984; Larson, 1993; Collins i Guillén, 2012 i 2019). Hi ha diferents aspectes a valorar. Per exemple, la política cultural, tant democràtica com autoritària, té incidència en el tipus i quantitat d'objectes culturals que produeixen les indústries (Becker, 1984; Moulin, 1997). També les dinàmiques econòmiques són d'importància: els períodes de creixement motiven decisions arriscades, necessàries per innovar; l'entrada d'agents que busquen el lucre satisfent els gustos dels consumidors modifiquen el tipus d'objectes culturals; etc. (Hirsch a Peterson, 1979; Peterson, 1979 i 1990; Griswold, 1981; Larson, 1993; Moulin, 1997). Si bé a nivell macro es para especial atenció a les qüestions econòmiques i polítiques (l'heteronomia de Bourdieu), la cultura s'entén també des d'aquesta perspectiva, perquè hi ha tendències culturals que tenen abast internacional.

La literatura comparada aporta diversos elements que es concilien amb la sociologia, amb major o menor mesura, per entendre com opera la literatura a nivell macro. Hi ha una xarxa de relacions i institucions que vehiculen els intercanvis entre literatures de diferents llengües. Això propicia, per exemple, un "cànon de la literatura mundial" o l'expansió de tendències estètiques. Ja Goethe parlava de la *Weltliterature*; Casanova (2009) s'hi refereix com la "República mundial de les lletres".¹¹ Aquesta aproximació global no significa però oblidar les desigualtats entre literatures; en l'actualitat l'anglès és la literatura hegemònica a causa del seu estatus de llengua franca (Allen, 2007; Thompson, 2012). Altrament, en diferents disciplines s'ha estudiat com la literatura ha jugat un rol històricament rellevant en la construcció dels Estats-nació o en la legitimació de la política estatal. La seva promoció, doncs, es deu sovint també a interessos polítics i ideològics (Anderson, 1991; Sapiró, 2003; Casanova, 2009). Com que la relació entre literatura i Estat-nació no és unívoca, emergeix la possibilitat de veure com s'articulen l'administració política i els espais literaris en cada cas (Jurt, 2009).

A partir d'aquestes consideracions, calen certes precaucions a l'hora d'incloure el context en l'anàlisi. El nivell macro presenta l'ambigüitat que varia en l'abast (p.ex. regió, Estat-nació, món), motiu pel qual s'ha de tenir present en cada moment a què es fa referència. També convé seleccionar i justificar els elements contextuals concrets que incideixen en l'espai a analitzar per evitar "explicacions mirall". Una opció és partir de les institucions, grups o individus i investigar

¹¹ L'escriptor Milan Kundera, més poètic, explica que "mai ningú no ha comprès tan bé Rabelais com un rus: Bachtín; Dostoievsky, un francès, Gide; Ibsen, un irlandès: G.B.Shaw; James Joyce, un austríac: Hermann Broch; la importància universal de la generació dels grans escriptors nord-americans, Hemingway, Faulkner, Dos Passos, la van descobrir en primer lloc escriptors francesos [...] Aquests exemples no són pas excepcions extravagants a la regla; no, són la regla: una certa distància geogràfica allunya l'observador del context local i li permet abraçar el gran context de la *Weltliteratur*, l'únic capaç de fer aparèixer el valor estètic d'una novel·la [...] ¿Potser vull dir amb això que per conèixer una novel·la no és necessari conèixer-ne la llengua original? ¡Sí senyor, és exactament això, el que vull dir! (Kundera, 2005: 50-51)".

què i com els afecta (Larson, 1993). Conseqüentment, a la present recerca el context no es prendrà com a nivell principal d'anàlisi sobre l'espai literari català, però es tindrà en compte quan sigui pertinent seguint les institucions, grups i individus.

1.2.2 Les organitzacions de producció, distribució i recepció

El primer nivell directament explicatiu en l'esquema del canvi cultural aquí adoptat és el nivell institucional-organitzacional. Per evitar la confusió terminològica, es parla d'organitzacions i institucions indistintament, en el sentit amb què s'utilitza el terme "institució" en llenguatge comú, és a dir, com associacions estables que actuen, com actors col·lectius.¹² Les anomenades "indústries culturals" són les organitzacions fonamentals de la majoria de camps o espais artístics contemporanis. Per entendre la seva incidència sobre els objectes produïts, se n'analitzen aspectes concrets com l'estructura i l'organització empresarials (Peterson, 1990; Peterson i Anand, 2004). Ateses les característiques dels mons de l'art, amb una demanda incerta, en general les indústries culturals han estat flexibles i els models burocràtics-fordistes són més una excepció que la norma (Lash i Urry, 1994; Chiapello, 1997; Menger, 1999). Sí que es troben de vegades estructures oligopòliques o una organització fortament vertical en les empreses que fomenten productes estandarditzats, però en general són més freqüents les estructures heterogènies que propicien la segmentació en nínxols de mercat, de tal manera que les petites empreses s'especialitzen en els productes més innovadors (Larson, 1993; Peterson i Anand, 2004).

Altrament, les empreses culturals no operen en el buit, sinó en una xarxa de producció, distribució i recepció (xarxa de PDR) que canvia en cada sector cultural (Powell i DiMaggio, 1991; Peterson i Anand, 2004; també des d'una altra perspectiva, Becker, 2008). Els plantejaments i conceptes del neoinstitucionalisme són d'utilitat. Per exemple, parlen d'"ambient institucional" per referir-se al conjunt de regles i requeriments que, si les organitzacions compleixen, els permeten accedir a recursos, sovint proveïts per altres organitzacions amb rols diferenciats, i adquirir legitimitat. Per tant, aquest ambient afecta la configuració de les empreses i també les decisions estratègiques que prenen, de tal manera que s'arriba a un cert "isomorfisme institucional": ja sigui per coerció, mimetisme o compliment de normes, les organitzacions d'un mateix tipus s'acaben assemblant en un ambient concret (Scott, 1991: 167; Powell i DiMaggio, 1991). En aquest marc teòric, l'estudi aplicat sobre les empreses de biotecnologia aporta altres elements d'interès:

¹² Aquesta elecció no és incompatible, sinó que s'insereix en el terme "institució" tal com l'usa el neoinstitucionalisme: "[An institution] represents a social order or pattern that has attained a certain state or property; institutionalization denotes the process of such attainment. By ordered pattern, I refer, as is conventional, to standardized interaction sequences. An institution is then a social pattern that reveals a particular reproduction process. When departures from the pattern are counteracted in a regulated fashion, by repetitively activated, socially constructed controls—that is, by some set of rewards and sanctions—we refer to a pattern as institutionalized (Jepperson, 1991: 145)".

“Most research on institutions works backward from contemporary cases to develop a story about how institutions were purposefully created or rationally chosen. This analytic strategy unites actor-centred functionalist accounts by rational choice scholars in economics and political science with organizational and sociological analyses that highlight the social and political skills of institutional entrepreneurs. In both forms of explanation, scholars connect the actions of designers to the functions or interests served by institutions (Pierson 2004, chap. 2; Hardy and Maguire 2008). In these accounts, institutions are often portrayed as a solution to collective action problems that enables participants to realize gains from coordination. The challenge with this inventive work is that the results obtained often seem to be the only possible solution. Unsuccessful efforts are rarely examined, and the necessary functions that are asserted always seem to neatly explain the presence of particular institutional structures or policies.” (Powell, Packalen i Whittington, 2012: 434-435)

La crítica a pensar que totes les organitzacions compleixen una funció social prèviament definida, sovint acomplida gràcies a les capacitats dels individus que les conformen (racional, polítiques, etc.), es reforça, en primer lloc, perquè hi ha molts fracassos; fins i tot quan l'estructura de l'empresa i del mercat és similar o els actors segueixen els mateixos patrons. I, en segon lloc, perquè cal pensar sempre en la força de la comunitat local. En el cas de les empreses biotecnològiques exitoses, s'observa que la diversitat organitzacional local propicia la seva emergència innovadora, perquè *“provides a rich soup in which practices, strategies, and rules can emerge. [...] This heterogeneity may give a community the resiliency to survive downturns in any one population. But more important, a diversity of forms can generate divergent standards and multiple kinds of rules, resulting in competing criteria for gauging success* (Powell, Packalen i Whittington, 2012: 438-439)”. Per tant, l'anàlisi institucional ha d'evitar caure en una explicació on sembli que el canvi estava predestinat a existir, perquè el context concret, local, demostra la interdependència entre institucions de la xarxa de PDR, així com els fracassos i èxits al llarg del procés de canvi.

1.2.3 Les relacions en els grups de col·laboració i competència

Com que les organitzacions gestionen i proveeixen recursos materials i simbòlics, sovint s'estableixen relacions de competència o cooperació entre individus i grups per accedir-hi, mantenir-s'hi o crear-ne de noves (Bourdieu, 1998; Becker, 2008; Collins i Guillén, 2012). En la sociologia de l'art i la cultura la dimensió relacional és especialment útil i fructífera quan s'expliquen processos de canvi cultural, entre els quals la innovació que implica la introducció de nous corrents estètics. Atès que suposen una ruptura respecte a les convencions anteriors, en la fase d'emergència de qualsevol innovació es requereixen lligams forts. Aquests es basen en la solidaritat, la reciprocitat, la complicitat i sovint el gaudi compartits; per tant, tenen una forta dimensió afectiva. Això propicia la transmissió de coneixements i habilitats entre els membres del grup (aprendre tècniques, situar en la història del camp les principals idees i faccions, criticar-

se mútuament el treball, etc.); el que es pot considerar una dimensió cognitiva. Alhora, hi ha una dimensió valorativa perquè els membres comparteixen aproximacions sobre la pròpia activitat, sobre com ha de ser, i valoren la història del camp quan atribueixen reputacions als individus tant anteriors com contemporanis (Becker, 1984; Crane, 1988; Farrell, 2001; Collins i Guillén, 2012).¹³

La força d'aquests lligams és doncs el que permet proposar noves convencions, perquè en els grups ben cohesionats és on circula la informació i sol haver-hi més producció, fonamentals per oposar-se a les convencions establertes (Crane, 1988; Collins, 1998; Collins i Guillén, 2012). A la vegada, dins dels grups de col·laboració amb lligams forts, i també a la xarxa de PDR ampliada que accepta les seves propostes, intervenen diferents criteris per entendre la contribució dels participants a la innovació. Per exemple, opera un criteri de temporalitat, atès que els rols necessaris en la fase de creació inicial són diferents a la fase de promoció posterior (Farrell, 2001; Byrkjeflot, Strandgaard i Svejenova, 2012; Danielsen, Kjus i Kraugerud, 2018; van Venrooij i Schmutz, 2019). A la vegada, com més aviat un participant arriba a un nou espai cultural, o a un nou moviment, més prestigi, poder i valor de les pròpies innovacions sol aconseguir (Crane, 1988; Moulin, 1997). També hi ha un criteri de verticalitat, perquè no tots els agents tenen el mateix poder per legitimar les innovacions, sinó que depèn de la seva centralitat a l'espai cultural en qüestió (Griswold, 1987; Crane, 1988; Farrell, 2001; Becker, 2008). Com que els participants sovint aconseguen la centralitat perquè posseeixen uns coneixements útils i valuosos dins l'espai, seria possible parlar d'un criteri de particularitat (Crane, 1988; Born, 1995; Muntanyola i Lozares, 2004; Crossley, 2009; Powell, Packalen i Whittington, 2012).

Malgrat la importància dels lligams forts i la col·laboració, qualsevol xarxa de relacions d'un àmbit cultural concret està formada per diversos grups. Per tant, el rebuig, la consolidació o la decadència de les innovacions també tenen a veure amb les relacions de competència per aconseguir prestigi simbòlic i accés als recursos materials, sovint entrelaçats (Collins, 1989 (Bourdieu, 1998; Collins, 1998; Sapiro, 1999)). Els grups que competeixen no estan desconnectats entre ells, sinó que hi ha vincles individuals entre grups i fins i tot individus que es troben en més d'un grup, així com institucions compartides (Crane, 1988). Això no obstant, s'identifiquen diferències i desigualtats que expliquen la competència (Bourdieu i Wacquant, 1994; Bourdieu, 1998; Sapiro, 1999). A tall d'exemple, a la investigació sobre la literatura francesa durant l'ocupació nazi, Sapiro (1999) remarca que

¹³ Val a dir, però, que en el dia a dia tenen també molta importància les relacions informals, caracteritzades com a lligams dèbils amb persones que no pertanyen per exemple a la mateixa empresa. En el cas literari, entre editors, agents literaris, crítics o antics companys del sector editorial (Cosser, Kadushin i Powell, 1985).

“Le champ littéraire se structure ainsi, dans un premier temps, autour de l’opposition entre un pôle temporellement dominant, formé par des écrivains institutionnalisés qui cumulent toutes les espèces de capitaux (économique, scolaire, social) et jouissent d’une notoriété de type mondain, et un pôle temporellement dominé, principalement constitué par des jeunes prétendants en ascension sociale, démunis de ressources économiques mais dotés d’un important capital culturel à la fois hérité et acquis, qui s’orientent vers la reconnaissance des pairs et les profits symboliques. La superposition partielle entre cette opposition structurale et la principale opposition politique illustre la relation entre attitudes politiques et positions occupées dans le champ littéraire.” (Sapiro, 1999: 93)

Per tant, la defensa d’una literatura o altra resulta d’una combinatòria entre diferents factors: el tipus de producció (mundana o restringida) s’interrelaciona amb els tipus de capitals dels quals disposen els escriptors (econòmic, escolar, social, cultural), l’orientació política (col·laboracionisme o resistència) i també la generació. Sense entrar amb més detall en el ventall de combinatòries possibles, aquí convé indagar en el factor generacional, per la importància que pren al llarg de la recerca.

Dins dels espais culturals, la “generació” sovint és una peça clau per entendre la competència (p.ex. els adults solen controlar el camp en posicions de poder i els joves s’hi oposen), però també la col·laboració (p.ex. entre mestres i aprenents) (Elias a Connolly, 2019; Collins i Guillén, 2012 i 2019). La definició sociològica del concepte, partint de les primeres teoritzacions de Mannheim i d’Elias, apunta que el criteri de l’edat és insuficient (si no, es tractaria de la cohort en la qual es fixa l’investigador). Encara que sempre hi hagi variabilitat, la generació implica alhora una dimensió històrica-identitària: el fet de viure les mateixes experiències col·lectives (socials, polítiques, laborals, etc.) porta a la formació d’una certa identitat compartida, que s’expressa en la manera de sentir, de pensar o d’actuar; un “habitus social” en termes d’Elias (Mauger, 2013; Connolly, 2019). La qüestió generacional adquireix progressivament centralitat des de mitjans del segle XX, perquè aquestes semblances es detecten cada vegada a nivell més global, tant en el consum com en la producció cultural, sobretot dels més joves; per tant, es parla d’un auge sociohistòric de l’interès per la joventut (Peterson, 1990, 1997; Feixa, 1998; Griswold, 2000; Bloch a Mauger, 2013).

1.2.4 Les trajectòries dels professionals de les arts

La recerca s’alinea amb la concepció sobre les trajectòries professionals de Moulin, que les aborda des de l’interaccionisme simbòlic com “*les produits de stratégies d’acteurs en situation d’interactions*” i que presenten una duplicitat: “*le terme de carrière ne désigne pas seulement une suite de positions et de réalisations dans la vie professionnelle et sociale. Il désigne également la dimension subjective selon laquelle l’individu perçoit son existence comme une totalité et lui attribue des significations* (Moulin, 1997: 335-6)”. Respecte a les posicions i realitzacions

professionals i socials, malgrat que hi hagi una gran diversitat de trajectòries possibles, el treball artístic presenta trets bastant estables i compartits. Per exemple, la flexibilitat, la precarietat i, encara que sembli paradoxal, una alta concurrència (Menger, 1989 i 1999; Chiapello, 1997). Per tant, una trajectòria particular s'ha d'analitzar com un procés dinàmic i temporalitzat, on un intenta acumular reconeixement a través d'estratègies com l'alta activitat per consolidar-se en l'espai artístic i/o enfrontar la precarietat (Menger, 1983; Moulin, 1997). Les estratègies i decisions en bona mesura s'entenen en relació amb les posicions en les institucions i les xarxes socials tractades als apartats precedents. I cal tenir en compte que les desigualtats de classe, ètnia o gènere operen en les possibilitats de configurar les trajectòries (Menger, 1983 i 1999; Moulin, 1997; Bourdieu, 1998; Sapiro, 1999 i 2007a).

Altrament, les trajectòries tenen molt a veure amb els tipus d'obra. Les tipologies sociològiques que se n'ocupen són relatives, atès que no es fixen en si les obres dels artistes posseeixen o no diferències estètiques *reals*, sinó en com els participants discuteixen la seva proximitat amb les convencions dominants (Bourdieu, 1998; Becker, 2008). Reprenent la cita inicial de Moulin, els mateixos artistes doten de sentit la pròpia obra i trajectòria, fet que contribueix a explicar les seves decisions i estratègies. Ara bé, el sentit no és particular, perquè els individus el configuren a partir de diferents idealitzacions col·lectives o marcs de significat col·lectius per respondre què vol dir treballar en l'art.¹⁴ Sobresurten quatre marcs, representats per figures diferents. En primer lloc, la figura de l'artista és la principal referència per a molts. A grans trets, l'art modern es basa en la recerca de la singularitat i l'originalitat. Per tant, qui s'hi vulgui dedicar, qui vulgui ser artista, ha d'explorar els límits de l'art i transgredir-los. Si bé això pot produir una tensió respecte de la resta de participants del món de l'art, a la vegada fomenta la innovació (Bourdieu, 1991 i 1998; Elias, 1991; Heinich, 1998a; Heinich, 2000; Danko, 2008; Sapiro, 2016).

En segon lloc, els qui es dediquen a l'art també es pensen sovint lligats a la figura de l'artesà. Atès que la tradició intel·lectual occidental recurrentment ha valorat aquesta figura, es podria parlar d'un "model expressiu" de la pràctica professional (Arendt, 1998; Menger, 1999). Sennett exposa de manera clara i breu com s'ha caracteritzat habitualment el treball artesanal:

¹⁴ En aquest nivell micro sobre el sentit de les trajectòries, també es podria adoptar una perspectiva comprensiva (Weber, 1984; Heinich, 1998a, 1998b, 2010). Pel fet de ser humans, atribuïm sentit a les nostres accions, sovint orientant-les a partir de criteris racionals, els principals dels quals en la present recerca seguint Weber podrien ser els instrumentals (utilitzar els mitjans apropiats per a una finalitat determinada) i els valoratius (intentar realitzar un valor transcendent) (Weber, 1984: 42). Tanmateix, atès que la seva concepció de la racionalitat seria subjectiva, és a dir, que el sentit atribuït sempre és individual encara que es rebí la influència de l'entorn (Harsanyi, 1969; Kalberg, 1980), entraria a priori en contradicció amb la proposta de la sociologia cultural que aquí s'ha pres com a referència (Alexander, 2003a). A més a més, caldria tenir en compte que la relació entre accions i sentits és complexa, per exemple perquè existeix la mala fe (Bourdieu, 1994: 171-172). Caldria aprofundir en aquestes qüestions per desentrellar-ne les dificultats teòriques. Queda però més enllà l'abast de la recerca.

“Craftsmanship names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake. Craftsmanship cuts a far wider swath than skilled manual labor; it serves the computer programmer, the doctor, and the artist; parenting improves when it is practiced as a skilled craft, as does citizenship. In all these domains, craftsmanship focuses on objective standards, on the thing in itself. [...] [implica] dimensions of skill, commitment, and judgment in a particular way [...] the intimate connection between hand and head.” (Sennett, 2008: 18)

El tret principal del treball artesanal, doncs, seria fer la feina ben feta amb un èmfasi no-instrumental. La qualitat es valora a partir d'estàndards objectius que exigeixen posar en moviment alhora el pensament i la pràctica, el “cap” i les “mans”, a través de les pròpies habilitats, implicació o judici, per tal de resoldre problemes aplicats. Com que aconseguir-ho comporta el plaer de fer bé la feina, la figura de l'artesà es conforma també amb una dimensió emocional i expressiva important (Sennett, 2008; Thurnell-Read; 2014).

La positivitat dels atributs d'ambdues figures permetria explicar i comprendre per què hi ha tanta concurrència en els mons de l'art, malgrat que la precarietat sigui la norma per a la majoria. Els mateixos treballadors de l'art tindrien interès per combinar les figures de l'artista i l'artesà en la construcció de la seva identitat en el món artístic contemporani, perquè “*Dans ce temps paradoxal où l'accélération des recherches stylistiques paraît figer le travail créateur* [relacionat amb l'artista], *apparaît la figure de l'artisan, formé artisanalement et doublement enchaîné à son œuvre par les contraintes professionnelles et les contraintes esthétiques* (Menger, 1983: 104)”. Tanmateix, ambdues figures tenen parts fosques. La figura de l'artista mistifica en sentit romàntic la pràctica artística: més enllà d'amagar la dimensió tècnica en favor de l'expressió de la subjectivitat (Arendt, 1998), contribueix a legitimar les desigualtats perquè s'associa al do i el geni (Menger, 1999; Sapiro, 2007a; Becker, 2008). La figura de l'artesà també presenta una limitació: esborra que el context socioeconòmic contemporani imposa mecanismes de productivitat i control que incrementen les contradiccions per aconseguir objectius artesanals (Menger, 1999; Sennett, 2008).

En tercer lloc, el rol de la cultura i la literatura en la representació dels Estats-nació propicia que els escriptors es considerin sovint intel·lectuals, atès que actuar com a productors de símbols “*los convierte en productores privilegiados de visiones del mundo* (Safertsin, 2013: 141)”. La figura de l'intel·lectual presenta però una ambigüitat conceptual: tant pot designar el conjunt de productors culturals com només aquells qui intervenen políticament a l'espai públic (Charle, 1995; Coser, 1968; Sapiro, 2009: 9). Conseqüentment, la figura es ramifica en possibilitats diverses, tal com assenyalen les tipologies i recerques empíriques (Charle, 1995; Aguirre, 2018; Hourmant, 2018). En la present recerca s'opta per la definició política, més restringida i explicativa a l'espai literari català. En relació amb els escriptors, de fet, pretendre actuar com a

intel·lectual tant pot contribuir a consolidar la trajectòria, com perjudicar-la si se sospita de massa dependència respecte dels poders politicoeconòmics (Sapiro, 1996b, 1999 i 2009).

Finalment, els treballadors de l'art també s'entenen a ells mateixos com a professionals. Les característiques del professional s'han anat acotant al llarg de la modernitat per diferenciar-se d'altres ocupacions. Per exemple, en són trets una base cognitiva compartida, una formació institucionalitzada a través del sistema educatiu i les llicències, l'autonomia del treball i alhora el control dels col·legues, o un codi ètic clar. Encara que els escriptors manquin de formació institucionalitzada, molts busquen aquesta autonomia en el mercat laboral, i comparteixen un codi ètic i una base cognitiva sobre com ha de ser la literatura; sovint s'expliquen a ells mateixos com a professionals (Heinich, 2000). Les ocupacions laborals que s'emparen sota la figura del professional es podrien interpretar com un "projecte d'estatus" modern i, fins i tot, burgès, perquè presenten una ideologia que amaga els beneficis estructurals dels qui s'hi associen (Larson, 1977). Més concretament,

"Consciously or unconsciously, they spread the technocratic legitimations of the new structures of domination and inequality [amb el sistema educatiu al centre], contributing to their ideological convergence with other beliefs, aspirations, and illusions. The individual freedom and control which professionals enjoy in and out of work is in part a mask: for themselves as well as for less privileged others, it helps to conceal collective powerlessness, subordination and complicity." (Larson, 1977: 243)

És a dir, el professional reforça les creences meritocràtiques i de respecte envers el coneixement, que alhora protegeixen el seu estatus i difuminen així l'estructura de classes. Com totes les figures conté doncs certes ambigüitats.

Per concloure, a partir de la combinatòria entre les diferents idealitzacions col·lectives que representen aquestes figures, els escriptors aconseguixen dotar de sentit la seva tasca literària (Coser, 1968; Heinich, 2000; Sapiro, 2003, 2007b i 2009). Per aquest motiu, es tindran en compte en la present recerca juntament amb les decisions i estratègies de trajectòria.

1.2.5 L'última peça: els objectes culturals en l'esquema multinivell

Tot el que s'ha dit fins ara apunta que els objectes culturals, aquí concretament les novel·les, no s'entenen sense situar-les en un context concret, institucional, relacional i personal, travessat per orientacions culturals col·lectives. Quan es parla doncs d'obres "innovadores" o "variades", com s'ha fet per referir-se a la realitat de la literatura catalana que aquí es pretén analitzar, és sempre des d'una òptica dependent i constructivista. En canvi, es renuncia a la sociologia de les obres que reivindica la possibilitat d'interpretar la forma dels objectes culturals, conciliadora amb d'altres disciplines i que estaria guanyant pes en l'actualitat (Lévy i Quemin, 2007; de la Fuente,

2007 i 2019).¹⁵ Malgrat el seu potencial interès, en la present recerca es considera que la tradició sociològica fa les aportacions més pròpies quan analitza la producció social de sentit a través dels objectes culturals en dependència amb el context multinivell (Griswold 1987; Heinich, 2010).

En cap cas aquesta aproximació implica oblidar la forma dels objectes, atès que és en la interacció entre aquesta forma i els diferents agents que el sentit es construeix (Crane, 1987; Griswold, 1987; Larson, 1993; Bourdieu, 2013). Hi ha certes complexitats, però. Per exemple, en la relació entre el creador i l'objecte cultural, propostes com la de Griswold (1987: 9) o Bourdieu (2013: 52, 82, 490) entenen la forma com la resolució de problemes concrets, en una interpretació pragmàtica i instrumental que posa en segon terme la influència de les orientacions, valors o significats culturals i artístics col·lectius, tal com aquí es pretén abordar. Una altra complexitat és determinar fins a quin punt la construcció de sentit en la recepció és elàstica en relació amb la forma, que imposaria certes limitacions interpretatives (Crane, 1987). Lluny de ser un impediment i retornant a l'inici, tenir present les dificultats per captar la realitat multinivell i multidimensional permet una anàlisi més complexa. En els propers capítols, per tant, seguint la tradició sociològica de la cultura i les arts, el marc teòric obert que fonamenta la recerca pretén indagar en com la varietat i la innovació novel·lístiques adquireixen sentit en els diferents nivells institucional, relacional i individual, en interacció amb els participants de l'espai literari català.

¹⁵ Val a dir que dins la sociologia de les obres abunden els estudis sobre literatura, probablement perquè al construir-se en forma de narrativa (com també el cinema o les sèries) faciliten la interpretació. Per exemple, Lévy (1998) interpreta la representació del fet de ser jueu a les novel·les després de la Segona Guerra Mundial; Sevänen (2016) com les novel·les modernes i postmodernes produeixen diferent coneixement de la realitat; Griswold (2000) com la novel·la nigeriana enfronta problemes i preocupacions socials. Tant en el cas de Lévy com de Griswold (veure també Griswold, 1986) queda molt clar l'equilibri entre sociologia de les obres i sociologia de l'art.

Capítol 2. Presentació de l'estudi de cas i disseny de la recerca

En aquest capítol, en un primer apartat es presenta l'estudi de cas: l'espai literari català de 1965 a 1983. A partir del anàlisi provinent d'altres disciplines com la història, la filologia catalana o la literatura comparada, se situa l'espai literari català en un context sociohistòric ampli. La contextualització permet identificar algunes dinàmiques que intervenen en la varietat i la innovació estètica de la novel·la catalana, l'objecte d'estudi d'aquest treball. Atesa l'orientació humanística de les disciplines de referència, però, la intervenció dels nivells intermedis com les institucions, la xarxa de relacions o les trajectòries professionals queda de vegades difosa. En un segon apartat, doncs, de la conjunció entre la presentació de l'estudi de cas i la literatura sociològica del capítol anterior, es concreta la problemàtica de recerca, que pretén abordar aquest buit de coneixement dels nivells intermedis, per entendre la innovació i varietat novel·lística a l'espai literari català de 1965 a 1983. Es proposa una pregunta inicial que, tanmateix, és encara força general. Per aquest motiu, se'n deriven dues preguntes específiques que es desglossen en diversos objectius específics que, al seu torn, ajuden a conformar una hipòtesi general per respondre la pregunta inicial. Al darrer apartat es planteja un disseny metodològic qualitatiu que es justifica per aconseguir aquests objectius; s'hi inclouen la delimitació del camp d'anàlisi i els mètodes de recerca.

2.1 L'espai literari català de 1965 a 1983: presentació de l'estudi de cas

La literatura catalana des de finals del Franquisme fins als primers anys democràtics s'ha considerat variada estèticament, amb la incorporació d'un ventall ampli d'innovacions (Fuster, 1972; Castellet i Molas, 1978; Muñoz, 1984; Ortín, 1984; Sullà, 1984; Pons et al., 2007; Picornell, 2013). Les coordenades sociohistòriques sobre les quals s'emplacen aquests canvis es presenten de manera cronològica i dividida en tres períodes, segons moments d'inflexió literaris i/o socials: de 1965 a 1968; de 1969 a 1975; de 1976 a 1983.

2.1.1 Els anys seixanta, 1965-1968

Iniciar el recorregut a mitjans dels anys seixanta no és fruit de l'atzar. Aquesta dècada suposa un període d'expansió per la producció de la cultura en català. S'acceleren un seguit de processos que introdueixen i instauren noves institucions i relacions, influències, motivacions i preocupacions sense les quals és impossible comprendre la literatura posterior. En comparació amb la postguerra, un relatiu alleujament de la persecució franquista, així com l'agut creixement econòmic espanyol, són el marc que contribueix a explicar aquesta revitalització, perquè implica

que hi hagi més capacitat i liquiditat per impulsar iniciatives culturals. Alhora, sobretot en la dècada anterior s'havia iniciat un procés de reorganització dels espais de producció, recepció i debat gràcies a la represa d'iniciatives culturals, el retorn dels exiliats i l'articulació de l'antifranquisme cultural, amb especial contribució dels nascuts entre els anys vint i trenta (Cornellà-Detrell, 2013; Santacana, 2013). Tal com en d'altres arts, la conjuminació d'aquests elements propicia la revifada cultural, com palesen la creació de revistes i premsa, editorials o premis (Castilla del Pino, 1977; Triadú, 1982; Gallén, 1984). Atès que els participants de l'espai literari català celebren el desplegament de les traduccions i la literatura illenca, sobretot a partir dels anys seixanta, o discuteixen les dificultats de professionalització, s'evidencia també l'expansió i consolidació progressiva de la xarxa de PDR (p.ex. Fuster, 1965; Triadú, 1969 i 1971; per un repàs més general, Cornellà-Detrell, 2013).

Altrament, el creixement econòmic provoca canvis en l'estructura de classes, amb un augment de les classes mitjanes i dels joves que accedeixen a la universitat. El consum s'amplia a aquestes capes de la població malgrat que perduri una segmentació marcada en les pautes. La influència exterior a través del turisme, els mitjans de comunicació o l'art constitueixen també les bases d'aquesta societat de consum, encara força embrionària (Vilar, 1976 i 1984; Tamames, 1986; de Riquer, 2010; Alonso i Conde, 1994; Casals, 2017). Aquestes dinàmiques tenen importància en la configuració dels joves que inicien la carrera d'escriptors i també del públic lector (Pi de Cabanyes i Graells, 2004). Conseqüentment, comencen a valorar-se les possibilitats de la cultura de masses (p.ex. Molas, 1966 i 1968c; Castellet, 1968; Picornell, 2013), un debat que feia temps que era present a Occident (remetre's a, per exemple: Bell et al., 1969; Bell, 1976; Eco, 1995; Arendt i McCarthy, 1995; Debord, 1996; Horkheimer i Adorno, 2001). No obstant això, la modernització de l'Estat espanyol s'ha de matisar. No només el creixement econòmic és relatiu i desigual, sinó que el règim continua essent autoritari i conservador, com exemplifica la política de la censura cultural o la prohibició a l'espai públic de les llengües que no són el castellà (Vilar, 1984; Cisque, Erviti i Sorolla, 2002; Pi de Cabanyes i Graells, 2004; Sopena, 2011; Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 60-65). En un període mundialment molt convuls, amb clímax l'any 1968 (primavera de Praga, maig francès, protestes als EUA, etc.), certs sectors de la classe obrera (p.ex. sindicalisme), dels estudiants universitaris (p.ex. Caputxinada de 1966), dels grups nacionalistes no-espanyols (inici d'ETA el 1968) o, fins i tot, de l'Església catòlica qüestionen la legitimitat política i moral del règim (Vilar, 1976 i 1984; Hobsbawm, 1994; Casals, 2017).

També destaca el món cultural, que apareix com un bastió d'oposició al règim a tot l'Estat (Castilla del Pino, 1977; Monleón, 1995; Vilar, 1976 i 1984). En aquest sentit, la politització amara les dinàmiques de la literatura i la cultura catalanes. Seguint Picornell, que hagin augmentat els espais on la cultura catalana pot fer-se pública (p.ex. premsa local), sumat a la repressió política del Franquisme, propicia justament que sigui en aquests espais culturals on es debati

sobre el canvi social i sobre “*la definició de la pròpia identitat o sobre l’estat de ‘la nació’*” (Picornell, 2013: 237).¹⁶ Hi ha símptomes molt directes de politització, com els manifestos dedicats a causes polítiques i culturals que signen els intel·lectuals durant aquests anys (Nous Horitzons, 1965, 1968a i 1968b). També n’hi ha de més indirectes: les dificultats de professionalització o el diagnòstic pessimista pels baixos índex de lectura sempre es relacionen amb la repressió franquista, que per exemple bloqueja l’educació o els mitjans de comunicació en català (Huertas Claveria, 1967; Marco, 1967b i 1968a; Molas, 1968d; Triadú, 1968 i 1968b).

Des de la postguerra i fins als anys seixanta, la repressió i persecució franquista provoquen que els participants de la cultura catalana considerin fonamental cooperar entre ells, malgrat les diferències ideològiques o estètiques, per tal de fer sobreviure la cultura i preservar-ne el llegat (Fernández, 2008; Subirana, Fernández, Sobrepere, 2013; Picornell, 2013; Santacana, 2013). Per aquest motiu, els qui analitzen aquests anys parlen de “resistencialisme”. Partint del que s’ha apuntat al capítol anterior, cal entendre el resistencialisme com una narració, un marc de significació que guia els participants de la cultura catalana. De manera desordenada, implícita, personal, els participants hi recorren sovint. Per exemple, el 1962 l’editor Joan Sales esgrimeix arguments resistencialistes a l’epistolari amb l’escriptora Mercè Rodoreda, a qui publicava les obres [subratllat propi]:

“En Triadú [crític literari] volia armar rebombori des de *Serra d’or* amb motiu de l’aparició de *La plaça del Diamant* [...] Volia fer públic que aquesta novel·la tan bona no havia estat presa en consideració pel jurat [del premi Sant Jordi] [...] Malgrat que un tal rebombori no podia fer més que afavorir el CLUB DELS NOVEL·LISTES (per la propaganda que representava), l’he convençut que no ho fes, perquè em penso que en les actuals circumstàncies no seria caritatiu atacar a fons el premi més important (almenys econòmicament) de la nostra literatura. Hi ha massa ànimes de càntir que s’escandalitzarien, que no comprendrien el rebombori, etc.” (Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 114)

“Si us penseu que jo no tinc també ganes de cantar-les clares a quatre pedants... però no n’és l’hora, cregueu-me. El país està passant per una situació molt delicada, des de fora no us en adoneu. Jo, mentre vaig viure a fora, tampoc no me n’adonava prou bé. D’altra banda m’he arribat a convèncer d’una cosa i és que no val gens la pena d’atacar tal o tal escriptor dolent a qui fan passar per bo una sèrie de circumstàncies. Massa que el temps el farà caure en l’oblit. (Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 123-4)

Al primer fragment, partint de la idea resistencialista que cal col·laborar davant la repressió i la precarietat, Sales vol evitar una polèmica encara que la publicitat li seria beneficiosa. Al segon,

¹⁶ Respecte a “la nació”, val a dir que en aquests anys pocs en parlen explícitament. La repressió franquista i el desplaçament de la militància cap a l’àmbit cultural propicien que se substitueixi pel terme cultura. Tanmateix, els objectius sovint són nacionalistes (Picornell, 2013).

torna a fer èmfasi en aquesta idea de no crear polèmiques, perquè “el país està passant per una situació molt delicada”. A més a més, quan comenta que a alguns els fan passar per bons per “una sèrie de circumstàncies”, no s’està referint tant a interessos personals sinó col·lectius: cal que la literatura catalana *sembli* dinàmica, variada i de qualitat, en un context franquista que la condemna a la fragilitat. Per tant, molts dels escriptors no es valorarien només amb criteris estètics sinó també per preservar la literatura catalana amb un corpus suficient d’obres i escriptors. Els documents dels anys seixanta de l’editorial Nova Terra, obrerista i cristiana, també indiquen aquesta necessitat de col·laboració malgrat els dissentiments [subratllat propi]:

“Voldríem fer referència a unes certes actituds observades la nit de Santa Llúcia en alguns militants de base als quals vàrem convidar: donava la impressió que es miraven amb una certa reticència tota aquella festa burgesa a la qual NOVA TERRA participava i diríem que en la seva positura hi havia una certa crítica envers l’editorial per la seva participació en aquests premis. Com que és possible que aquesta actitud de reserva es produeixi en altres casos, pensem que val la pena aclarir les motivacions de la participació de NOVA TERRA en els Premis de Santa Llúcia: ha de quedar clar que la nostra participació en un muntatge burgès no vol dir, ni de lluny, que ens identifiquem amb la burgesia [...] si vivim en aquest tipus de societat no podem actuar com si estiguéssim ja en una altra. Això seria pur idealisme que no ens portaria enlloc. Si hem de ser realistes cal que partim d’allà on som i cal que emprem les úniques armes que tenim a les mans, encara que de vegades ens repugni, per tal d’assolir els nostres objectius.”
(Comissió delegada, 1967)

Com que Nova Terra és una editorial amb uns principis ideològics molt fermes, la participació a la nit de Santa Llúcia els genera crítiques perquè l’organitza Òmnium Cultural, associació fundada per burgesos nacionalistes catalans (Sinca, 2016). Quan addueixen que per assolir els seus objectius cal col·laborar amb la burgesia, s’obren dues vies d’interpretació dels “objectius”: poden ser compromesos amb la dinamització cultural catalana, i llavors caldria una imatge d’unitat tal com pensava Sales; poden ser compromesos amb la pròpia orientació obrerista de l’editorial, i per tant la precarietat material els forçaria a col·laborar amb l’oposició burgesa. En qualsevol cas, queda palès que les conviccions s’entremesclen amb les oportunitats d’un context que no depèn dels protagonistes i això fomenta la cooperació.

Finalment, més específicament per la literatura, els anys seixanta destaquen per la nova possibilitat de traduir obres estrangeres al català, cosa que suposa una revitalització de la indústria editorial (Cornellà-Detrell, 2013). Els novel·listes més reputats i en actiu de la literatura catalana, com Mercè Rodoreda o Llorenç Villalonga, són relacionats amb la tradició moderna (VV.AA., 1984). Tanmateix, a principis de la dècada s’intenta imposar el realisme històric, corrent influït pels realismes socials europeus, i al qual s’havien associat, en la literatura espanyola, obres tan significatives com *El jarama* o *La colmena*. Tot i que a mitjans dels seixanta encara hi ha autors catalans que s’hi poden adscriure, com Josep Maria Espinàs o Estantislau Torres, la seva

importància es troba molt qüestionada (Castellet, 2001; Castilla del Pino, 1977; Simbor 2005).¹⁷ Comencen a aparèixer obres que plantegen innovacions respecte d'aquest corrent i de la tradició novel·lística realista més àmplia, sovint signades per escriptors joves com Baltasar Porcel, Terenci Moix o Antònia Vicens.

2.1.2 Els últims anys del Franquisme, 1969-1975

Els últims anys del Franquisme són un període de forta inestabilitat tant política com econòmica per problemes interns del règim (cas Matesa 1969-1970, estat d'excepció 1969-1971, assassinat de Carrero Blanco el 1973, vetos d'entrada a la CEE i l'OTAN, divisions internes, inflació, dèficit i atur, condemnes a mort, etc.). També s'han de tenir presents els atemptats freqüents, tant d'ETA com de l'extrema dreta, que contribueixen a la inestabilitat. El *desarrollo* dels anys seixanta es posa doncs en entredit o, si més no, se n'evidencien els límits (Vilar, 1984; Tamames, 1986; Casals, 2017). En aquest context, l'oposició antifranquista democràtica es mobilitza activament (revoltes universitàries el 1969, tancada a Montserrat el 1970, vagues obreres i veïnals, etc.). El nacionalisme català també continua articulant-se. Per exemple, el 1971 es constitueix l'Assemblea de Catalunya, que esdevé una plataforma on participen grups polítics (des del PSAN o el PSUC fins a grups propers al futur president Jordi Pujol); sindicats i col·legis professionals; grups d'intel·lectuals; o moviments de base al territori (veïnals, excursionistes, etc.). L'Assemblea basteix un ampli consens al voltant de l'autogovern, que permetrà ocupar els carrers amb mobilitzacions nombroses durant la Transició (Vilar, 1984; Casals, 2017).

Culturalment també són anys convulsos. L'estat d'excepció de 1969 a 1971 incrementa la censura, sobretot quan el 1970 Sánchez Bella entra com a nou ministre del Ministerio de Información y Turismo (MIT). Es demostra el poder de certs Ministerios, la ultradreta, l'Església o els militars, els interessos i pressions dels quals operen en la posada en marxa dels mecanismesensors: la seva denúncia inicia el segrest d'obres concretes que han arribat al mercat i que es poden treure de circulació (Cisquella, Erviti i Sorolla, 2002; Pi de Cabanyes i Graells, 2004; Sopena, 2011; Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 60-65). En la producció de llibres es fa difícil sobrepassar el nombre de 450 títols anuals en català (Casals, 2017). A més a més, la ultradreta (p.ex. Los Guerrilleros de Cristo Rey) arriba allà on no ho fa el règim per reprimir la cultura: entre 1971 i

¹⁷ A tall d'anècdota que ajuda a entendre la relació entre repressió franquista i politització literària que fomenta aquest realisme històric, l'escriptora americana Mary McCarthy, en una carta a la filòsofa Hannah Arendt, explica l'estret horitzó de mires (des de la seva perspectiva) dels escriptors espanyols que havia conegut en una conferència internacional celebrada a Madrid el 1963: "*The writers' conference was curious. Surreptitiously backed by the Congress for Cultural Freedom and under the semi-protection of the French Cultural Institute, it was mainly peopled by Communists and their sympathizers. Some of the young ones were extremely nice -touching and provincial. For them modern literature was simply a battlefield between socialist realism and the nouveau roman. Lukács via Lucien Goldmann was their Aquinas, and their speeches were extremely scholastic. Only a few exceptions to this. Nearly everyone one talked to had been in prison, usually three times. The only foreign literature they knew was French, though some were aware of neo-realism in Italy* (McCarthy a Arendt i McCarthy, 1995: 154)"

1972, a Barcelona cremen la llibreria 3 d'oros, les seus de l'editorial Nova Terra, Gran Enciclopèdia Catalana o la distribuïdora Enlace; a Madrid ataquen les obres de Picasso a la galeria Theo; etc. (Vilar, 1976; Baby, 2012).

Ara bé, en aquest període final la cultura continua essent, més que mai potser, una eina de militància contra el Franquisme. Encara que hi hagi una sensació de crisi recurrent, diversos participants pretenen modernitzar la cultura catalana. En comparació amb els anys seixanta, on el paradigma resistencialista era dominant, als anys setanta tenen més visibilitat aquells qui s'hi oposen per superar la crisi. Com que la premsa és l'arena on es discuteixen amb més força aquestes qüestions, esdevé l'espai privilegiat per conèixer les preocupacions de la literatura i la cultura catalanes (Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996; Fernández, 2008; Picornell, 2013). Per exemple, destaquen a *Serra d'or* les aportacions del crític Joaquim Molas i de l'escriptor Terenci Moix, o el debat a *Destino* entre aquests dos i l'escriptor Baltasar Porcel, moderats per Àngel Casas. Aquí, defensen que cal acabar amb els consensos resistencialistes, perquè una cultura on no s'exposen els problemes amb llibertat no pot ésser mai normal i, sobretot, perquè segons el seu punt de vista els qui demanen el consens són "conservadors". Tal com explica Molas: "*Las dos actitudes aglutinan, por un lado, a quienes tienen una concepción más o menos conservadora de la cultura catalana y, por otro, a los que tienen una concepción más progresiva* (Casas, 1970: 24)".

Els conservadors beurien de la idea de resistència formulada a partir dels anys quaranta. Ara bé, quan Molas apunta que "*la crisis de la cultura catalana moderna comienza hace treinta años* (Casas, 1970: 25)", en aquella dècada, la causa de la crisi no és el resistencialisme, sinó que aquest posicionament és una via per enfrontar la crisi causada sens dubte per la repressió franquista. Tant Molas com Porcel reconeixen el valor de la tasca que van fer els qui van enquadrar-se en la resistència durant aquells anys. Des dels cinquanta, però, haurien sortit veus que qüestionen reduir la cultura i les arts catalanes al servei de Catalunya, o a la preservació del passat, sense enfrontar-se i dialogar amb els canvis socials i artístics que comencen a prendre forma. Conseqüentment, pels tres entrevistats la tensió principal té lloc entre conservadors i progressistes, accentuada amb l'auge de la societat de consum. Aquests participants reivindiquen crear conflicte a partir de personalismes forts i desacomplexats, i desitgen una cultura on hi hagi espai per l'humor, les *boutades* i el *vedettisme*. Veuen la crisi com l'oportunitat que porti al canvi i acabi amb el fals consens resistencialista.¹⁸

¹⁸ Als debats destaca que l'argumentació, la narració, pren formes molt diverses, amb conceptes que fan fortuna com "els croats de la causa", per criticar els més resistencialistes (Molas, 1969: 49); les "capelletes", grupscles que es dediquen a acumular el poc poder que hi ha a la literatura catalana; el "cofoisme", el conformisme envers la cultura i l'art català tal com estan, com si no tingués mancances (Casas, 1970; Molero, 1973a, 1973b i 1973c); o "la cultura de mel i mató", que es relaciona amb un folklorisme caricaturitzat, ple de gent d'espardenya, carn d'olla o devots de Pompeu Fabra (Moix, 1969: 46).

Altrament, cal destacar que sovint les polèmiques prenen un to generacional, on són els joves qui s'oposen a les "patums" conservadores (Picornell, 2013: 58).¹⁹ Aquesta dinàmica s'entén en relació amb l'esclat de la qüestió juvenil durant els anys seixanta (Hobsbawm, 1994; Feixa, 1998). En el cas de la producció cultural, els joves busquen nous llenguatges artístics, influïts pel que passa a l'exterior (p.ex. el *camp*, la cultura hippie, el textualisme, etc.). Això afecta no només els escriptors, sinó altres arts com la música (només cal pensar en el Grup de Folk, Pau Riba, etc.), i s'observa també en els moviments barcelonins de matriu espanyola com la *gauche divine* (Picornell, 20013; Ayén, 2014; Monleón, 1995). Les tendències s'encadenen amb equilibris variables entre estètica i política. Encara que els debats siguin candents, es remarca la predisposició a acceptar les innovacions estètiques juvenils, i fins i tot el règim franquista fa intents per rejuvenir la seva cultura (Picornell, 2013). Per la novel·la, doncs, es mantenen les tendències que ja operaven amb anterioritat en l'òrbita realista, però alhora es desenvolupen les innovacions proposades pels escriptors més joves, sovint etiquetats com la generació literària dels setanta, que incrementen la varietat tant dins del realisme com amb els corrents que s'hi volen oposar, per exemple el textualisme (Broch, 1980 i 1985; Ortín, 1984; Sullà, 1984).

2.1.3 El període democràtic, 1976-1983

El període de la Transició és complex, perquè el procés que condueix cap a l'establiment de les institucions democràtiques presenta canvis de governs i reconfiguració de partits (p.ex. UCD, PSOE o CiU a Catalunya); diverses eleccions, referèndums i lleis que pretenen desmantellar el Franquisme però amb limitacions evidents (p.ex. Constitució el 1978 o Estatut el 1979); mobilitzacions als carrers i iniciatives populars per fer pressió (p.ex. les Diades de l'11 de setembre: la de 1976 a Sant Boi de Llobregat i la de l'any següent a Barcelona, sota el lema "Llibertat, Amnistia i Estatut d'Autonomia"); una forta violència de grups amb ideologies oposades, inclosos sectors de l'Estat (extrema dreta; 23F i GAL; GRAPO i FRAP; ETA; etc.); o una crisi econòmica amb pèrdua de teixit industrial, augment del preu de les matèries primeres, dèficit comercial i un atur alt. Si bé en un principi la mort de Franco i la fi de la dictadura suposen un canvi que genera moltes expectatives, aquestes dinàmiques acaben resultant en una consolidació del sistema de partits que limita les possibilitats de reforma aprofundida i redueix la mobilització ciutadana. Conseqüentment, de seguida augmenten els qui consideren la democratització com a insuficient (Vilar, 1984; de Riquer i Culla, 1989; Monleón, 1995; Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996; Costabella, 2002; Baby, 2012; Míguez, 2014; Casals, 2017).

A Catalunya la Transició contribueix a la recuperació de l'autonomia. Com que la cultura catalana havia estat un dels pols de militància antifranquista més organitzat, des de bon començament hi

¹⁹ Seguint el DIEC, "patum" porta implícita una dimensió negativa, poc meritosa: "*Persona que frueix d'una gran consideració més pel lloc que ocupa, per la seva fama, etc., que no pas pels seus mèrits reals i presents*".

ha molta activitat per orientar la democratització. De fet, ja abans de la mort de Franco, el Col·legi d'Advocats de Catalunya proposa la convocatòria d'un Congrés per la Cultura Catalana, que de seguida rep l'adhesió d'agents culturals diversos. El Congrés, que durarà de 1975 a 1977, busca accomplir dos objectius principals, “*Detectar els defectes d'estructura i les llacunes que havien conduït a una situació anormal dins de cada àmbit de la cultura catalana*” i “*Definir les línies d'actuació per aconseguir la normalització cultural* (Fundació Congrés de Cultura Catalana, 2018)”. Per fer-se una idea del seu abast, compta amb la participació no només d'intel·lectuals i experts, sinó també d'associacions ciutadanes; es convoquen diferents sessions i actes de treball arreu dels Països Catalans, amb una mostra final el 1977 sobre el que s'hi havia debatut; hi ha àmbits de gestió molt variats, propis de qualsevol Estat modern (llengua, educació, estructura social, història, indústria, sanitat, navegació, etc.); és finançat per entitats, bancs i aportacions populars, però també per les primeres institucions democràtiques; etc. (Fuster Ja, 1978).

El Congrés i la seva preparació prèvia s'interpreten com un dels primers esdeveniments per instaurar seriosament les bases de la normalitat democràtica, que pretén “enfrontar la precarietat de l'estructura cultural” i “la inseguretat de la identitat cultural”, des d'un cert “caràcter correctiu” (Fernández, 2008: 39). En aquest sentit, representen l'acte fundacional del que s'ha anomenat el paradigma de la “normalització”. Contraposat al resistencialisme, aquest paradigma esdevindrà recurrent a partir del període de Transició i els primers anys de democràcia, a través de diferents idees del que és la “normalitat”: primer, el projecte polític de modernització per equiparar la cultura catalana a d'altres cultures europees i amb independència de la cultura espanyola; segon, la recuperació d'una “identitat malmesa pel Franquisme”, que indica una situació anormal; i tercer, la naturalització de la cultura catalana, és a dir, fer que esdevingui hegemònica (per un repàs esclaridor, remetre's Fernández, 2008: 32-37).²⁰ Vist amb perspectiva, les preocupacions de la crisi dels anys 1969-1970 comencen ja a plantejar certes qüestions sobre com modernitzar la cultura catalana que aquí es despleguen amb l'adveniment de les noves oportunitats institucionals.

Els debats al voltant del Congrés, alhora que són els primers passos per instaurar les bases de la normalitat democràtica, palesen també les dificultats d'aconseguir-la. Molts dels qui s'hi sumen inicialment, com el mateix col·legi d'advocats, s'emmarquen en el resistencialisme i plantegen, per exemple, que sigui un congrés de “defensa” (Triadú, 1975; Picornell, 2013: 239-242). D'altres se'n queixen i temen que impliqui caure en una cultura catalana folklòrica i superficial (Roig,

²⁰ Si bé el paradigma de la normalització és principalment discursiu, es tradueix en accions concretes que s'analitzen al llarg de la recerca, tal com passava amb el resistencialisme. Per exemple, a nivell estètic es tradueix en la defensa d'obrir-se a les innovacions contemporànies sense dogmatismes, fins i tot reflexionant sobre les possibilitats d'una “literatura de consum” o d'una “contracultura”; a nivell organitzatiu i econòmic, es tracta de consolidar un teixit cultural que permeti la professionalització i l'especialització (Gabancho, 1980; Fernández, 2008; Subirana, Fernández, Sobreper, 2013; Picornell, 2013; Marrugat, 2014).

1975). Ambdós posicionaments anticipen el centre del debat sobre la cultura catalana que esclata amb el desplegament de la política cultural democràtica, i que sobrepassa la cultura per abordar també la qüestió de la nacionalitat i la sobirania catalana.

Amb el desenvolupament de l'autonomia, la primera política cultural (i educativa) es tradueix en processos d'institucionalització no només d'activitats i infraestructures culturals, sinó també en pro de la normalització lingüística. Que Catalunya Ràdio i la Televisió Pública de Catalunya (TV3) iniciïn la seva activitat en català el 1983 és un cas clar d'aquesta dinàmica. Alhora, la democratització afavoreix la quantitat de producció i d'iniciatives no només públiques, sinó privades. Destaca que el 1976 es publica el primer diari íntegrament en català, l'*Avui*, i el creixement és evident en el món editorial. També s'incrementa la capacitat de les organitzacions de la producció de la cultura per actuar com a grups de pressió. Per exemple, les associacions literàries, com l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, el Gremi d'Editors de Catalunya o l'Associació d'Editors en Llengua Catalana, es funden entre 1977 i 1978 (la primera en el marc del Congrés de Cultura Catalana). Aquest procés pel qual la cultura passa a dependre de la gestió pública, sovint amb criteris d'eficiència econòmics, es considera una gerencialització cultural. Opera llavors certa despolitització dels participants de l'espai cultural català, atès que la política institucional en regula les dinàmiques i hi proveeix bona part dels recursos (de Riquer i Culla, 1989; Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996; Fernández, 2008; GEC, 2021).

És comprensible que tants de canvis generin debats. Dins de l'espai cultural català, s'identifiquen dos posicionaments principals. D'una banda, partint del resistencialisme, els qui consideren el procés de democratització insuficient per preservar les particularitats de Catalunya (Capmany, 1976; Capmany a Martínez i Vidal, 1978; Argenter, Castellanos, Jorba, Molas, Murgades, Sullà, 1979). En aquest sentit, manllevant els termes del debat espanyol, es trobarien "desencisats" per les limitacions del procés democràtic tal com ja s'ha apuntat. A Catalunya, però, el desencís pren matisos propis perquè, a part de la preocupació per la democratització, s'hi afegeix la preocupació per l'encaix de la cultura i la nació catalanes en el nou marc (Gabancho, 1980; Fuster Ja, 1983). D'altra banda, hi ha els qui pensen amb més optimisme que la política educativa i la fi de la censura als mitjans de comunicació serien suficients per la normalització catalana (Porcel, 1977; Taula de canvi, 1977). A més a més, fora de l'espai cultural català i en l'òrbita del nacionalisme espanyol, no s'han d'oblidar els qui acusen les polítiques de la nova autonomia catalana d'atemptar contra els drets dels castellanoparlants a Catalunya (per un repàs general de les polèmiques, veure Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996; Manent, 2020²¹). Certs debats en l'espai literari també visualitzen aquestes tensions. Destaquen l'afer Ucronia, arran de la

²¹ Ambdues obres inclouen altres polèmiques respecte l'acció del Departament de Cultura, per exemple en relació amb els partits de l'oposició com el PSUC, que indiquen dissentiments en l'eix social més que nacional.

publicació d'un llibre crític amb el nacionalisme català (Valls, 1978c; Mesquida, 1978), o l'afer PEN Club, sobre el simbolisme que el castellà esdevingui llengua oficial de l'organització en un acte a Barcelona (Palau i Fabra a Valls, 1978: 38-39; Canigó, 1978). Les polèmiques candents i recurrents tornen a insinuar els límits de la normalització (Izquierdo, 1992; Fernández, 2008; Picornell, 2013).

Altrament, el desencís també afecta la dimensió pròpiament artística i literària. En primer lloc, hi hauria els dissidents de la normalització, com l'escriptor Biel Mesquida o el crític Jordi Llovet (Vila-Matas, 1978; Faulí, 1979; Muñoz, 2008). Critiquen una institucionalització conservadora i defensen sobretot la llibertat artística: *“se situen aquí en una trinxera ‘anti-normalitzadora’ que s’identificaria amb una defensa programàtica d’una crítica intel·lectual i d’una creació literària de ruptura i d’experimentació que, sobretot en l’àmbit de la narrativa, tampoc no sobreviuria molts d’anys a la mort de Franco* (Picornell, 2013: 249)”. De fet, si bé els artistes més radicals havien pogut formar part del primer activisme normalitzador, on hi havia encara una certa idea resistencialista sobre la necessitat que tothom hi participés (p.ex. al Congrés), a mida que avança l’assentament institucional les divisions i distàncies es fan més marcades. En segon lloc, l’augment quantitatiu de la producció en el nou marc democràtic no significa que sigui però també qualitatiu. Alguns parlarien doncs de “desencís” per *“la manca de detecció d’un canvi en la producció literària o cultural [...] [o per] una davallada sobtada de la seva qualitat -que alguns atribueixen capciosament a la mancança de límits de censura, que hauria permès a tots els escriptors treure els seus manuscrits polsosos del calaix dels inèdits* (Picornell, 2013: 253)”. Això no obstant, com s’ha vist als anteriors apartats, els canvis ja s’havien començat a produir amb anterioritat, des del tombant dels anys seixanta. I, a més, fins a principis dels anys vuitanta quan conclou aquesta recerca, hi ha experimentació contracultural i subgèneres que entren amb força a la literatura catalana (Muñoz, 1984; Sullà, 1984; Broch, 1991; Guillamon, 2001; Picornell, 2013). La renovació i la varietat estètica, de moment, es mantenen.

Finalment, que la recerca conclogui el 1983, quan aquests canvis de la democratització tot just s’insinuen, es justifica per dos motius. El primer és pràctic, atès que es publiquen els dos primers informes del Departament de Cultura, amb dades que aporten la imatge inicial d’aquests canvis. El segon és literari, cultural i simbòlic. TV3 i Catalunya Ràdio comencen la seva activitat normalitzadora, però moren Joan Sales i Mercè Rodoreda, editor i escriptora que se segueixen als propers capítols i que fan una contribució indiscutible a la literatura dels seixanta i dels setanta. Amb ells, en certa manera, comença a desaparèixer un món.

2.2 La problemàtica de recerca: preguntes d'investigació, objectius i hipòtesi de treball

La tesi es fonamenta en una pregunta d'investigació inicial que aborda **quins canvis de l'espai literari català contribueixen a la innovació i la varietat estètica de la novel·la durant el període 1965-1983**. A partir de la informació més accessible, a l'apartat anterior els canvis de la novel·la catalana tendien a relacionar-se amb canvis o bé macro, respecte dels context políticoeconòmic i cultural, o bé micro, a través de les valoracions dels participants. En canvi, la pregunta inicial pretén abordar els nivells intermedis de l'espai literari català, partint de les teories sociològiques multinivell presentades al capítol precedent. Es considera que els nivells de trajectòria, relacions i institucions intervenen per explicar la innovació novel·lística. Per complementar les teories multinivell, però, s'accepten alhora les aportacions de la sociologia cultural, que tenen en compte les interpretacions defensades pels participants sobre la realitat que els envolta (tal com també solen fer les humanitats per altra banda). Atesa aquesta duplicitat entre teories multinivell i sociologia cultural, de la pregunta d'investigació inicial se n'han distingit dues preguntes específiques que, sempre en diàleg amb la contextualització sociohistòrica de l'espai literari català, permeten identificar aspectes rellevants per l'anàlisi i concretar els objectius de la recerca.

La primera pregunta específica planteja *com els diferents nivells de la xarxa de producció, distribució i recepció de l'espai literari català condicionen l'aparició de novel·les innovadores*. Aquesta pregunta específica incorpora particularitats multinivell per examinar la innovació cultural. En primer lloc, a nivell institucional la literatura sociològica permet abordar l'estructura de la indústria editorial catalana, així com l'organització de cadascuna de les editorials, per entendre les decisions de publicar o no cert tipus de literatura i, per tant, fomentar la innovació i la varietat. També relaciona les indústries culturals de producció amb altres institucions (p.ex. administracions públiques o distribuïdores), atès que mai no operen aïlladament si no en xarxa (Crane 1987; Peterson, 1990 i 1997; Griswold, 2000 i 2008; Powell, Packalen i Whittington, 2012). Altrament, la conceptualització que aquestes indústries fan del públic resulta fonamental per entendre què produeixen, encara que no sempre "encertin" què vol aquest públic, les característiques sociodemogràfiques del qual imposen certs condicionants al gust i per tant al consum (Bourdieu, 1979; Peterson, 1990 i 1997). Tal com s'ha apuntat, amb els canvis polítics, econòmics i sociodemogràfics pel període 1965-1983 la indústria editorial i la resta d'institucions es transformen, fet que incidiria en el tipus de novel·les produïdes. Per investigar aquestes relacions, es proposen els següents objectius específics (OE):

1. Analitzar com l'estructura i l'organització de la indústria editorial, situada en la xarxa de producció, distribució i recepció, condiciona la varietat i la innovació novel·lística. (OE1)

2. Analitzar com les característiques sociodemogràfiques del públic lector conceptualitzades per la indústria editorial incideixen en la varietat i la innovació novel·lística que aquestes produeixen. (OE2)

En segon lloc, les condicions institucionals es troben vinculades tant a les relacions interpersonals com a les trajectòries individuals (Peterson, 1990; Peterson i Anand, 2004; Collins i Guillén, 2012). Pel que fa a les relacions, els lligams forts que fomenten el treball col·laboratiu dels artistes, així com els intercanvis amb la crítica a través de premis, ressenyes o assajos, tenen molta importància (Crane, 1976, 1987 i 1988; van Rees, 1983; Larson, 1993; Farrell, 2001; Crossley, 2009; Collins i Guillén, 2012; Sapiro, 2016). Quant a les trajectòries individuals, atès que la professionalització és un problema general dels mons de l'art, els individus recorren a diferents estratègies i mecanismes per augmentar les opcions d'aconseguir-la (Menger, 1983 i 1999; Heinich, 2000). Les possibilitats relacionals i de trajectòria incidirien en la capacitat per produir i legitimar la innovació cultural, perquè indiquen més o menys centralitat dels individus, que els permet accedir als recursos materials i simbòlics de les institucions. Encara que sovint aquestes possibilitats es basin en la cooperació, l'escassetat de recursos propicia també la competència (Bourdieu, 1998; Collins, 1998). Per entendre ambdues dinàmiques, cal considerar com els eixos de desigualtat, per exemple generacionals, de classe social o gènere, s'entrellacen amb posicionaments polítics i culturals (Bourdieu, 1995; Sapiro, 1999; Farrell, 2001). A l'apartat anterior hi ha indicis que aquestes qüestions operen a l'espai literari català. Per exemple, els escriptors estan preocupats per la professionalització i diferents generacions col·laboren i competeixen en un context de recursos escassos. Per investigar-ho, la tesi inclou els següents objectius específics:

3. Analitzar les intercanvis entre crítics i autors per legitimar o no la innovació i la varietat estètica, parant atenció a la incidència dels eixos de desigualtat (classe social, generació, gènere). (OE3)
4. Analitzar les trajectòries d'autors i crítics, considerant-ne les estratègies de professionalització, els eixos de desigualtat i les relacions interpersonals, per veure'n els efectes sobre les estètiques que defensen i la capacitat per legitimar-les. (OE4)

Amb la primera pregunta específica, doncs, seguint les teories multinivell es tracta de veure quins vincles s'estableixen entre institucions, relacions interpersonals i trajectòries professionals per explicar la innovació cultural. Tanmateix, al capítol anterior s'ha discutit la necessitat d'analitzar les idealitzacions col·lectives, enteses com a entramats narratius de sentit col·lectiu que les persones utilitzem per comprendre i explicar-nos la realitat que ens envolta. S'assumeix que sense situar les dinàmiques institucionals, relacionals o individuals en aquests entramats no és possible d'explicar-les (Born, 1995; Alexander, 2003a). Per aquest motiu, la tesi proposa una segona

pregunta específica de recerca sobre *quina importància tenen les idealitzacions col·lectives, articulades pels participants de l'espai literari català, per entendre la literatura que s'hi produeix i legitima als diferents nivells*. A l'apartat precedent se n'han començat a entreveure alguns indicis. Més enllà de les diferents valoracions sobre els corrents literaris o la pràctica artística, també operarien com a idealitzacions col·lectives els debats sobre el resistencialisme i la normalització. Atès que les idealitzacions col·lectives esdevindrien un element clau per entendre la varietat i la innovació novel·lística de l'espai literari català, es proposen els següents objectius específics, cadascun referit a un dels tres nivells prèviament identificats:

5. Analitzar els efectes de les idealitzacions col·lectives sobre la literatura catalana defensades pels editors per tal d'entendre l'orientació i tasca de les editorials. (OE5)
6. Analitzar com, en els intercanvis de legitimació, els crítics avaluen la literatura catalana i si això incideix en la varietat i la innovació novel·lística que legitimen. (OE6)
7. Analitzar com els escriptors i crítics defensen diferents idealitzacions col·lectives i quins efectes té en les seves trajectòries i capacitat per imposar la literatura que valoren. (OE7)

A partir d'aquestes preguntes específiques i objectius que en deriven, es proposa una hipòtesi general que respondria la pregunta d'investigació inicial: **La innovació i la varietat novel·lística són possibles a l'espai literari català durant el període 1965-1983 a causa de la interrelació entre els canvis institucionals, relacionals i individuals. Aquests canvis no s'expliquen només com a resultat de reconfiguracions estructurals, sinó també significatives, considerant el sentit que els individus atribueixen col·lectivament a la realitat que els envolta.**

2.3 El disseny metodològic de la recerca

Per abordar les preguntes d'investigació i els objectius, el disseny metodològic inclou la delimitació del camp d'anàlisi i els mètodes de recerca. Atesa la proposta multinivell, en un primer apartat es delimita el camp amb la selecció de les unitats d'anàlisi i d'observació per cada nivell. La selecció busca ser representativa, motiu pel qual les unitats escollides es relacionen amb la varietat i la innovació novel·lística del període 1965-1983. A la vegada, seleccionar suposa adequar-se als recursos disponibles (temporals, humans), així com als documents i informants accessibles. En un segon apartat, es detallen els mètodes per recollir, analitzar i explicar les dades que permeten respondre les preguntes i els objectius inicials (Quivy i van Campenhoudt, 1997; Sautu et al., 2005).

2.3.1 Delimitació del camp d'anàlisi, les unitats d'anàlisi i les unitats d'observació

A priori les novel·les semblarien la unitat bàsica d'anàlisi i l'element clau per delimitar el camp. Tanmateix, obtenir el llistat de novel·les publicades durant el període 1965-1983 és complicat,

per exemple per la manca de catàlegs. Com que les novel·les es troben lligades als escriptors, doncs, se seleccionen els escriptors més notoris del període, tal com altres recerques han desenvolupat (Lévy, 1998; Bouju, 2002). La selecció és prou àmplia perquè delimiti l'espai literari català en el seu conjunt com a camp d'anàlisi. D'entre els possibles criteris per identificar la notorietat dels escriptors, s'adopten els que resulten operatius segons la informació disponible sobre la literatura catalana. Un primer criteri resulta de comptabilitzar qui són els escriptors més guardonats als premis de novel·la, però també als premis de narrativa i de trajectòria. Els premis analitzats són rellevants en tot el territori de parla catalana i apareixen recurrentment en la bibliografia primària (p.ex. revistes culturals) i secundària (p.ex. Faulí, 1983). El segon criteri per identificar la notorietat deriva de comptabilitzar la quantitat de ressenyes a les revistes culturals que els escriptors reben per les obres de narrativa del període 1965-1983. El tercer criteri resulta de quantificar en quants assajos crítics sobre la literatura catalana apareixen citats els autors. Tant les revistes culturals com els assajos se seleccionen a partir de la importància que se'ls atribueix a la bibliografia secundària (p.ex. Faulí et al., 1987, Vallverdú, 2020a), però també per la facilitat de consulta, digitalitzades o accessibles en paper. Els premis, revistes culturals i assajos analitzats, així com els recomptes de notorietat, es troben detallats a l'annex 1. A partir del recompte, se seleccionen 64 autors que conformen el camp d'anàlisi, també inclosos en aquest annex. El camp d'anàlisi resultant permet seleccionar per cadascuna de les unitats d'anàlisi (UA) les unitats d'observació (UO).

Abans de presentar les UO, cal explicitar les UA, que es justifiquen atenent els objectius específics i que pretenen abordar una realitat multinivell (institucions, relacions, individus, objectes). En primer lloc, les editorials són la UA per analitzar l'OE1 (estructura i organització), l'OE2 (conceptualització del públic lector) i l'OE5 (idealitzacions col·lectives de les editorials). En segon lloc, les ressenyes, convocatòries de premis i assajos representen la UA de l'OE3 (intercanvis de legitimació) i l'OE6 (idealitzacions col·lectives d'aquests intercanvis). En tercer lloc, els escriptors i els crítics actuen com UA de l'OE4 (trajectòries professionals) i l'OE7 (idealitzacions col·lectives relatives a aquestes trajectòries). Finalment, es podria convenir que la varietat (VE) i la innovació (IE) novel·lística actuarien com a variable dependent en cadascun d'aquests objectius, motiu pel qual equivaldrien també a una UA de tots els objectius específics.

A partir dels 64 autors que delimiten el camp d'anàlisi i les UA identificades, que remeten als diferents nivells de l'espai literari català, se seleccionen les UO per cada UA. Aquestes UO es consideren les més representatives en relació amb la varietat i la innovació novel·lística del període 1965-1983. S'inclouen a continuació a la Taula 1:

Taula 1. Unitats d'observació per cada unitat d'anàlisi

Unitat anàlisi	Unitats d'observació
Editorials	Editorials que publiquen més narrativa dels autors seleccionats com a camp d'anàlisi. <i>Total de 6: Club Editor, Edicions 62, Proa, Destino, Laia i Nova Terra.</i>
Ressenyes	Crítiques de 1965 a 1983 a les obres narratives dels 64 autors a les 8 revistes culturals seleccionades per delimitar el camp d'anàlisi (veure annex 1). <i>Total de 463 ressenyes.</i>
Premis	Convocatòries de 1965 a 1983 dels 7 premis de novel·la inèdita seleccionats per delimitar el camp d'anàlisi (veure annex 1) i guanyades pels 64 escriptors del camp d'anàlisi. <i>Total de 60 convocatòries.</i>
Assajos	Assajos escrits durant el període seleccionats per delimitar el camp d'anàlisi (veure annex 1). <i>Total de 8 assajos.</i>
Autors	D'entre els autors del camp d'anàlisi, se seleccionen alguns dels més representatius per cadascuna de les tendències novel·lístiques ²² ; a més, es busca que tinguin visibilitat suficient en entrevistes, assajos, estudis, etc. Quan és pertinent, però, es comparen amb altres autors del camp d'anàlisi. <i>Total de 12: Mercè Rodoreda, Josep Pla; Josep Maria Espinàs, Estanislau Torres; Terenci Moix, Carme Riera, Quim Monzó; Biel Mesquida; Maria Antònia Oliver²³, Jaume Cabré; Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel.</i>
Crítics	Els crítics se seleccionen a partir de la bibliografia secundària prèviament analitzada, que n'indica la centralitat. Es combina però amb un repàs de les trajectòries de crítics més joves, perquè la comparació apunta canvis importants. <i>Total de 4: Joaquim Molas, Josep Maria Castellet, Joan Fuster i Joan Triadú.</i>
VE/IE de les novel·les	Corrents que es consideren representatius segons les obres crítiques que analitzen el període i segons els escriptors, detallats al tercer capítol. <i>Total de 7: realisme modern, realisme històric, ampliació generacional, ampliació poètica, ampliació irònica, textualisme, subgèneres.</i>

2.3.2 Mètodes de recerca per la recollida i anàlisi de les dades

Un cop delimitats el camp i les unitats d'anàlisi, així com les unitats d'observació, es despleguen els mètodes per la recollida i anàlisi de dades. Les recerques empíriques de la sociologia de la

²² Veure el segon annex per la relació entre autors i categories estètiques.

²³ Al quart capítol s'analitza la visió de Trencavel respecte dels subgèneres, grup al qual estava vinculada Oliver, perquè representa un bon exemple de la incorporació dels subgèneres a la literatura catalana. Al cinquè capítol, en canvi, es para atenció a la seva trajectòria individual.

cultura han estat la principal referència, atès que permeten manllevar idees pràctiques per abordar els diferents nivells i la dimensió significativa que travessa aquesta realitat multinivell (per exemple: Griswold, 1986 i 2000; Crane, 1987; Larson, 1993; Born, 1995; Peterson, 1997). Les consideracions metodològiques de la teoria fonamentada també contribueixen a afinar la recerca qualitativa proposada per respondre les preguntes i objectius de la investigació. D'entre els corrents d'aquesta perspectiva metodològica, se segueixen els qui defensen l'adopció de categories analítiques que provinguin, més enllà dels participants del camp, de les investigacions de referència. Aquesta opció es justifica per motius epistemològics, perquè s'assumeix que la teoria pot ajudar a entendre la realitat quan, a priori, apunta elements rellevants per entendre la varietat i la innovació cultural, en el cas que ens ocupa. També intervenen motius pràctics: atès que la perspectiva multinivell suposa gestionar un alt volum de dades diferents, les categories teòriques apriorístiques en faciliten l'organització i interpretació (Glaser i Strauss, 1967 a Charmaz, 2000; Silverman, 2000; Strauss i Corbin, 2002). La teoria fonamentada també resulta pertinent perquè planteja els mètodes de recollida i anàlisi de dades com a dinàmics. No són processos separats, sinó que s'interrelacionen: l'investigador codifica amb potencials conceptes teòrics des de les primeres dades recollides; i, pel contrari, a mida que l'abstracció teòrica avança, resulta convenient retornar al camp per recollir noves dades, molt acotades, que omplien buits conceptuals (estratègia anomenada *theoretical sampling*) (Strauss i Corbin, 2002). Encara que la recollida i l'anàlisi siguin etapes en molts moments simultànies (Merton, 1991; Strauss i Corbin, 2002), a continuació s'hi indaga separatament per clarificar els mètodes de recerca utilitzats.

La recollida de dades

La recerca s'ha basat en l'anàlisi documental. Aquesta decisió es justifica per motius sobretot pràctics. Al tractar-se d'una recerca històrica, es recorre als textos escrits per accedir a les preocupacions i interessos dels protagonistes, així com al funcionament de les institucions, la xarxa de relacions o les trajectòries. A més a més, la recerca documental permet guanyar temps i eficiència, necessari quan es treballa amb un alt volum de dades (Strauss i Corbin, 2002; Quivy i van Campenhoudt, 1997). Ara bé, aquest tipus de recerca implica una dificultat o repte pràctic. Tal com apunten Strauss i Corbin (2002), certs documents com les cartes o biografies són difícils d'autenticar i, per tant, són poc fiables. En la present investigació, a més a més, hi ha moltes dades de potencial interès que són introbables: o bé perquè s'han destruït o perdut, com és el cas de bona part de la documentació editorial; o bé perquè no han existit mai, com les enquestes sobre el públic lector dels anys seixanta. Per superar aquestes dificultats, la triangulació resulta convenient, atès que suposa examinar i contrastar diferents documents, complementant-los amb entrevistes quan és possible (Stake, 2000; Strauss i Corbin, 2002). La indicació s'ha seguit sobretot quan la informació provenia de fonts secundàries, perquè és potser la més qüestionable. Per exemple, s'han realitzat entrevistes a informants clau, en l'etapa del *theoretical sampling*, per contrastar

informació extreta d'entrevistes a la premsa o de recerques no acadèmiques. Per augmentar la fiabilitat, també s'ha comprovat que les idees, explicacions o valoracions es repetissin en diferents fonts. Això indicaria certa saturació. Amb més detall, la taula següent permet veure quines fonts principals s'han utilitzat per cadascuna de les unitats d'anàlisi.

Taula 2. Fonts d'informació utilitzades en la recollida de dades per cada unitat d'anàlisi

UA	Recollida de dades ²⁴
Editorials	<p>< Fonts documentals primàries: consulta de fons a l'Arxiu Nacional de Catalunya i a la Biblioteca de Catalunya; memòries i catàlegs editorials publicats; epistolaris i memòries personals dels editors publicats.</p> <p>< Fonts documentals secundàries: entrevistes als editors a les revistes culturals; biografies i altres fonts secundàries.</p> <p>< Entrevista semioberta a un investigador del sistema editorial català (Manuel Llanas); correspondència per e-mail amb el fill del propietari de Destino, que també havia treballat a l'editorial (Josep C. Vergés).</p>
Autors	<p>< Fonts documentals primàries: autobiografies, memòries, epistolaris; participació en debats; obra literària.</p> <p>< Fonts documentals secundàries: entrevistes als autors i crítics fetes a les revistes culturals, premsa, etc.; biografies i altres fonts secundàries.</p> <p>< Entrevista semioberta a un escriptor (Jaume Cabré) i a un crític (Julià Guillamon).</p>
Crítics	
Ressenyes	<p>Són elles mateixes fonts primàries. Quan és pertinent per a una millor interpretació i comprensió, es recorre a altres fonts primàries (p.ex. cròniques sobre els premis a les revistes culturals) o fonts secundàries d'especialistes en la literatura catalana (p.ex. per entendre la varietat i la innovació estètica de les novel·les).</p>
Premis	
Assajos	
Novel·les	

L'anàlisi de dades

L'anàlisi de dades és una etapa clau de tota investigació, i més si s'accepta que la realitat de les dades ja des de la recollida s'articula a partir de la codificació i establiment de relacions entre conceptes (Charmaz, 2000; Strauss i Corbin, 2002; Coffey i Atkinson, 2005). En l'anàlisi es despleguen diferents processos. Per començar, la **reducció de dades** consisteix en extreure-les de

²⁴ Tal com queda palès en alguns punts del sisè capítol, per abordar el tercer objectiu de recerca sobre els intercanvis de legitimitat, s'analitzen les revistes culturals i els premis a partir de mètodes semblants als utilitzats per les editorials, perquè resulta pertinent per explicar aquests intercanvis. El mateix passa amb els editors al cinquè objectiu, en relació amb els mètodes de recollida i anàlisi de dades utilitzats pels autors i crítics; seguir els editors ajuda a la comprensió de les editorials, tal com de fet indica el cinquè objectiu.

les fonts d'informació i codificar-les perquè siguin posteriorment analitzables (Huberman i Mills, 1994). S'ha optat en general per codificacions temàtiques apriorístiques i teòriques, que remeten a cadascuna de les unitats d'anàlisi i conceptes de les preguntes de recerca (Bold, 2012: 131). Tanmateix, el procés ha estat dinàmic: quan s'han identificat patrons o idees a les fonts d'informació no previstes, per exemple en preocupacions dels participants, s'han inclòs com a categories. Per tant s'ha combinat la codificació temàtica apriorística amb la codificació oberta. Els suports per la reducció de dades han estat resums redactats, excels o transcripcions. El segon procés implica **exposar les dades reduïdes** a partir de la codificació axial, és a dir, buscar-hi factors clau, relacions principals o patrons (Strauss i Corbin, 2002: 134-135; Wolcott a Coffey i Atkinson, 2005). Els suports per l'exposició de dades han estat memoràndums: s'ha construït una narració temporal sobre els esdeveniments, dinàmiques o estructures de l'espai literari català per cada nivell identificat als objectius específics (Miles i Huberman, 1994; Bold, 2012; Patriotta i Hirsch, 2016).²⁵ Per tant, d'entre les possibilitats per treballar en recerques longitudinals, s'ha optat per un estudi de procés que traci el recorregut d'una situació a l'altra (Sautu et al., 2005: 149). Per traçar-lo, les dades s'han organitzat en tres subperíodes: de 1965 a 1968; de 1969 a 1975; de 1976 a 1983. Aquesta divisió es fonamenta en els esdeveniments de la mateixa literatura i societat catalana, tal com s'han apuntat al primer apartat d'aquest capítol.

Deixant de banda que les dues etapes de reducció i exposició són sovint simultànies, les especificitats de les dades impliquen reduir-les i exposar-les recorrent a diferents mètodes. Com que bona part d'aquestes dades s'articulen en forma de discursos, en primer lloc, l'anàlisi narrativa en facilita la comprensió entenent que els discursos posseeixen un caràcter dramàtic. Per exemple, ajuda a identificar les tensions i conflictes en l'estructura seqüencial (presentació, nus, desenllaç) o la relació entre elements (que responen les preguntes típiques de qui, què, com, per què, quan i on) (Bruner, 1991; Strauss i Corbin, 2002; Alexander, 2003a; Coffey i Atkinson, 2005). En segon lloc, l'anàlisi retòrica aporta una aproximació més textual, que es fixa en les elisions, repeticions o contradiccions a través de figures com la metonímia, l'analogia o la metàfora. A tall d'exemple, resulta útil el concepte de "dominant" proposat per Roman Jakobson, teòric literari formalista, que "*es pot definir com l'element focal d'una obra d'art: governa, determina i transforma els altres elements. És la que garanteix la cohesió de l'estructura. La dominant especifica l'obra* (1989: 140)". Encara que la cita es refereixi a una obra d'art, la idea de dominant ajuda a entendre que el centre del discurs s'interrelaciona amb la resta de parts a través de la retòrica.

²⁵ Lògicament, aquesta narració científica és diferent de la narració dels textos analitzats com a objecte d'estudi, perquè la ciència té objectius, mètodes i criteris de validesa propis (Lepenies, 1988; Bruner, 1991; Reynoso, 1991; Richardson, 2000; Sevänen, 2016).

Ara bé, des de les ciències socials hi ha també aportacions que contribueixen a l'anàlisi de discursos. En tercer lloc, l'anàlisi cognitiva apunta elements per entendre els discursos en relació amb els marcs de significat. Per exemple, com que en aquests marcs els conceptes i expressions s'interrelacionen, l'ús d'una sola paraula sovint és suficient per activar-los (Lakoff, 2010). Altrament, Cicourel (1974) parla d'expressions indexades: expressions que primer són descriptives perquè apareixen en un context determinat, però que acaben adquirint un significat cognitiu independent, motiu pel qual són aplicades en d'altres ocasions i contextos, i conformen "allò que tothom sap". En quart lloc, l'anàlisi de discurs permet entendre la incidència ideològica i els intents d'aconseguir hegemonia o la disponibilitat de repertoris segons la posició social de qui parla. Inserides en un marc sociològic, aquestes consideracions ajuden a entendre els processos de significació (Born, 1993; Bourdieu i Wacquant, 1994; Silvermann, 2000; Storey, 2018). Finalment, la sociologia ha apuntat que, en les fonts que reconstrueixen el passat (memòries, entrevistes, etc.), intervén un factor de memòria i selecció que incrementa l'allunyament dels "fets" en favor dels codis narratius i culturals, qüestió a tenir en compte a l'hora de treballar les dades històriques (Crane, 1987; Berger, 1986; Stacks a Silverman, 2000; Coffey i Atkinson, 2005).

Tots aquests mètodes han estat adequats per recollir i analitzar la majoria de dades discursives. Tanmateix, en alguns moments la investigació ha transformat aquestes dades per treballar-les de manera més quantitativa. També s'han recollit dades directament sota aquest format. L'anàlisi dels intercanvis de legitimitat n'és l'exemple més evident. Les ressenyes i els premis rebuts pels escriptors es quantifiquen en taules i gràfiques. Atès l'alt nombre de casos, en alguns moments es podrien haver buscat llindars de significació. Tal com en d'altres recerques qualitatives, però, les dades només s'utilitzen per fer emergir patrons de distribució que s'interpreten en relació amb d'altres elements de l'espai literari català (Charmaz, 2000). Prenent les paraules de Crane pel seu estudi de les avantguardes americanes després de la Segona Guerra Mundial,

"I am not dealing here with random samples but with populations of artists and organizations, some of which are quite small. Therefore, the importance of my findings is not based on an elaborate statistical analysis but on an accumulation of many findings, based on groups of varying size and expressed in terms of percentage differences and sometimes ordinal correlation coefficients which in the aggregate provide a consistent interpretation of the workings of a cultural institution." (Crane, 1987: 148)

Per entendre els intercanvis de legitimitat a l'inici també s'havia valorat recórrer a l'anàlisi de xarxes socials (AXS). Per exemple, s'haguessin buscat zones on els nodes es trobessin molt densament connectats entre ells i formessin clústers per criteris estètics, culturals o polítics; nodes menys connectats, sense que estiguessin del tot aïllats, per veure si tenien menys prestigi; *bridging ties* que vinculessin grups; equivalents estructurals; etc. (Nadel, 1957; Scott, 1991; Lozares, 1996;

Molina, 2001; Requena, 2003; Muntanyola i Lozares, 2004). Ateses les dades disponibles sobre l'espai literari català, però, al final l'AXS es va descartar. Tanmateix, s'ha tingut en compte implícitament perquè l'AXS no és només quantitativa, sinó que presenta una dimensió qualitativa suggeridora per aquesta recerca. A tall d'il·lustració: sovint en clústers interconnectats a partir de *bridging ties*, els nodes d'aquest pont comparteixen preferències amb els dos grups i controlen per tant molta informació; o, en una xarxa amb buits estructurals, aquests s'han de relacionar amb buits culturals, és a dir, amb les contingències de significat, pràctica i discurs que dificulten les connexions entre individus (Crane, 1988; Pachucki i Breiger, 2010). Aquestes idees de l'AXS permeten pensar els patrons d'interacció en l'espai literari català i recorden la idea de Bourdieu segons la qual l'espai de presa de posicions es relaciona amb l'espai de posicions objectives.

Altrament, en un inici s'havia valorat fer una anàlisi de contingut de les novel·les premiades durant el període estudiat i escrites pels autors seleccionats. D'aquesta manera, combinades amb els significats que hi atribueixen escriptors i crítics, es pretenia seguir la proposta de Crane:

“I based my analysis on two approaches: [...] The content analysis provided an indication of the subject matter [themes] with which these artists were concerned, while the documentary materials [critical writing and interviews] revealed the significance that these artists and their critics attached to it. I am using critics and artists as informants, but instead of obtaining information directly from them I used their published statements.” (Crane, 1987: 148)

No obstant això, l'anàlisi de contingut presenta certes limitacions quan queda en mans d'un sol investigador, perquè la codificació de les obres no sempre és evident i, per tant, cal que se'n puguin discutir les interpretacions en grup per assegurar-ne al màxim el rigor (Griswold, 1981; Krippendorff, 2004). Malgrat haver descartat l'anàlisi de contingut, com que s'havien llegit i analitzat les novel·les premiades, al proper capítol la descripció dels diferents corrents es complementa amb algunes observacions i interpretacions que remetent a aquest tipus d'anàlisi, reforçada pels altres tipus d'anàlisi (narrativa, retòrica, cognitiva o discursiva).

Després de la reducció i l'exposició, el darrer procés d'anàlisi de dades consisteix en **integrar-les en un esquema teòric** en forma de teoria substantiva que proposi una explicació rigorosa, entre d'altres possibles, de la realitat investigada (Strauss i Corbin, 2002: 157). Més que en la resta de processos, l'escriptura adquireix importància perquè contribueix a la producció del coneixement: en el fer i desfer s'aprofundeix en l'anàlisi, s'identifiquen dades centrals i dades sobrees (Wolcott, 1990). Aquí el diàleg amb la tradició sociològica s'obre de manera sistemàtica amb una doble pretensió: les teories fan les dades més complexes, perquè n'il·luminen especificitats, semblances o matisos que ajuden a aprofundir en la interpretació; i, en la direcció oposada, en aquest diàleg les teories es reconfiguren i s'amplien amb la realitat interpretada. S'intenta anar més enllà de la inducció (acumular moltes dades per proposar teories) i la deducció (acumular dades específicament per falsar teories). Atesa la dinàmica, s'ha parlat de “raonament

abductiu”: les dades s’aborden creativament a partir de les teories, sense que es limitin a validar-les, perquè es busca que la realitat aparegui tan vivament com sigui possible, i perquè es pretén desbordar i enriquir aquestes teories sociològiques a través del coneixement de la realitat estudiada (Strauss i Corbin, 2002; Coffey i Atkinson, 2005). Les consideracions d’aquest capítol han intentat estructurar les bases per enfrontar el repte a l’espai literari català de 1965 a 1983.

Capítol 3. La varietat i la innovació estètica en la novel·la catalana de 1965 a 1983

La innovació i la varietat novel·lístiques resulten dels processos de construcció de significat col·lectius. A l'espai literari català, hi participen habitualment els crítics literaris i els escriptors. Com que els assajos són els encarregats de representar una visió en conjunt del panorama literari (van Rees, 1983; Griswold, 1987; Rosengren, 1987), la distinció entre categories novel·lístiques resulta de l'anàlisi dels assajos literaris del període 1965-1983. Cada crític recorre però a etiquetes pròpies de categorització. Aquestes etiquetes s'han agregat en un procés que acaba conformant les categories estètiques utilitzades a la present recerca, que posteriorment permeten classificar els diferents autors en les categories; el procés es troba detallat al segon annex. En aquest capítol, es presenta una breu història-resum de cadascuna de les categories: les influències de corrents internacionals i les particularitats catalanes; les consideracions dels crítics de les quals sorgeixen les categories, en interacció de vegades amb els arguments dels autors; els recursos literaris identificats en les novel·les, que palesen com a nivell textual hi ha elements que incentiven i justifiquen les classificacions dels crítics; i la intervenció d'alguns factors socials que propicien l'interès per les categories estètiques al llarg del període.

Les categories es poden agrupar en quatre grans tendències o constel·lacions: el realisme; l'ampliació del realisme; la transgressió del (o contra el) realisme; els subgèneres. Dins del realisme, es distingeix entre el realisme històric, corrent propi dels anys seixanta i que tenia vocació hegemònica, i els realismes que provenen de la tradició ja canonitzada dels segles XIX i XX (naturalistes, psicològics, existencials, etc.). Si bé contribueixen a la varietat, aquestes dues categories no es consideren innovadores perquè s'havien desenvolupat prèviament al punt d'inici de la investigació. En canvi, a partir de finals dels anys seixanta, i sobretot al llarg dels setanta, es despleguen un seguit d'innovacions estètiques que, justament, dialoguen amb el realisme. En primer lloc, s'ha parlat de l'ampliació del realisme. Dins d'aquesta tendència, s'hi troben categories estètiques que no rebutgen els postulats del realisme globalment, però que, tanmateix, innoven perquè en modifiquen els temes (ampliació generacional), els recursos retòrics (ampliació poètica) o la relació realitat-text (ampliació irònica). En segon lloc, la tendència transgressora pretén impugnar la tradició realista prèvia, sobretot ideològicament. La innovació pot ser temàtica i lingüística (desvergonyiment) o posar més d'èmfasi en la relació realitat-text-ideologia (textualisme); per la seva preeminència es prendrà només en consideració la segona categoria. En tercer lloc, hi ha una tendència a introduir els subgèneres en la literatura catalana, en especial a partir dels anys setanta i sobretot als vuitanta. En aquest cas, no es consideren subcategories (p.ex. novel·la històrica, policial, etc.). D'una banda, per qüestions textuais: tots els

subgèneres comparteixen el fet d'assumir bona part de les premisses narratives del realisme i, malgrat que les convencions de cadascun siguin diferents, tots es caracteritzen per una alta codificació temàtica i/o formal-estructural, que permet un horitzó d'expectatives força marcat en el lector (Schaeffer, 1989; Viñas, 2009). D'altra banda, perquè el context en el qual emergeixen, la societat de consum, fa que bona part de les interpretacions sobre els subgèneres els englobin.²⁶

3.1 La constel·lació del realisme, el punt de partida

Una font per entendre la literatura des de l'antiguitat ha estat pensar-la en la seva relació amb la realitat. Des d'una perspectiva realista es parteix de la premissa que la realitat es pot copsar i conèixer a través de la literatura. Val a dir que abans del segle XIX els debats al voltant d'aquesta qüestió no utilitzaven el terme "realisme", sinó el terme "mimesi", a partir de les reflexions de Plató o Aristòtil.²⁷ Amb l'ús cada vegada més freqüent però del terme "realisme", se n'han de distingir dues accepcions. D'una banda, des d'una aproximació historicista, es limita a un període o escola de la literatura moderna. S'hi inclourien el realisme i el naturalisme del segle XIX, així com també els realismes posteriors, per exemple el realisme compromès que entén la literatura com un reflex de la societat nodrint-se del marxisme. D'altra banda, des d'una aproximació més estètica, el realisme s'entén com una constant literària, que connecta amb la mimesi: encara que amb els canvis històrics els modes de representació canviïn, la preocupació de representar i interpretar els fenòmens humans perdura (Villanueva, 2004). Tot i això, ambdues accepcions es relacionen. Auerbach, com un dels teòrics que més ha contribuït a aquesta aproximació estètica, apunta que és sobretot a partir del realisme del segle XIX, amb Balzac o Stendhal, que es desplega l'interès per convertir "*a persones qualssevol de la vida diària, condicionades per les circumstàncies històriques del seu temps, en objectes de representació seriosa, problemàtica i fins i tot tràgica* (Auerbach, 1975: 522 [trad. pròpia]). En la modernitat, la novel·la és justament el gènere literari principal per captar aquesta realitat (Auerbach, 1975; Bakhtín, 1989).

Seguint l'aproximació estètica, es pot concebre que en la novel·la moderna hi ha diferents vies per resoldre la tensió entre la mimesi, la representació directa de la realitat (per exemple els ambients, els diàlegs, els pensaments), i la diegesi, la narració o el discurs del narrador (Lodge,

²⁶ Hi ha un seguit d'autors importants que són difícilment classificables per part dels crítics. Per exemple, perquè basteixen una obra que dialoga a consciència amb tendències literàries molt diverses (el cas més clar n'és Manuel de Pedrolo) o perquè, tot i tenir una obra més homogènia, es troben a cavall entre dues o més categories (com li passa a Baltasar Porcel). Per tant, amb aquests autors es conserva a la recerca la categoria "Experimentació" en sentit general; els dos citats s'escullen com a representats d'aquesta categoria.

²⁷ Si bé ambdós termes apunten que la literatura pot plasmar la realitat tal com és, la separació entre "realisme" i "formalisme", corrents estètics que no es preocuparien per la relació amb la realitat sinó per la forma, és una separació fal·laç. El que és una representació realista resulta de les convencions d'un camp concret (Boudieu, 2013: 40-42). El repàs de Lodge que es tracta a continuació ho palesa.

1990: 33). Sense pretendre entrar amb detall en les distincions de Lodge, textuals i històriques, a grans trets hi hauria tres etapes en la novel·la moderna, que es relacionen amb tres equilibris mimesi-diegesi diferents i que són pertinents per la present recerca. La primera remet al “realisme clàssic” del segle XIX, on hi ha força equilibri: la mimesi hi és fonamental, no cal dir-ho, però alhora s’ha de pensar en la importància del narrador omniscient, que sovint jutja i intervé. La segona etapa és la referida al modernisme literari. S’hi troba un gir cap a la mimesi: els autors fan esforços per narrar la realitat tal com és, però que s’accepta com a construïda pels humans. En aquest sentit, prenen importància els mecanismes pels quals ens expliquem la realitat. Per exemple, amb les narracions dels mateixos personatges basades en la memòria seguint William Faulkner; amb el flux de consciència en Virginia Woolf o James Joyce; etc. Finalment, a la novel·la postmoderna preval altre cop la diegesi perquè el narrador es fa evident sovint, recurs que s’ha anomenat “trencar el marc”, “exposar l’aparell narratiu” o “metaficció”. En una explicació pèndol, per Lodge (1990: 43) això probablement revela un intent de superar la impersonalitat de la mimesi de la consciència que buscaven els modernistes.

Aquestes consideracions de la teoria literària són pertinents perquè situen la literatura catalana en un marc històric-literari que sens dubte l’afectava. A la vegada, però, atenent les categoritzacions dels crítics cal adaptar-les al context català. En primer lloc, dins la constel·lació del realisme català, es proposa la categoria **realisme modern**, que fusiona els dos primers tipus de Lodge (realisme clàssic i modernisme). Malgrat les diferències, les dues tendències s’unifiquen a causa de la contextualització històrica: als anys seixanta, quan s’inicia la recerca, aquestes tendències són ja canòniques i clàssiques. S’observa l’amplitud i centralitat de la categoria precisament per la varietat d’autors que s’hi relacionen segons els crítics. Seguint un criteri de notorietat, des d’autors canònics com Mercè Rodoreda, Llorenç Villalonga o Josep Pla; passant per autors prou coneguts com Sebastià Juan Arbó, Xavier Benguerel, Blai Bonet, Ramon Folch i Camarasa, Ferran de Pol o Maria Aurèlia Capmany; fins a autors gairebé desconeguts avui dia pel públic general com Antoni Mus o Miquel-Àngel Riera. Segons l’edat, s’hi troben tant autors nascuts a finals dels segle XIX (Pla o Villalonga són de 1897) com autors molt més joves (Riera neix el 1930). Altrament, es fa evident que hi ha varietat de propostes. Queda clar si es comparen, breument, els inicis de les novel·les d’alguns d’aquests autors. Per exemple, la fama de Mercè Rodoreda va esdevenir indiscutible a partir de *La plaça del Diamant* (1962), novel·la articulada a través del monòleg de la protagonista, cosa que la situaria propera als modernistes que cita Lodge. A *El carrer de les camèlies*, obra que guanya el premi Sant Jordi el 1966, torna a fer ús del recurs:

Inici d’*El carrer de les camèlies*: “Em van deixar en el carrer de les Camèlies, al peu d’un reixat de jardí, i el vigilant em va trobar a la matinada. Els senyors d’aquella casa em van voler, però de moment diu que no sabien què fer: si quedar-se’m o donar-me a les monges. De la

manera que vaig riure els vaig enamorar i com que ja eren grans i no tenien fills em van recollir. Una veïna va dir que potser el meu pare era un criminal i que quedar-se una criatura desconeguda era molta responsabilitat. El senyor va deixar que les dones parlessin, em va agafar, bruta com anava i amb el paper encara enganxat al pit, i em va dur a mirar les flors: mira els clavells, diuen que deia, mira les roses, mira, mira. Perquè era la primavera i tot estava florit.” (Rodoreda, 1978: 7-8)

En aquest primer capítol, a banda de monòleg interior amb diàlegs inserits, s’hi entreveu la importància de les flors que acompanyaran la protagonista al llarg de la novel·la i que adquireixen progressivament densitat simbòlica, recurs freqüent en Rodoreda (Arnau, 1976; en el cas equivalent dels coloms a *La plaça del Diamant*, veure: Triadú, 1973). En canvi, uns anys després, a *Mirall trencat*, si bé el simbolisme hi és fonamental, Rodoreda abandona el monòleg interior com a fil conductor de la narració i prefereix un narrador omniscient. La novel·la s’obre amb una escena que, a més, ens situa en un escenari clàssicament modern (el cotxe de cavalls pel centre de Barcelona, el matrimoni entre un home gran, ric, i una dona jove, bonica i humil, els regals luxosos, etc.):

Inici de *Mirall trencat*: “En Vicenç ajudà el senyor Nicolau a pujar al cotxe. ‘Sí, senyor, com vostè mani’. Després pujà la senyora Teresa. Sempre ho feien així, primer ell, després ella, perquè a l’hora de baixar havien d’aguantar-lo entre tots dos. Era una maniobra difícil i el senyor Nicolau necessitava molts miraments. Tiraren pel carrer de Fontanella i, al Portal de l’Àngel, tombaren a la dreta. Els cavalls anaven al trot i les rodes, negres i vermelles, acabades d’envernissar, giravoltaven, lleugeres, passeig de Gràcia amunt. [...] Tothom sabia, és a dir, el servei i uns quants amics, que el senyor Nicolau volia fer un obsequi a la senyora Teresa perquè quan celebraren el mig any de casats li havia regalat un armari japonès de laca negra amb incrustacions de nacre i or, preciós, però que no l’havia entusiasmada. [...] Davant de la joieria Begú, en Vicenç aturà els cavalls, baixà del pescant i, mentre deixava el copalta damunt del seient, veié que la senyora Teresa obria la portella i saltava com una daina. Entre tots dos tragueren el senyor Nicolau del cotxe –‘del meu armari’, com deia ell.” (Rodoreda, 1983: 37)

Malgrat una obertura que recorda les novel·les realistes del segle XIX, progressivament *Mirall trencat* pren tocs cada vegada més onírics, on la imaginació, els fantasmes o els records es barregen de forma indestriable en la narració. Ja des de la publicació de *La meva Cristina i altres contes* (1967), aquests recursos allunyen Rodoreda del realisme clàssic i l’apropen a la fantasia. El canvi progressiu és discutit per la crítica (Muñoz, 1984; Ortín, 1984) i denota que sempre cal prendre les classificacions com a processos de significació oberts, sovint perquè la trajectòria d’un escriptor o els interessos de la recepció fluctuen al llarg dels anys.

L’obra de Josep Pla, si bé en principi no presentaria problemes per inserir-se en la tradició clàssica del realisme, demana també matisos. Com es veurà al capítol següent, l’escriptor empordanès renegava del gènere novel·lístic precisament perquè s’allunya de la realitat. Joan Fuster, al pròleg

d'*El quadern gris* (1966), ho apunta: “Hi ha moltes espècies de realisme literari [...] [Per Pla] La ‘realitat’, o la ‘vida’, o com vulguem anomenar-ho, exigeix el primer i més ferm respecte del literat. La descripció i el reflex resultarien, si no, impossibles. Pla n’és respectuós fins al màxim: té la seva manera de ser-ho. I per això no cultiva els gèneres de ficció. Un parell de novel·les [...] i unes quantes narracions breus, no moltes, no representen gaire dins el total de la seva obra (Fuster a Pla, 1991: 25)”. L’exemple d’*El quadern gris* és il·lustratiu de la vinculació ambigua entre Pla i la ficció. Segons Pla, l’obra és un dietari que forma part de la seva “*ingent escriptura de la primera joventut* (Pla, 1991: 7)” i, per tant, s’allunya de la novel·la. Per contra, crítics com Gabriel Ferrater en dubten i hi veuen una elaboració ficcionada de maduresa. La qüestió genera encara debats en l’actualitat, entre els qui pensen que pesa més la ficció i els qui es decanten per la realitat (Civit, 2013; Nopca, 2017; Vergés, 2017). Tanmateix, l’associació amb els corrents realistes clàssics sempre hi és present. El començament d’*El quadern gris* ens situa en un món molt concret, l’any 1918 de la “grip espanyola”, entre Barcelona i Palafrugell, entre la vida universitària i la familiar. Hi queda clara la vessant realista (fins i tot amb un punt costumista):

Inici d’*El quadern gris*: “8 de març. [de 1918]– Com que hi ha tanta grip, han hagut de clausurar la Universitat. D’ençà d’aquest fet, el meu germà i jo vivim a casa, a Palafrugell, amb la família. Som dos estudiants desvagats. El meu germà, que és un gran afeccionat a jugar a futbol – malgrat haver-s’hi ja trencat un braç i una cama-, el veig purament a les hores de repàs. Ell fa la seva vida. Jo vaig tirant. No enyoro pas Barcelona i menys la Universitat. La vida de poble, amb els amics que hi tinc, m’agrada.

A l’hora de les postres, a dinar, apareixen a taula una gran plata de crema cremada i un pa de pessic deliciós, flonjo, daurat, amb un polsim de sucre ingràvid. La meva mare em diu:

- Ja saps que avui fas vint-i-un anys?” (Pla, 1991: 12)

També resulta il·lustratiu el cas de Maria Aurèlia Capmany, que s’emplaça en el realisme modern seguint els crítics, però l’adequació a la categoria de la qual podria arribar a ser qüestionable. Lluny de plantejar-se com una “crítica als crítics”, l’exemple reforça l’aproximació sociològica constructivista a la literatura: les obres són interpretables amb criteris diversos, si bé no infinits, i el que acaba tenint més pes és el grau de consens en l’atribució de significat (Griswold, 1987; Bourdieu, 2013). Encara que es declari hereva de la tradició realista i els crítics la’n situïn en l’òrbita (Busquets, 1980), Capmany presenta una narrativa experimental, propera fins i tot en certs aspectes a la postmodernitat. Per exemple, encapçala algunes de les seves obres amb pròlegs on recorre a la intertextualitat i la metaficció: a *Quim/Quima* escriu directament a Woolf i reconeix haver-la “calcada”; a *Un lloc entre els morts* el narrador, dirigint-se al lector, s’inventa la bibliografia que li ha permès escriure la biografia d’un romàntic català (personatge també fictici). De fet, al pròleg de *Quim/Quima* comenta a Woolf la recepció desfavorable i incomprensiva del joc de pastitx a *Un lloc entre els morts* (tot i que alhora és cert que amb aquesta novel·la guanya el premi Sant Jordi de 1968):

Inici de *Quim/Quima* [carta d'obertura a Virginia Woolf]: “Però per fi m’he decidit a usar el tu maleducat i a escriure’t perquè m’he decidit a seguir el teu consell i m’he inventat un personatge que és un calc del teu Orlando. [...] Una vegada [a *Un lloc entre els morts*] vaig fer un pròleg calcat a un de teu, el pròleg del teu Orlando. Com tu, donava les gràcies a tots els autors que m’havien ajudat a escriure el llibre. Jo em pensava que se n’adonarien, que era un pastitx, comptat i debatut la filosofia va començar amb un pastitx -el vell Parmènides va fer un pastitx de les odes de Píndar-, però el meu atreviment va ser castigat amb duresa.” (Capmany, 2018: 8-9)

Inici d’*Un lloc entre els morts* [pròleg del narrador]: “Sé que, en emprendre la biografia de Jeroni Oleguer Campdepadrós i Jansana, m’endinso en una aventura superior a les meves forces. [...] Dono les gràcies, en primer lloc, a Maria Codolar de Serra, no sols per facilitar-me els pocs documents que queden del poeta, sinó pel temps que m’ha dedicat contant-me petites històries conservades dins la tradició familiar. A Frederic Pau Verrié [...] Dono les gràcies, també, a Don Rafael d’Amat i de Cortada, baró de Maldà [...] a Don Antoni de Capmany, a Don Pròsper Bofarull, a mossèn Raimon Ferrer, vicari de Sant Felip Neri. També, naturalment, a Lord Byron, i a Mme. De Staël, i a M. André Maurois, a qui dec tot el que hi hagi d’ordre i conseqüència psicològica en aquest llibre.” (Capmany, 1984: 25-26)

Per concloure el repàs del realisme modern, val a dir que aquestes diferències textuais indiquen l’heterogeneïtat de la categoria. En conseqüència, alguns autors que en formen part, tot i coincidir en referents, tenen una concepció i una pràctica de la literatura molt allunyades, com passa entre Rodoreda i Pla; o bé un mateix autor presenta canvis estètics en la seva obra tot i associar-se a la categoria, amb Rodoreda i Capmany com a bons exemples. Aquestes qüestions queden més clares als capítols següents: Rodoreda i Pla s’han seleccionat per analitzar-ne la trajectòria individual atès que són els escriptors més notoris dins de la categoria del “realisme modern” (veure els annexos); Capmany també s’hi segueix per tractar la qüestió de la literatura escrita per dones. A la vegada, l’heterogeneïtat apunta la clau de la constància del “realisme modern” com a categoria: és la “tradició” de la literatura occidental. Per tant, emplaçar-hi escriptors no requereix grans justificacions, traçant relacions amb la tradició resulta suficient, i també per això és la vara per mesurar la resta de categories, tal com es veurà a continuació.

Dins de la constel·lació realista, en segon lloc, s’utilitza la categoria de **realisme històric**. Aquesta proposta se situaria en paral·lel als realismes compromesos o socials que partien del realisme modern, en relació amb la mimesi i la diegesi, afegint-hi tints marxistes (Lodge, 1990). Per tant, es distingeix sobretot del realisme modern per motius històrics: als anys cinquanta i seixanta, el realisme històric pretén ser un corrent hegemònic allunyat de la tradició de la novel·la realista moderna i que alhora la reemplaça en importància. Simbor (2005) argumenta en aquesta línia que “És obvi que si teòrics i crítics haguessen tingut consciència d’estar fent un simple remake del realisme vuitcentista o del realisme ampli no caldria haver-se esforçat tant a singularitzar-lo

amb adjectius i prefixos (Simbor, 2005: 18)”. Ja a finals del anys cinquanta però sobretot a partir dels seixanta, qui més va contribuir a l’hegemonia (o la potencial hegemonia) del realisme històric van ser Joaquim Molas i Josep Maria Castellet, dos dels crítics més importants de la literatura catalana del moment (Perpinyà, 1995). La fita que marca de manera més clara aquest intent és l’estudi introductori a l’antologia *Poesia catalana del segle XX* apareguda el 1963. Després d’analitzar les característiques de la poesia catalana del segle XX fins al moment present, expliciten que “no podíem acabar l’estudi sense intentar d’entreveure la possible poesia de demà (Molas i Castellet, 1963: 195)”; aquesta nova poesia l’anomenen “realisme històric”.

Parteixen de premisses marxistes perquè entenen la poesia com un element superestructural, que presenta certa autonomia però alhora es relaciona amb el context històric i l’estructura, tant si s’anticipa i anuncia els canvis estructurals com si n’és una conseqüència. A partir d’aquest marc teòric, s’atreveixen a esbossar les característiques del realisme històric. El poeta hi té una actitud d’“*home entre els homes*”, per la qual cosa la “*validesa de l’experiència poètica*” pren sentit en relació amb l’experiència col·lectiva, tipificada en el poema (aquí tornen a recórrer a conceptes marxistes, seguint Lukács). D’això se’n deriva la prevalença d’un “*mètode històric-narratiu*” i no pas “*mitològic-simbòlic*”; d’un llenguatge amb èmfasi comunicatiu, “*col·loquial i directe, racional i quotidià*”; i amb un protagonista representat com a persona o col·lectivitat inserit en un “*sistema de relacions humanes i socials*” que s’allunya de la creença en la “*subjectivitat del poeta*”. Per tant, l’objecte de la poesia busca l’“*alliberament de les alienacions opressives i enriquiment dels homes*”, que implica “*complir les tasques de responsabilitat cívica, social i política que ens duguin a bastir un país on la cultura sigui a l’abast de tots i on tots la gaudeixin*”. Es remarca doncs la funció social de la poesia, que es dirigeix a la col·lectivitat i no pas a l’“*aristocràcia intel·lectual*” (Molas i Castellet, 1963: 197-198).

Com que l’antologia és poètica, en d’altres articles els dos crítics faran esforços per incloure-hi també narradors. Tal com mostra Simbor (2005), però, hi ha dificultats evidents tant abans com després de l’aparició de l’antologia per trobar narradors que hi encaixin. Per exemple, el 1961 en un article a *Nous Horitzons*, tot i que Castellet havia insinuat l’aportació de Josep Maria Espinàs, alhora reconeixia que li faltava una dimensió històrica i política que en dificultava un enquadrament total (punt important si es considera la base marxista de la proposta). Més endavant, a finals dels seixanta, quan Molas faci un repàs del realisme històric, hi emplaçarà escriptors com Estanislau Torres o Baltasar Porcel, que tampoc no hi encaixen del tot, o escriptors anteriors a la suposada aparició del moviment que s’hi adequarien més: Joaquim Amat-Piniella, pel tractament sobre els camps d’extermini nazi amb *K.L.Reich* (publicada el 1963), o Vicenç Riera Llorca, amb la novel·la *Tots tres surten per l’Ozama* (1946), sobre els exiliats a Llatinoamèrica (Simbor, 2005). En aquest sentit, Simbor es pregunta “*Per què, doncs, Molas [i Castellet] incorporava tot aquest seguit d’obres?*” i respon que “*Perquè, com ja he dit amb anterioritat, maldava per*

construir un moviment, per al qual necessitava obres de referències, ni que fos amb més fàcil o més difícil encaix (Simbor, 2005: 139)". Amb la resposta, qüestiona la intenció no-programàtica de Molas i Castellet, que a l'estudi introductori de l'antologia eren conscients del risc que implica profetitzar sobre el futur, activitat "*que alguns de bona fe potser qualificaran de programàtic[a]*" (Molas i Castellet, 1963: 195)".

Altrament, com a analista, Simbor (2005) entén que és útil distingir entre "realisme històric" (RH) i "neorealisme" (NeoR), ambdues tendències emparades sota una categoria més genèrica de "realisme compromès". La primera tendència es reservaria per aquelles obres que segueixen un realisme d'inspiració soviètica, basat en el materialisme dialèctic i on les dinàmiques d'explotació i de lluita de classes són centrals; aquesta és la tendència més propera a la proposta de Molas i Castellet. Val a dir que si Simbor manté la categoria significa que certes obres segueixen en bona mesura la proposta estètica d'inspiració marxista. El que resulta interessant, però, és que els autors que hi emplaça, actius durant els anys cinquanta i seixanta, poques vegades són citats per Molas i Castellet. La raó de més pes probablement sigui que la trajectòria d'aquests autors, per motius diversos, els situa en posicions poc visibles a l'espai literari català: Concepció Maluquer abandona la literatura a finals dels anys seixanta; Joaquim Carbó és considerat un "autor de dretes" i això en dificulta la relació amb una categoria socialment compromesa; algunes obres de Víctor Mora, com la seva novel·la més destacada, *Els plàtans de Barcelona* (1963), no poden publicar-se fins a la Transició, moment en el qual el realisme històric ja ha perdut centralitat; etc. (Simbor, 2005). En canvi, la segona tendència, el neorealisme, inclouria obres que, malgrat presentar una intencionalitat de denúncia humanitària, no segueixen cap esquema ideològic marcat, per la qual cosa Simbor parla d'"*obert eclecticisme*" (Simbor, 2005: 199). S'hi inclourien escriptors com Espinàs o Torres.

Si s'analitzen breument els inicis d'algunes obres tant del realisme històric com del neorealisme, però, les diferències per un lector corrent no són evidents. *Els orangutans* de Carbó (1967) és un exemple de la primera tendència. S'hi recrea la vida d'un empleat de banca que s'allunya de la militància política que li venia donada per herència, amb anarquistes i comunistes a la família, i es dedica en canvi a una vida grisa de feina i oci, empobrida tant materialment com espiritual (si es permet aquesta distinció). La novel·la, articulada a través del monòleg interior del protagonista, s'inicia amb el retorn a casa de matinada, després d'una nit de borratxera i prostitució:

Inici d'*Els orangutans*: "Deixa'm repenjar a la porta. Hi ha algú que es diverteix col·locant cada dia el pany en un lloc diferent. Així, a les palpentes, has de jugar a qui l'encerta l'endevina... Tinc la negra: és allò que en diuen dels que estan de pega... Aquella mansa sí que m'ha ben arriatat. Si aquell element m'arriba a adjudicar l'altra...! És un veritable llop de les muntanyes, aquell ferotge! A hores d'ara farà filigranes o ja claparà com un angelet, bressolat per la tendra mirada d'aquella flàvia monumental." (Carbó, 1980: 15)

Un cop entra a casa, després d'uns quants intents fallits per ficar la clau al pany, l'ambient miserable es desplega a través de la mare alcohòlica al llit, la fred per la manca de calefacció, els plats per rentar o uns mitjons foradats, que permeten una crítica irònica a la desigualtat:

“Els mitjons tampoc no val la pena que me'ls tregui, a més, sembla que no en porti, amb aquests forats per on em surten els dits. Així tot respira millor... Després diran que els pobres hem de ser nets, també.” (Carbó, 1980: 27)

La crítica a la desigualtat també es desenvolupa ja a les pàgines inicials a partir d'una història laboral: l'oncle, capitalista rural, s'obre un compte corrent per primera vegada al banc on treballa el protagonista, però no es fia de l'empleat de banca que li ingressa els diners. Torna a burlar-se sarcàsticament de la situació:

“Estic segur que [l'oncle] no va treure's el neguit de sobre fins que va poder retirar els calés, en ser al poble, i els va poder comptar un sobre l'altre. El desgraciat aquell [l'empleat] -arriba a ser estúpid de debò- que fa poc que acaba de tenir el sisè fill, en canvi, no va fer ni cabal d'aquell mig milionet que traspalsava el cor de l'oncle, el capitalista. Havia mirat els bitllets amb indiferència, amb menyspreu, pràcticament, i els va arxivar amb correcció. Estic convençut que en cap moment no va pensar en la possibilitat de posseir-los, de fer-los canviar d'amo... Estem curats d'espants, nosaltres!” (Carbó, 1980: 38)

Una altra novel·la classificada com a realisme històric és *Gent del sud* de Maluquer (1964), on es narren les condicions de vida i feina precàries dels immigrants provinents del sud un cop a Catalunya. S'opta per una narració omniscient, amb focalització interna en diversos personatges i combinada amb diàlegs que, de manera destacable, intercalen el català dels autòctons amb el castellà dels immigrants, sovint amb *seseo* o *ceceo* per dotar-los de versemblança. En canvi, *Combat de nit* (1959) o *La derrota* (1966), d'Espinàs i Torres respectivament, s'associarien amb el neorealisme. Els tres inicis són els següents:

Inici de *Gent del sud*: “Al bar d'en Xamís, obert ran de carretera, es pot veure un bon conyac tot mirant com baixen els camions de la FESA carregats de fusta fins més amunt del nivell de la cabina. Quan passen davant la portalada del bar, un eclipsi total apaga els reflexos dels vasos i de les ampolles; s'enfosqueix el davantal del Xamís i s'esborren aquelles dents tan blanques de la Soledat.

El capatàs talla en sec la conversa i s'immobilitza amb el vas a mig aire. El camió travessa com una gran bestiassa, empudegant-ho tot de gas-oil. [...] Manuel Contreras, capatàs de la brigada de plantadors de pins, torna a alçar el vas i el mira a contrallum. Se'l beu d'una tirada i es tomba de cara a la Soledat.

- Ponme un Fundador, Soledad. Tu padre me está envenenando la sangre con estas porquerías de barril.” (Maluquer, 2001: 15)

Inici de *Combat de nit*: “En Paco Arteché dona un cop d’ull a les tapes que s’arreglaren damunt del taulell. El bacallà arrebossat, les carxofes de llauna, les banderilles d’ou dur i anxova.

- Hola, Paco, què dius de bo?

- Mira...

- Negre?

- Sí, negre. [...]

Fa calor. En Paco s’acaba el vi i s’obre pas entre els grups, cap a la porta.

El camió d’en Pep Martí ha encès els llums verds i vermells de situació. L’ajudant d’en Pep, l’Eusebi, enfilat dalt de la lona, està tibant les cordes que subjecten la vela, ajudat d’un mosso de l’agència. [...]

- I què, Paco, sortiràs aviat?

- Sí, sí, segurament demà; he trobat retorn per a Bilbao.

- Vaja.

En Paco encén.

- A tu no cal que t’ho preguntí, treballant pels Aguirre... Bona cosa, una feina segura.

- Sí, sí, però els diners llargs els feu vosaltres, els qui treballeu pel vostre compte.” (Espinàs, 1996: 11-13)

Inici de *La derrota* [segona pàgina, tercera escena, una carta]: “... aquí hi ha un xicot que es diu Nualart que també ho diu, això. ‘Tenim una sang...’, diu sempre. Però a mi em fa l’efecte que ell, aquesta sang, la té gràcies al vi. Li agrada, el mam...! Beu tothora. Així que es lleva ja fa el tragué. Sort que, de vi, no ens en falta... De fet no ens falta de res, per ara... Segons com, no sembla ni que estiguem al front. Si no fos que us trobo a faltar, ni em recordaria que hi ha guerra... En Costa també diu el mateix. ‘Això no és guerra -diu-; això són unes vacances de muntanya!’ Si el sentíssi, en Costa... Renega com un carreter. I és que aquí tothom renega. És el mal d’estar sempre entre homes i que molts ho volen semblar més parlant així.” (Torres, 1966: 7)

Comparant els fragments citats de les tres obres, i també tenint en compte com es desenvolupen, s’observen similituds i diferències que dificulten, a un lector no especialista, considerar si es tracta de novel·les de realisme històric o de neorealisme. Per exemple, tant *Gent del sud* (RH) com *Combat de nit* (NeoR) s’obren amb una escena de bar, camions i treballadors. En general, també es fa difícil veure com s’allunyen del realisme modern menys experimental, tret per la temàtica escollida, amb més èmfasi en el món laboral, la desigualtat social i la precarietat vital. Ara bé, les tres últimes novel·les citades contrasten amb *Els orangutans*, perquè l’esquema de classes s’hi troba més encobert (fins i tot a *Gent del sud*, encara que per Simbor pertanyi clarament al RH). Probablement la crítica oberta d’*Els orangutans* és incentivada pel punt de vista narratiu escollit, el monòleg del narrador-protagonista, mentre que una tècnica més objectivista (Torres), documental (Espinàs) o omniscient (Maluquer) propicien la neutralitat del narrador i el retrat de

diferents posicionaments sociopolítics a partir dels esdeveniments i els diàlegs. Per concloure, als següents capítols els autors seleccionats com a representants de la categoria “realisme històric” són Espinàs i Torres. Tot i que no siguin els qui probablement representin de manera més ajustada els postulats del realisme històric seguint Simbor, són alhora els dos autors més notoris d’aquesta categoria (veure l’annex segon); a més, s’acaba d’argumentar que les diferències no serien tan grans entre uns i altres i, de fet, no es remarcaven per la crítica durant el període analitzat en aquesta recerca.

3.2 La constel·lació de tendències estètiques que amplien els límits del realisme

A finals dels anys seixanta, sobretot entre 1968 i 1969, pels crítics del període algunes novel·les presenten innovacions temàtiques que tenen molt a veure amb la generació a la qual pertanyen els autors, la nascuda durant la postguerra (Broch, 1980, 1985 i 1991; Triadú, 1982; Sullà, 1984; Pi de Cabanyes i Graells, 2004). Aquest fet no és d’estranyar si es considera, tal com s’ha apuntat al capítol anterior, que a partir dels anys seixanta un cúmul de factors propicia l’auge de la joventut com a agent social i com a valor cultural. A grans trets, en són factors la crisi de l’autoritat patriarcal i de la moral conservadora; el desplegament dels mitjans de comunicació i les indústries culturals, que tenen en els joves un mercat a explotar; o el rol creixent de la joventut com a agent social a Occident, amb el maig del 68 com a punt d’inflexió (Feixa, 1998). Reprenent Lodge (1990), i a partir dels fragments de novel·les que se citen a continuació, les innovacions dels més joves s’entendrien com un diàleg amb el realisme modern per adaptar-lo a la contemporaneïtat (tal com passava amb el realisme històric en certa manera); en els casos més experimentals fins i tot es tractaria de tendències postmodernes. Les propostes dels més joves dins d’aquesta constel·lació es ramifiquen doncs en diverses vies.

En primer lloc, es parla d’**ampliació generacional**. L’autor central és Terenci Moix, que a partir de 1968 comença a publicar intensament narrativa en català. Encara que els seus recursos narratius es fonamentin en el realisme, obre la via a canvis temàtics que es consolidaran a la dècada dels setanta, sobretot referents a retratar la sexualitat (i més en concret l’homosexualitat), la influència de la cultura pop nord-americana o la infància de postguerra. Tot i que alguns d’aquests temes, especialment els sexuals, li valguin l’oposició de la censura, alhora contribueixen a la seva acceptació i valoració positiva per la introducció d’elements que abans no s’havien tractat a la literatura catalana (Villora, 1996). El següent fragment d’*El dia que va morir Marilyn* (1970) exemplifica amb claredat alguns d’aquests trets:

Inici d’*El dia que va morir Marilyn*: ““De vegades, encara et desitjo. Potser ara mateix. Ara, potser t’abraçaria. Però sempre amb por, sempre amb por i una mica més d’avorriment. Sempre

prou, prou i massa. Potser ara aniríem al llit si no fos...’ El retorn. Si no fos el retorn, Bruno potser faria l’amor amb ella. Si no fos, també, la por. Una mica de tornada i una mica més de por i un gust de fàstic. Una mica més de desgana de llit, de desgana de petons, fins i tot d’amor. I caure com la tarda, com ara la tarda que mor sobre la vila dels seus estius de mig minyó, mig adolescent. ‘Ai, massa tard, el retorn, massa endarrerit. I tot tan lluny, tot tan perdut en els anys cinquantes del cinemascop...’ Perquè ara, abans que l’estiu no s’acabi del tot, Bruno Quadreny ha tornat a Sitges. Un capvespre encara tebi, encara força aldaruller, que barreja una cançó universal amb un miler de riallades embriagues; aquest moment últim de l’estiu (l’estiu de les blancors calcàries i la fresqueta del Passeig, passada la migdiada), d’aquest estiu present, anys vuitantes, un tros més cap al dos mil, Bruno ha reprès Sitges.” (Moix, 1994: 7)

Com es pot veure, l’obra s’inicia amb els dubtes sobre el desig del protagonista cap a un antiga amant, fet que ja indica una inclinació sexual-afectiva. Aquest desig l’evoca la ciutat que visita, Sitges, perquè li desperta els records dels estius que hi passava, quan entrava a l’adolescència, als anys cinquanta. Amb poques pinzellades es caracteritza la dècada: el cinema, activitat d’oci amb la qual van créixer molts dels joves de postguerra, i Sitges, ciutat d’estiueig de les classes benestants barcelonines. Tot això, però, es narra des d’una perspectiva adulta en uns anys vuitanta que ja miren cap al segle XXI, on sona música universal, probablement americana, d’un món que Moix imagina, no pas desencaminat, com a cada vegada més global. Aquesta novel·la és pensada a consciència com un retrat generacional si es té en compte la cita de Scott Fitzgerald que l’encapçala i que diu, “*Era el jovent escollit d’un món enllotat i descostat, un món que encara es nodria amb els somnis mig oblidats de poetes i d’estadistes morts... una generació que, en créixer, es va trobar amb tots els déus morts, amb totes les guerres ja fetes, perduda tota mena de fe en l’home*” (Moix, 1994). Al llarg de la narració, aquesta generació jove es rebel·la contra un context sociohistòric que els pesa i oprimeix, encarnat en les generacions precedents. Ara bé, a nivell literari no hi ha una vocació rupturista amb la tradició perquè Moix sempre defensa l’alta cultura, així com una part d’escriptors catalans de la generació anterior (Alcalde, 1985).

Atès que Moix marcaria la incorporació de les noves generacions en la literatura catalana, alhora que n’és una influència i una figura molt popular, se n’analitza la trajectòria als propers capítols. Es destaca que malgrat la innovació que va suposar la seva obra, la flexibilitat d’interpretació dels crítics és evident: mentre que per uns és sens dubte un innovador de la seva generació (Vidal Alcover, 1980; Triadú, 1982; Sullà, 1984), per d’altres és més important el fet que sigui un autor “pont” o “transició” entre generacions (Broch, 1985 i 1991). A més a més, cal sumar-hi que en l’actualitat altres investigadors l’associarien amb la postmodernitat, perquè “*no tenia cap problema a l’hora de dessacralitzar les institucions*” i ridiculitzar els símbols del nacionalisme català, sobretot pels tocs folklòrics. També seria postmodern perquè incorpora un llenguatge que barreja els diferents registres culte, popular i vulgar i s’allunya de les jerarquies (Benet, 2010: 257-8). Altrament, hi ha força varietat d’autors que s’emplacen dins d’aquesta constel·lació

perquè se'n destaquen les aportacions “generacionals”. Per exemple, Guillem Frontera, Gabriel Janer Manila, Joan Francesc Mira, Antònia Vicens, Montserrat Roig, etc. D'entre tots ells, també s'analitzen al cinquè capítol aquestes dues escriptores, perquè són un bon exemple per entendre tant la presència cada vegada més notòria de les dones en la literatura, com les possibles particularitats o no de les seves trajectòries. Els inicis de les novel·les amb què guanyen el premi Sant Jordi (el 1967 i el 1976 respectivament) són els següents:

Inici de *39° a l'ombra*: “I cada dia em passava el mateix. Em despertava a l'hora justa, i no hi havia manera de córrer. Primer obria un ull, després estirava un peu, sorneguerament, mollanament, com si tingués un nervi enganxat al somier. Aleshores m'havia de pentinar a l'atropellada. Si em pintava els ulls i més tard em tornava a mirar, sempre en solia dur un més carregat de pintura que l'altre. El cas és que em volia assemblar a una al·lota de damunt una revista, i cada vespre, en colgar-me, feia el propòsit de llevar-me l'endemà una hora abans i poder-me arreglar amb cura. Inútil. I encara pel camí m'entretenia mirant les muntanyes, llunyanes, al fons, posant límits al paisatge.

La botiga de souvenirs on jo despatxava era davant l'hotel El Galió i devora el cafè de ca n'Andreu.” (Vicens, 1968: 9)

Inici d'*El temps de les cireres*: “Quan la Natàlia va tornar a Barcelona, va preferir anar al pis de la tia Patrícia, que era a la Gran Via tocant a Bruc. El seu germà Lluís, casat amb la Sílvia Claret des de feia divuit anys, vivia a la part alta de la ciutat, en un dúplex del carrer Calvet, prop de la Via Augusta. Tampoc no hi hauria anat, al pis del seu germà, i no per la Sílvia, amb qui la unia, si més no, el gust per la cuina, sinó per en Lluís. La Natàlia, que havia oblidat moltes coses durant els dotze anys d'absència, no havia pogut esborrar de la seva memòria el somriure mofeta d'en Lluís quan la va haver de portar a correuita dins del seu cotxe a la clínica. La Natàlia era a frec d'agafar una septicèmia, si vols cardar, fes-ho, però pensa les coses abans i usa el cervell, li havia dit aleshores mentre ella es recargolava de dolors al baix ventre.” (Roig, 2008: 11)

En ambdós casos les protagonistes són dones. La protagonista de Vicens es desperta per anar a treballar en una botiga de records i, al llarg de la novel·la, l'argument es desenvolupa en aquest ambient de costa, amb moltes escenes on es descriu el món del treball turístic. Aquesta obra és una de les primeres representacions de l'auge del turisme a Mallorca; tema que sovint els crítics destaquen com a recurrent en els autors mallorquins (Triadú, 1982; Broch, 1991; Cònsul, 1997). La representació hi és crítica: d'una banda, cap a les dinàmiques laborals d'explotació i la buidor de la festa i el consum en aquest nou context turístic; de l'altra, cap al món rural d'origen, tancat i repressiu. Tot i això, sempre queda un cert grau de nostàlgia, que aquí ja s'intueix, amb la vista cap a les “muntanyes, llunyanes”. Roig també situa la novel·la en l'univers femení, començant-la amb el record d'un avortament il·legal. En comptes d'una dona treballadora, però, la protagonista és una dona originària de la burgesia barcelonina de l'Eixample (és remarcable que

el germà, un burgès jove i modern de les noves generacions ja s'hagi mogut cap al nord, al barri de Sarrià-Sant Gervasi). A més a més, al llarg de la novel·la continuaran apareixent llocs comuns d'aquesta joventut benestant, que apropen Roig als escenaris de Moix: la universitat, els referents de la música i el cinema del moment, la militància clandestina i la bohèmia artística, la repressió franquista, la psicoanàlisi, etc. Per tant, és una novel·la urbana i burgesa, que es contraposa a la novel·la illenca de Vicens, més rural i popular.

Per concloure el repàs d'aquesta primera categoria d'ampliació generacional, destaca que, malgrat les diferències entre Moix, Vicens i Roig, el procediment narratiu quadra amb els postulats realistes comentats al punt anterior (narrador extradiagètic amb focalització interna en els pensaments dels protagonistes en Roig i Moix; narrador protagonista en Vicens; mimesi en els diàlegs per representar el llenguatge parlat; etc.). Queda palès doncs que la innovació hi és sobretot temàtica. Tanmateix, la categoria acaba abastant una gran varietat de temes: el kitsch, el pop i el consum; una recurrència de trames al votant de la fugida a Europa i el retorn, com a viatge iniciàtic; el retrat dels canvis socials que viu el país, com el turisme a les Illes Balears o el món rural i folklòric que perviu al País Valencià; el seguiment de diferents generacions d'una mateixa família; etc. Per tant, els crítics tenen un rol actiu a l'hora d'agregar la varietat temàtica en una sola categoria (Sullà, 1975; Broch, 1980, 1985 i 1991). Dos altres exemples també posen en entredit la univocitat de l'estètica literària de la generació nascuda a la postguerra.

El primer és que els escriptors són reticents a defensar aquesta categorització. Destaca el cas de Moix, que recorre al concepte de generació però no el concreta en direcció sociològica, sinó estètica-intel·lectual. L'anàlisi sobre la desaparició de *Tele-estel* és il·lustrativa en aquest sentit: segons Moix, el setmanari tanca per no haver tingut prou en compte la nova generació. Aquesta generació es conforma tant d'autors com de crítics que introdueixen i desenvolupen els corrents contemporanis a la literatura catalana. Ara bé, en cita com a bons exemples Castellet, Molas, Capmany o Marco, tots nascuts abans de la Guerra Civil (Moix, 1969a). Reperent el que s'ha comentat al capítol anterior, això es relaciona amb les tensions entre el resistencialisme i la normalització que comença a gestar-se: els joves i/o els moderns són els qui portaran la normalitat a la cultura catalana, mentre que els qui no ho acceptin es veuran abocats a defensar un folklorisme antiquat i la "catalanor", és a dir, un compromís resistencialista envers la cultura catalana massa tancat i reaccionari (Moix, 1969b).

El segon exemple que demostra la construcció de la categoria generacional és que les propostes dels joves de seguida es ramifiquen en d'altres exploracions, també segons els crítics. En aquest sentit, dins de la constel·lació d'ampliació no només s'inclouen les temàtiques generacionals, sinó que s'introdueixen noves categories de les quals es remarquen els recursos expressius del text. A partir del procés d'agregació de categories, emergeixen dues tendències més: una que se centra

en el treball lingüístic per aconseguir una prosa gairebé poètica i una altra que recorre a la ironia. Seguint Cònsul (1997), els autors seleccionats per cadascuna, Carme Riera i Quim Monzó respectivament, s'enquadren també en la renovació realista fruit de l'interès per la vida quotidiana. Quant a la primera categoria d'**ampliació poètica**, el següent fragment d'una crítica a Riera aclareix alguns dels trets textuals que la caracteritzen:

“Davant d'aquesta obra, per damunt del seu valor testimonial, subversiu o de denúncia, hi plana una qualitat poètica que la reclama per a la literatura entesa en el sentit més estricte. C. Riera té una idea molt definida de que és la literatura i de com l'ha de fer (d'una certa idea de la literatura i de com practicar un gènere). D'aquí i d'una sensibilitat atenta i refinada, l'escriptura de C. Riera n'obté modulacions d'efecte segur en lectors educats literàriament en els cànons de la prosa poètica i sentimentalment en els de la moral burgesa opressiva de la nostra trista postguerra. Així, l'elaboració estilística és un mitjà d'eficàcia indiscutible per tractar temes mínims, emocions o moviments a penes perceptibles i obsessions que limiten amb la follia o el meravellós.” (Sullà, 1977: 125)

Per tant, com ja s'ha apuntat, a diferència de les innovacions generacionals, més temàtiques, aquí es destaquen els recursos expressius de la prosa poètica i com aquests ajuden a tractar temes que interessin els joves crítics amb el Franquisme. L'inici d'*Una primavera per a Domenico Guarini*, novel·la de Riera que va guanyar el premi Prudenci Bertrana de 1980, conté tots aquests elements:

Inici d'*Una primavera per a Domenico Guarini*: “Criatura esguerrada, papallona rèptil, precipitant-se vers la tenebra, magnetitzada per les ombres, endevinant on la fosca guarda runes de tarda, esquelets de capvespre, caps buides d'insomni./Criatura esguerrada, cuc de ferro que retorna al ventre matern i endinsa el seu caparrot, el seu rostre d'únic ull al més obscur dels úters mentre convoca i acomiada -no campana, sirena- el dol i avança entre un vertigen de faccions ulleroses, d'apunyalades parets en la penombra./Criatura estafeta, eruga obcecada, que busca amagatall al cau perforat pel talp i avança quasi a les palpentes i belluga anelloses articulacions, sinuosa, hipnòtica a estones, d'altres a sotragades, amb gran trapeig. Polifem nocturn, ciclop reptant caverna enllà, endinsant-se a través d'un badall d'antics terrossos. Alimanya engolida per una allau d'ombres -cap bèstia no pastura al fons d'un avenc- i eixordadors sorolls de màquina feréstega./ [...] I mentrestant tu també et sents, no sols el tren en què viatges, embolcallada per les tenebres, engronsada per una allau de trepidacions, engolida per la fosca i qui sap si retornada a les obscures aigües que, encara no nina, ni peix, agombolaren la progressiva transformació d'un fetus. I penses que ara és la teva matriu el pou d'aigües obscures on una petita vibració ha aixecat l'ona, el cercle que lentament avança i donarà un lleuger tremor a cada molècula, a cada cèl·lula del teu ésser per a posar en moviment delicats mecanismes, elaborades estructures proteíniques que, en terbolí, han de precipitar-se, teixir-se, enllaçar-se fins que arribi un batec, una pulsació, un alè.” (Riera, 1981: 11-12)

Hi ha molts elements que contribueixen a dotar aquest inici de novel·la de potència poètica i que construeixen, a mida que el lector avança, el problema que ocupa la protagonista: un embaràs que

no sembla desitjat (aquí coincideix amb Roig en el tema elegit). Per exemple, l'anàfora als tres primers paràgrafs amb la paraula "criatura", que és esguerrada i estrafeta, posa èmfasi en aquest conflicte; l'adjectivació acurada i les llargues enumeracions recreen la força de la vida encara en gestació, subterrània, a través, entre d'altres, d'una eruga, un cau de talp o articulacions anelloses que recorden els cucs; les metàfores construeixen el malestar de la protagonista, amb records que són "runes de tarda" o "esquelets de capvespre" i sensacions actuals on la criatura esdevé un "Polifem nocturn", per tant un ésser monstruós, o el tren una "màquina feréstega".

Pel que fa a la segona categoria, la narrativa d'**ampliació irònica**, convé remarcar que "ironia" s'utilitza perquè era una categoria dels crítics dels anys setanta i vuitanta. Com que Monzó n'és l'exemple més representatiu, del qual se segueix la trajectòria als capítols quart i cinquè, també es podria haver parlat d'humor o de postmodernitat, etiquetes que s'han associat sovint amb la seva obra. Per exemple,

"[al recull de contes *Uf, va dir ell*] la deformació d'una realitat i la transformació en una altra de paral·lela pot ésser feta a través d'un altre element: l'humor amb totes les seves variants, ironia, sarcasme, absurd i confusió, tendresa i crueltat. D'aquesta manera, les solucions als possibles conflictes i anècdotes inicials són encara més inesperades i a la vegada que adquireixen entitat pròpia, referides al context, en destrueixen la possible moralitat primera." (Casals, 1978b: 127)

"[a la novel·la *Benzina*] amb un esquematisme deliberat, sense pretendre mai donar un caràcter o una psicologia, presenta amb humor, ironia i situacions absurdes, la modernitat, la crisi d'aquesta i la post-modernitat. Temes ja no dels 70 sinó que insinuen, probablement, una de les línies dels 80. Amb aquesta novel·la, Monzó se situa dins una tradició concreta de la literatura catalana: la de Francesc Trabal i el grup de Sabadell i la de Pere Calders." (Muñoz, 1984: 281)

Partint de les definicions crítiques, doncs, s'analitza indistintament aquesta categoria des de la "ironia" o la "postmodernitat". Tot i que Lodge (1990) parlés sobretot de la relació diegesi-mimesi per definir la postmodernitat, cal tenir en compte que sota la seva empara s'hi troben tendències molt diverses. De fet, s'ha comentat que alguns consideraven Moix postmodern, se n'han indicat trets en Capmany, i també se'n veuran en el textualisme de Biel Mesquida. Aquí, doncs, esdevé preferible cenyir-se als trets d'aquesta tendència en relació amb l'obra de Monzó. Allunyat de la via postmoderna que opta per una reflexió centrada en el llenguatge i de la via més frívola que busca només l'entreteniment, Monzó "*mostra alguns dels signes més peculiars de la realitat dels nostres dies* (Balaguer, 1997: 82)" i "[el que li interessa], *sobretot, és l'actitud dessacralitzadora, la ironia i el joc com a actitud positiva que la postmodernitat ha posat damunt la taula* (Martínez-Gil, 2010: 280)". Així doncs, sovint la seva narrativa es construeix contra el pensament acomodaticí i posa en evidència els tòpics de la societat contemporània. Per exemple:

Inici de *Benzina*: “Va tornar a tenir la sensació estranya d’estar adormit i despert alhora, i alhora li semblava estar adormit del tot; dècimes de segon més tard, li passà pel cap que potser la Hildegarda ja s’havia despertat, llevat i -avorrida- vestit, mentre ell perdia el temps dubtant en somnis si dormia o no. Després, tot eren ràfegues de vent, taronges, bicicletes, un pallasso de llauna, un home que es llançava des d’un gratacels, un túnel, i una locomotora que deixava un rastre de fum que, en escampar-se, descobria un bar, una cantonada, gent inconcreta. No va ser fins molta estona més tard que s’adonà que el somni reproduïa exactament l’escena de Nighthawks d’Edward Hopper. [...] Amb una habilitat que el desconcertava, discernia també que el quadre apareixia ara a la il·lusió perquè el vespre abans n’havia vist una reproducció a l’aparador d’una botiga de marcs.” (Monzó, 1983: 15)

A partir d’un narrador extradiegètic, apareix un protagonista perdut entre el somni i la vetlla, en dos estats de realitat diferenciats però solapats; alhora es barregen l’art i la quotidianitat en la “il·lusió” del somni d’un protagonista que és pintor. Seguint Martínez-Gil (2010: 283), Monzó aconsegueix “*escriure una gran novel·la sobre el dubte del real -tant vital com artístic- que aquestes mateixes etiquetes no deixen de mostrar i que marca el final del segle XX*”. L’enumeració dels elements que apareixen al somni aporten un toc d’humor fosc: els homes que se suïciden, els pallassos, les ràfegues de vent, els túnels i les locomotores es combinen amb taronges, que desconcerten en l’enumeració. També l’adjectiu “avorrida” entre guions apunta a una relació sexual que probablement no s’esdevingui, perquè la dona prefereix vestir-se. En certa manera, aquesta ambigüïtat de l’escena propicia una lectura irònica que recorre el llarg de la novel·la, on els encontres sexuals (sovint fallits) se succeeixen, la incapacitat de distingir entre el somni i la vetlla va en augment i la dificultat per trobar sentit a res hi regna. Altrament, *Benzina* s’encapçala amb una cita de *L’any que ve* (1925) de Francesc Trabal, escriptor del Grup de Sabadell del qual Monzó sempre s’ha reconegut seguidor. En forma d’acudits i vinyetes, en aquesta obra el sabadellenc reflexiona sobre la relació entre llenguatge i realitat, des de l’humor irònic que caracteritzava el grup (Balaguer, 1996). Això indica la genealogia de Monzó dins la literatura catalana, i també un qüestionament que els interessos sobre el llenguatge, el joc, la ironia o la paròdia siguin elements que en aquest escriptor provinguin únicament de la tradició postmoderna.

Per concloure el repàs de les estètiques que amplien els límits del realisme, cal tenir en compte que els crítics destaquen sobretot les aportacions dels autors més joves, dinàmica que travessa la recerca. Si bé les primeres propostes són en general temàtiques, posteriorment hi ha altres vies que, sense abandonar de ple els postulats narratius clàssics, n’amplien el ventall de recursos. Com s’acaba de veure, un èmfasi en la prosa poètica o una ironia que desemmascara el sentit comú i

els tòpics són dues opcions que alguns dels narradors més joves adopten per abordar la realitat i la literatura.²⁸

3.3 La constel·lació de la transgressió

Les categories de la constel·lació transgressora engloben obres i autors que intenten superar els postulats realistes de la modernitat literària. Aquesta tendència preval a la segona meitat dels anys setanta, en un context molt convuls políticament i social. El component generacional hi és encara més evident que en l'ampliació realista, atès que els autors són tots nascuts entre els anys quaranta i cinquanta. Al segon annex queda clara l'heterogeneïtat d'etiquetes que els crítics dediquen a les propostes transgressores: text triturat i textualisme, desvergonya, avantguardisme, experimentació o la mateixa transgressió. Ara bé, per la importància diferencial del moviment, el **textualisme** és el corrent estètic que s'analitza en aquesta investigació, i als capítols sobre les trajectòries dels escriptors se segueix un dels seus màxims representants, Biel Mesquida. Els textualistes beuen sobretot de la teoria literària francesa, com la revista *Tel quel* i les aportacions de Julia Kristeva. Tanmateix, troben en la tradició moderna autors que els serveixen de referent: surrealistes com Salvat-Papasseit, Foix o Brossa, postsimbolistes com Vinyoli o Palau i Fabre, etc. Qüestionen les possibilitats de representació mimètica, l'estructura narrativa, l'estil o l'ús de la llengua, en especial per la relació entre llenguatge i ideologia (Pons et al., 2007; Altaió, 2008; VV.AA., 2008).

Al que es considera el manifest textualista, la transcripció d'una taula rodona que apareix durant la Transició a *Taula de canvi*, el poeta Carles H. Mor expressa amb claredat el seu posicionament. Comenta que la seva literatura és una “*negació de la literatura descriptiva-narrativa-discursiva*”, que caracteritza “*els codis realistes-naturalistes propis de l'idealisme burgès del segle XIX* (Mesquida, Monzó, Hac Mor, Pau i Broch, 1979: 47-48)”. En aquesta mateixa taula rodona, Mesquida explica com enfronta aquesta crisi del llenguatge novel·lesc, a partir d'un treball lingüístic clarament teoritzat:

“Nosaltres, en principi, el nou material que utilitzem són tots els llenguatges; però, concretament, el llenguatge entès com a llenguatge literari. Tots els llenguatges, evidentment, van lligats a sa vida quotidiana, que va lligada a una societat determinada, que és la de Barcelona, la de Mallorca, la de València, però normalment la societat on la llengua catalana és la llengua no oficial. Aleshores aquesta llengua no oficial sofreix una influència durant tot el nostre aprenentatge i la nostra vida diària a través dels mitjans de comunicació i educació,

²⁸ Val a dir que l'ordenament per constel·lacions literàries esborra en cert grau la cronologia d'incorporació de les diferents tendències. La transgressió s'explica després de l'ampliació irònica, però aquesta és posterior. Al proper capítol la qüestió queda aclarida seguint la trajectòria de Monzó.

de l'espanyol. Això va lligat amb el problema nacional i se reflecteix en la manera de xerrar de la gent, i en la manera de xerrar meva, i en aquesta parla a diari plena de sintaxis equivocades respecte a les normes ortogràfiques, de castellanismes, d'anglicismes i de qualsevol tipus de parlar malament en tot el que significa parlar malament que és allunyar-se de les formes fabrianes. Aleshores mos trobem que això determina i va totalment lligat, que això té una regla de representació que són ses dominants, ja no tan sols a nivell de llengua catalana, sinó, per a mi, bastant a nivell de totes les literatures occidentals, que són aquestes regles que, simplifico, la burgesia ha instaurat dins els codis estètics, especialment, dins el camp literari, com són la representació, la versemblança, el realisme, el naturalisme, tot el que en vulguis dir [...] El llenguatge és una cosa viva. Però és que aquestes qüestions ni tan sols no es plantegen. No són conscients. Utilitzar el mateix llenguatge de la tradició literària ja és repetir tot uns sistemes, que són uns sistemes que, al meu entendre, no responen a la manera de viure d'avui i, a la vegada, sí que hi responen, perquè molta gent no ha qüestionat la seva manera de viure i, aleshores, sí que hi respon.” (Mesquida a Mesquida, Monzó, Hac Mor, Pau i Broch, 1979: 28-33)

Com es pot veure, la concepció de Mesquida durant aquests anys és força articulada. El llenguatge literari beu de la tradició literària i de tots els llenguatges quotidians, lligats a la realitat sociohistòrica. Sobretot si no s'està d'acord amb aquesta societat, en la literatura cal lluitar per trobar noves formes expressives d'oposició. Cal buscar formes allunyades dels llenguatges dominants, en els quals s'inclouria el llenguatge de la tradició literària, perquè és fruit d'uns “codis estètics instaurats per la burgesia”. Les fonts quotidianes, si es pren com a referència la llengua “viva”, “equivocada”, permeten explorar l'oposició i els límits literaris. Les premisses deriven, seguint Mesquida, en un procés d'escriptura que es basa en

“despeçar aquest cos que és la llengo i despeçar-nos naltros. Despeçar vol dir rompre en peces, tallar, trinxar. [...] He estat despeçant uns articles damunt sa família, damunt s'exèrcit, i alhora els he romputs en trossos i he anat ficant un text meu enmig d'ells, una història d'un pare amb un fill, etcètera, que també estava despeçant. [...] crea merder, des del sintàctic en introduir l'espanyol amb el català en no ser fidel a unes regles que s'han de complir, ortogràfiques, sintàctiques, morals, estètiques. Fer una narració amb començament, nus i desenllaç, amb unes paraules classiquíssimes, amb unes frases perfectes, amb un subjecte-verb-complement, amb una història amb un referent totalment exterior i que sigui com una espècie de filigrana que ho podia haver escrit en Prudenci Bertrana o en Josep Pla o qui fos, és una altra cosa.” (Mesquida, Monzó, Hac Mor, Pau i Broch, 1979: 38-39)

L'adolescent de sal, l'obra més coneguda de Mesquida, és un bon exemple per visualitzar com la proposta teòrica es concreta en un text: les primeres quatre pàgines són cites d'autors de diferents èpoques en idiomes i tipologies canviants i, fins a la cinquena, no s'entra en la narració del jove protagonista, en forma de dietari (més endavant també en forma de notes escrites i ratllades a mà, etc.). Per tant, el narrador no té veu, excepte en la decisió d'unir diferents textos per conformar

un collage. Un cop guanyat el premi Prudenci Bertrana amb *L'adolescent de sal*, ell mateix n'explica la construcció [subratllat propi]:

“La novel·la em permetia dir més coses [que la poesia] amb els meus coneixements i intentar la creació tenint en compte la crisi del llenguatge novel·lesc [...] És un noi molt marcat pel tancament de la societat mallorquina on ha viscut, que es troba en un ambient desencisat que se superposa al seu desencant familiar i social. He intentat jugar amb un màxim de formes conegudes: diari, monòleg interior, escriptura automàtica, poemes adolescents, cartes, enregistraments, peces de teatre per lligar la crisi del personatge amb la de les formes. Ha estat bastant lent de fer i em sembla que ha quedat una obra oberta, ja que l'he esquematitzada molt i hi ha part que permetrien més extensió. Hi ha una exageració volguda en les referències culturals, literàries i ambientals, i sobretot intento una nova manera de dir les coses.” (Graells, 1973: 2)

A partir dels fragments citats fins ara, queda palès que la literatura textualista és autoconscient i teòrica. En aquest últim, Mesquida sintetitza tot el que s'acaba d'explicar: expressa el problema (crisi de la novel·la, de la representació burgesa) i la proposta (treball amb la forma de dir, amb el llenguatge). A la vegada, afegeix un nou element: atesa l'ambigüitat del llenguatge, els lectors interpretarien els significats d'aquests textos des de la seva pròpia perspectiva, més enllà de qualsevol intencionalitat de l'autor. En aquest debats, s'han fet conegudes les expressions i teories com “la mort de l'autor” (Roland Barthes) o “l'obra oberta” (Umberto Eco). Per tant, tot i que al fragment Mesquida usi l'expressió “obra oberta” per dir que l'obra és “esquematitzada”, alhora es podria considerar un indicador de la proximitat a la teoria literària contemporània.

Ara bé, la història del protagonista de *L'adolescent de sal* conté també molts dels llocs comuns dels autors joves que s'han vist al punt anterior:

Primeres pàgines de *L'adolescent de sal*: “Setembre.

Podria dir-vos que la meva pell beu el darrer sol d'aquest estiu (la meva pell assedegada dels teus llavis i de la teva saliva), un estiu fosc que em feia por per desconegut, per amarg, per tota aqueixa activitat dels dies de boira, de tempesta, de l'arena als ulls i les aigües enreixades de la nostra mar amb els blaus, els verds i els grisos més apagats que mai.

I ara mateix, aprofitant la llepada groga d'aquesta llum de setembre, vull començar a escriure de nou, a llegir dins la memòria i dins aquesta grapada de folis blancs els personatges que dues esgrafiades la pols

I la tendresa d'itineraris apresos de cor i de regla, peregrinacions per a escorcollar un destí viscut i sofert a la cartilla nacional on aparegueren un abecedari monstruós: esclavitzador; i un pic dibuixats s'acaramullen a un calaix estèril o potser amb una mica de sort o de ventura, sortiran per camps, pobles, costes i muntanyes d'aquests Països nostres.

L'agulla del tocadiscs recorre la Medea de Cherubini i davall aqueta suor, que ni un tep oratge de mar esborra, la veu de la Callas podria fer-me xisclar o deixar-me mut.

Voldria aturar-me. Tornar altre pic a la immobilitat.” (Mesquida, 2013: 16)

Per exemple, s’hi troben elements de revolta contra un context històric opressiu, vistos en Moix, Roig o Vicens. Si bé aquest inici arremet contra el règim, al llarg de la novel·la alhora pren molta importància la crítica a la religió (Seguí, 2006). També es construeix la intimitat a través de la prosa poètica com en Riera. La recepció crítica ha remarcat que aquí el cos, la carn, són al centre del discurs. L’elecció inicial ho deixa clar: la pell, els llavis, la saliva; suar, xisclar, quedar-se mut; la metàfora de la llum que llepa. L’escriptor Blai Bonet al seu pròleg parla també de la carn, del cos, i l’escriptora Susanna Rafart en una breu anàlisi sobre *L’adolescent de sal* entrelliga el cos i la llengua: “*l’assumpció d’una carnalitat de la llengua que fa de la paraula el cos absolut de la passió. Certament, hi ha amor, i amor desinhibit, en totes les seves novel·les, però són amors a la recerca del llenguatge, un llenguatge que s’expressa sensorialment, salvant a un temps les cançons, la llengua oral i les contalles heretades i integrant, i la cultura cercada en la pell mateixa de l’experiència* (Rafart, 2004: 1)”. Altrament, en la referència operística i les cites inicials, que demostren una erudició heterodoxa, s’hi troba una actitud positiva envers una part del llegat de l’alta cultura que ostenten altres joves (p.ex. Moix). Aquests elements es repeteixen de manera clara a l’inici d’*Esquinçalls d’una bandera*, d’Oriol Pi de Cabanyes, una de les novel·les textualistes que més èxit tingué (Busquets, 1980):

Inici d’*Esquinçalls d’una bandera*: “No voldria pas ara alçar la bandera de les causes perdudes. Tanmateix, el temps passa quan els dies ens cauen al damunt com una constant boira pixonera, i no és fins massa enllà que ens n’adonem. Per això i malgrat tot -lluny de mi tota temptativa d’enaltiment post-mortem!- desitjo ben ardorosament de retrobar les imatges d’aquelles nostres virolades banderes d’un dia, dels esquinçalls d’una vida fugissera que cap paisatge no ens pot pas fixar. Perquè ja hem purgat, i ens han enterrat els jorns que vénen, sense els nostres somnis.

Abans de morir-me en la pau d’una tarda com aquesta, però, que els déus em permetin de confegir aquests dos únics mots de comiat: hem viscut. I cal que ens en recordem, demà, d’aquestes magdalenes sucades en la xocolata de les nostres adolescències avortades, car mai no hi ha possible ritornel·lo d’una exacta sensació d’un moment que se’ns esmuny. No hi ha possible repetició, ja, i els cossos se’ns desfan a grapats de malura. I hem esquinçat les banderes que mai no van poder voleiar. I les músiques.” (Pi de Cabanyes, 1977: 19)

L’inici presenta els elements generacionals ja comentats: l’opressió d’un context que els destrueix els somnis col·lectius, i fins i tot porta el protagonista al suïcidi; o un relligament amb certa tradició de l’alta cultura, en aquest cas Proust a partir de la magdalena. Posteriorment, la novel·la es desplega, tal com *L’adolescent*, amb cites sobre l’antinovel·lisme, el trencament entre l’art i la representació, la recerca d’un lector actiu o la reivindicació d’una tradició de la narrativa catalana heterodoxa (per exemple, Pi de Cabanyes, 1977: 87, 93 o 119). Tanmateix, un major èmfasi en el compromís polític, en la creença que cal lluitar col·lectivament per produir un canvi, allunyen la

novel·la de Pi de Cabanyes de la transgressió de Mesquida, més escèptica i que concep el mateix llenguatge com a ideologia. També en els debats culturals la posició del primer és més moderada i conciliadora que la del segon (comparar, p.ex. Pi de Cabanyes, 1973; Jiménez Losantos, 1978; Mesquida, 1978). En aquest sentit, Broch (1980) ha situat Pi de Cabanyes allunyat del textualisme o l'experimentació més radicals. Tal com passava amb la distinció entre neorealisme i realisme històric, però, aquestes categories esdevenen difícilment distingibles per a un lector no expert.

Per concloure, en primer lloc cal tenir present l'heterogeneïtat de les propostes transgressores i el poc consens de la crítica: alguns les valoren positivament, pel grau d'experimentació o perquè són una bona il·lustració del moment històric en el qual van aparèixer; d'altres consideren que són pretensioses i irrelevantes (Broch, 1985 i 1991; Pons, 2008). En segon lloc, la constel·lació s'ha reduït a l'anàlisi del textualisme, que presenta un fort component de compromís per tal de contribuir a l'alliberament artístic, contra el pensament i la pràctica creatives dominants (Pons, 2008). Ara bé, no és una revolta caòtica contra "tot", sinó que hi ha una pràctica literària molt conscient i controlada que dialoga amb alguns precedents moderns. És un corrent molt teoritzat, on una part important dels escriptors expliciten quines idees tenen sobre la literatura i sobre la relació entre la literatura i la realitat, i on l'èmfasi en el llenguatge és remarcable. Finalment, es destaca que la transgressió, a partir de finals dels anys vuitanta, es ramifica en noves vies (VallcorbaPlana, 1976 i 1978; Broch, 1985 i 1991; Guillamon, 2001; Pons, 2005).

3.4 La constel·lació dels subgèneres

Els **subgèneres** són potser la tendència estètica més allunyada de la resta, perquè sovint es promouen i se'n celebra la incorporació a la literatura catalana adduint que contribuiran a l'ampliació del públic lector. Per tant, la particularitat d'aquestes novel·les és que no es plantegen com una aportació estètica que dialogui amb el realisme, sinó que es consideren necessàries per aconseguir una literatura de consum normal en qualsevol democràcia capitalista; no se'n destaca doncs tant el valor literari com la funció social. Alguns ho relacionen amb el marc de la normalització perquè "*moure's en uns ambients obsedits per la normalització [implicava] que, a mesura que s'eixamplava la base editorial, havia de cobrir nous àmbits literaris per tal d'atraure nous lectors. Aquests nous espais eren els gèneres literaris* (Calafat, 1992: 64)". En aquest sentit, tal com es veurà als propers capítols, hi ha factors propis de l'espai literari català que intervenen en el seu auge durant els anys vuitanta, com el desplegament de la indústria editorial catalana, emparada per la política democràtica i autonòmica (Cònsul, 1997; Bordons i Subirana, 1998). Això es troba connectat amb la influència de les tendències mundials, on els subgèneres cada vegada ocupen més espai, sovint en relació amb la possibilitat que esdevinguin best-sellers perquè generen interès en els lectors:

“En un principio, la utilización de los recursos de las novelas de género significó una bocanada de aire fresco frente a la experimentación formal de los años sesenta, pero su uso indiscriminado se ha convertido en una carga. En vez de arriesgarse a explorar nuevas sendas, numerosos autores, auspiciados por sus editores, se conforman con seguir esquemas preestablecidos que les garantizan grandes tirajes y fama inmediata. No nos hallamos en una época de decadencia de la novela, sino en el manierismo de lo policíaco, lo negro, lo fantástico y lo folletinesco.” (Viñas, 2009: 282-283)

La cita reitera el que s’acaba de comentar: que els subgèneres permeten aconseguir vendes als editors i als autors, però que no necessàriament són obres considerades de qualitat (de fet, el mateix to del fragment indica que sovint se’n dubta); també que és el context històric dels anys setanta i vuitanta que en propicia l’auge. Tanmateix, aquí l’explicació és sobretot literària: els subgèneres permetrien superar l’esgotament de l’experimentació formal prèvia (en el cas català, per exemple, del textualisme), però ho farien amb “esquemes [massa] preestablerts”. Amb terminologia de la teoria dels gèneres literaris, a nivell textual els subgèneres presenten sovint convencions marcades, tradicionals, que “*sélectionnent des régularités dans des activités antérieures en posant leur reproductibilité, mais sans la prescrire: s’écarter d’une convention de tradition revient à la modifier* (Schaeffer, 1989: 159)”. Aquestes convencions afectarien diferents aspectes del text: el verbal, que té a veure amb les frases concretes i, per tant, principalment amb qüestions d’estil (enunciat) i de punt de vista (enunciació); el sintàctic, que a grans trets fa referència a la composició de l’obra, a les relacions de les parts entre elles i de les parts amb la totalitat; i el semàntic, que remet als temes que s’hi tracten (Todorov, 1970: 24). En aquest sentit, *De mica en mica s’omple la pica* (1972) de Jaume Fuster és un exemple inequívoc de novel·la negra:

Inici de *De mica en mica s’omple la pica*: “El despatx era buit; vull dir que no hi havia mobles. A les parets, taques més clares on abans hi havia penjats el gràfic i els calendaris. Papers de diari, d’aquells matxucats, tacats d’oli, que sempre queden a un pis buit després d’un trasllat. La bombeta nua, de seixanta, escampava una claror esmorteïda que retopava en el palla tacat dels murs, en el verd deslluït del terra, en les formes sense vida d’en Rodergues. Els renous dels cotxes que es botzinaven a baix, al carrer de Fontanella, prenia una estranya ressonància en la buidor del pis. La porta que separava allò que havia estat l’oficina general del despatx -on vaig conèixer en Rodergues- es badava en l’esmorteïment general, produint una taca de foscor. Rodejant el manyoc de carn que jeia a terra amb un trauc al cap, d’on s’escolava un rajolinet vermellenc, vaig apropar-me a la porta. L’interruptor funcionava, i una bombeta bessona de l’altra m’explicà que no hi havia res ni ningú al recambrió. La cosa s’emmerdava.” (Fuster, 1979: 11)

Les primeres línies recorren una sala sòrdida amb poques pinzellades, que s’aturen en un cadàver. Un cadàver que al següent paràgraf es descriu de manera detallada i negativa, com un “manyoc

de carn”, amb un “trau al cap” i un “rajolinet de sang”. Per tant, se’ns situa en un ambient degradat i sembla prometre-se’ns violència. A més a més, el narrador és el protagonista i, si es considera la seva reacció indiferent, s’esbossa ja un personatge amoral, derrotat i decadent. Aquest inici dialoga obertament amb la novel·la negra o criminal, una de les possibilitats del subgènere policial. Per exemple, seguint les tres dimensions de Todorov, en la verbal es recorre a una narració realista i en la sintàctica es presenta de bon principi un delictes que posa en moviment les parts narrades posteriorment, i que també denota la dimensió semàntica del crim. Altres elements que reforcen aquesta adscripció a la novel·la negra són el transcurs de la narració, ple d’assassinats i tràfic de diners; el final, quan el protagonista accepta el suborn del mafiós antagonista, i queda obert si comença a col·laborar-hi; o el context politicosocial on passen els fets, que fa qüestionar la societat contemporània, que és violenta (p.ex. el protagonista torna traumatitzat de la mili) i desigual (p.ex. hi apareixen una vaga obrera i ambients empobrits) (Symons, 1982; Viñas, 2009). Altrament, val a dir que novel·les en català com *Les històries naturals* de Joan Perucho evidencien les possibilitats d’allunyar-se de les convencions en els subgèneres o, si més no, de capgirar-les per fer-ne una paròdia, en aquest cas del gènere fantàstic (Guillamon, 1989; Peralta Lladó, 2015). Per tant, els criteris textuais dels subgèneres s’han d’entendre de manera oberta, tal com ja apuntava la cita de Schaeffer.

Els elements literaris i contextuais esbossats fins ara s’entremesclen. Els subgèneres entretindrien perquè, malgrat haver-hi flexibilitat, en general segueixen convencions que el lector coneix, que no li suposen grans reptes ni incomoditat i satisfan el seu horitzó d’expectatives (Griswold, 1987; Schaeffer, 1989). Que siguin novel·les d’entreteniment és el motiu pel qual podrien arribar a vendre un volum important d’exemplars i serien propícies en la societat de consum contemporània (Viñas, 2009). Com queda palès, aquesta explicació combina una vessant estètica (perquè els subgèneres s’entenen a partir de convencions literàries), una de sociològica (perquè s’estableix una relació entre canvis convencionals i editorials-socials), però també una de pragmàtica (perquè s’atorga un rol al lector per interpretar les convencions). La possibilitat que aquests elements s’assentin en la literatura catalana és un procés llarg que s’analitzarà als propers capítols. Ara bé, encara que sigui un procés conjunt, els diferents subgèneres s’introdueixen de manera esglaonada.

El subgènere policial és el primer que es publica de manera regular, ja a inicis dels anys seixanta, amb la col·lecció de “La cua de palla” i autors com Rafael Tasis o Manuel de Pedrolo (Cònsul, 1997). De fet, als agraïments de *De mica en mica s’omple la pica*, Fuster els reconeix la tasca, perquè “varen tenir la gosadia d’escriure novel·les policiaques en català”; també a “tot l’equip de traductors de ‘La cua de Palla’, per la seva aportació a un llenguatge típic de les obres policiaques”. Per tant, els subgèneres són lloats a la literatura catalana perquè consoliden, amplien i enriqueixen el vocabulari d’àmbits concrets; se’ls reconeix doncs la seva funció social (Calafat, 1992). En aquests anys seixanta, també hi havia escriptors dedicats al subgènere fantàstic, com el

mateix Perucho o Pere Calders (Ortín, 1984). Tanmateix, no sempre són reconeguts. Atès que els interessos de la dècada s'encaraven més cap als realismes, s'ha considerat que les seves obres comencen a tenir possibilitats serioses de ser reavaluades i obtenir reconeixement a partir de mitjans dels anys setanta i sobretot dels vuitanta, quan els interessos versen cap als subgèneres. Per exemple, el best-seller de Pedrolo és *El mecanoscrit del segon origen*, una novel·la juvenil de ciència-ficció, la més venuda d'Edicions 62 juntament amb *Aloma* de Mercè Rodoreda, perquè és una lectura recomanada d'ensenyament (Edicions 62, 2002); a Calders la companyia Dagoll Dagom li fa una adaptació teatral dels contes, *Antaviana*, que esdevé un gran èxit i el dona a conèixer a un públic ampli (Espinàs, 1985; Guillamon, 2019).

A banda dels escriptors de trajectòria consolidada, hi ha autors nascuts durant la postguerra que en aquests anys es dediquen a consciència a introduir i desenvolupar els subgèneres en la literatura catalana. El ventall de possibilitats s'incrementa amb novel·les policiaques, fantàstiques, eròtiques o històriques (Broch, 1991; Simbor, 1997). Destaca l'activitat del grup Ofèlia Dracs, un seguit d'escriptors que entre 1976 i 1994 col·laboren en diversos reculls de contes, cadascun dedicat a un subgènere diferent. Per la pertinença al grup i per la importància de la trajectòria fins a l'actualitat, s'escull Jaume Cabré com a representant d'aquesta categoria dels subgèneres. Si bé alguns crítics no l'hi situen (Simbor, 1997), d'altres l'han relacionat amb la novel·la històrica. Cònsul argumenta que és un dels primers a participar-hi amb *Galceran, heroi de la guerra negra* (1978), però que la seva relació amb el gènere és particular: “*el marc històric fa de carcassa i suport per a projectes de reflexió a distància [...] la novel·la històrica [esdevé] un espai on desenvolupar una reflexió moral. El tema de la intolerància és a l'eix de Fra Junoy o L'agonia dels sons (1984) i una doble reflexió sobre el poder habita La teranyina (1984)* (Cònsul, 1997: 20)”. Cabré, doncs, s'allunyaria tant de la novel·la històrica que busca l'entreteniment fàcil com de la que se centra en difondre el passat nacional català, molt pròpia dels primers anys de democràcia (Cònsul, 1997; Simbor, 1997). Altrament, també se segueix en moments pertinents la trajectòria de Maria Antònia Oliver, que escriu diverses obres properes al realisme màgic, la fantasia o el subgènere policial, i participa a Ofèlia Dracs, Trencavel o el Congrés de Cultura Catalana (AELC, 2020).

3.5 Recapitulació analítica de la varietat i la innovació novel·lístiques

Retornant a l'inici, encara que hi hagi interpretacions variables entre crítics, que un mateix crític pugui canviar d'opinió o que als escriptors se'ls atribueixin diferents etiquetes al llarg de la seva trajectòria, per agregació s'acaba conformant una certa imatge de cada constel·lació i de les categories estètiques que en formen part. Totes les categories analitzades dialoguen amb les tendències novel·lístiques modernes, aquí sota la categoria de “realisme modern”. El realisme

històric i després les ampliacions de temàtiques generacionals, poètica o irònica pretenen eixamplar-ne els límits. Quant als subgèneres, tot i que beguin en bona mesura dels codis narratius del realisme, alhora presenten dues particularitats. La primera, textual, és que cada subgènere sol estar regit per un ventall considerable de convencions (si bé hi ha possibilitats d'experimentació per part de l'autor). La segona, social, és que són l'única tendència aquí considerada clarament com a "literatura de consum". En canvi, el textualisme pretén trencar amb la tradició realista moderna i, potser per aquest motiu, és un corrent molt més teoritzat. De fet, el realisme històric, que tot i ser similar al realisme modern pretenia també allunyar-se'n, presenta la mateixa preeminència de la teorització.

Aquestes consideracions permeten fer-se una idea sobre quin és l'abast de la innovació i la varietat estètica en la literatura del període, conceptes clau de la recerca. Quant a la varietat, s'observa que la diversitat de tendències existeix perquè els agents de l'espai la defensen, però també perquè hi ha alguns elements textuais que semblarien justificar-la: s'ha intentat demostrar, a través dels fragments de les novel·les, que els crítics es basen en qüestions palpables al text per proposar les seves categories. A la vegada, les obres són prou obertes perquè els crítics les situïn en diferents tendències compatibles. Retornant a l'altre concepte clau, la innovació, són les aportacions dels joves les que en general es consideren més innovadores, perquè s'allunyen de manera més evident de les convencions realistes prèvies, amb variacions però en les propostes. Tanmateix, tot i que la majoria d'innovacions estiguin protagonitzades pels autors nascuts després de la Guerra Civil, convé no oblidar que molts dels autors més valorats són nascuts abans i les seves obres segueixen les tècniques realistes modernes (p.ex. Rodoreda o Pla). Això matisa la importància de la "innovació". També cal tenir present que alguns autors nascuts abans de la guerra conreen les innovacions estètiques, però no se solen agrupar amb els autors més joves tot i els paral·lelismes. Per exemple, Peruchó o Calders s'allunyen del realisme imperant en els cinquanta i seixanta; Tasis o Pedrolo contribueixen al gènere policial i són considerats precedents del gènere pels més joves. Això indica que no hi ha només factors estrictament literaris a l'hora de categoritzar la innovació, sinó també interessos d'altra índole.

Conseqüentment, la varietat i la innovació s'han d'entendre, en primer lloc, en relació amb altres conceptes que han emergit amb força en aquest repàs, el més clar dels quals és el de "generació" en sentit sociològic. Tal com s'acaba de comentar, els joves contribueixen a l'espai literari amb les categories més innovadores, mentre que s'observa una preeminència d'autors nascuts abans de la Guerra Civil en el realisme modern i el realisme històric (veure el segon annex). Ara bé, l'ús del concepte "generació" s'ha de fer amb precaució. Com que els autors d'una mateixa generació prenen decisions estètiques molt diferents, es qüestionaria el seu potencial com a eix sociològic per entendre les innovacions si no es combina amb altres eixos (Broch, 1992 i 2008; Mauer, 2013). Cal distingir, a més, entre les tendències estètiques i les trajectòries dels autors: mentre

que les primeres solen associar-se a períodes concrets amb més força, les segones sovint transiten per diferents tendències estètiques al llarg dels anys i amb certa independència de les modes literàries (p.ex. els primers escriptors de subgèneres s'hi associen quan la categoria encara no s'ha consolidat). Tampoc no s'ha d'oblidar que pensar la literatura a partir de l'eix generacional és una pràctica crítica freqüent i que, en general, es fa per reivindicar els autors de la pròpia generació. Per exemple, en la literatura catalana, Manent defineix la dels cinquanta (1969); Pi de Cabanyes i Graells (2004), Broch (1980) o Sullà (1975) donen forma a la dels setanta; el col·lectiu Joan Orja defensa la dels vuitanta (1989); etc.

En segon lloc, el repàs de les categories apunta que els arguments dels escriptors i crítics s'han d'entendre en context. Els participants de l'espai literari es troben condicionats per les valoracions estètiques globals i el que passa en d'altres literatures. Per exemple, quan Molas i Castellet prescriuen el realisme històric; també quan alguns crítics utilitzen uns termes i no d'altres, com el concepte de "postmodernitat"; quan els escriptors reivindiquen el textualisme; o, fins i tot, quan interpreten que després d'aquest corrent, com que era una via esgotada i amb certs límits, hi ha un gir comunicatiu que obre la via als subgèneres o la metaliteratura (Calafat, 1992). Val a dir que aquests arguments s'encavalquen per renovar constantment l'oferta literària (o per crear la sensació que es renova) tal com és propi del paradigma de la modernitat (Crane, 1987; Heinich, 1998b). A la vegada, alguns crítics consideren que en el cas català la velocitat de legitimació s'incrementa perquè cal posar-se al dia dels corrents mundials, a causa de la discontinuïtat de la literatura catalana pel context repressiu (veure p.ex. Calafat, 1992). El present capítol ha estat tot just un preàmbul: s'han esbossat la varietat i la innovació novel·listiques del període 1965-1983 entenent-les com a resultat dels processos col·lectius per atribuir sentit a la literatura seguint els textos. Quan a les pàgines següents aquests processos se situïn en context, en relació amb les institucions, relacions i trajectòries de l'espai literari català, les dinàmiques d'innovació cultural prendran forma.

Capítol 4. Ser escriptor i el valor de la literatura

Atès que els artistes atribueixen significat i valor a la seva pràctica (Griswold, 1987; Crane, 1987), al primer apartat s'analitzen els significats i valors que els escriptors atribueixen a la literatura. No emergeixen en el buit, sinó que es vinculen a la tradició. Encara que en la literatura sigui menys necessari que en d'altres arts parlar de mestres directes, l'escriptor reconeix referents, hi dialoga o se n'allunya en problemes concrets de la pròpia activitat (Collins, 1998; Becker, 2008; Collins i Guillén, 2012). Seguint Becker,

“Artists produce new work in response not only to the considerations of formal aesthetics but also in response to the traditions of the art worlds in which they participate, traditions which can profitably be viewed (Kubler, 1962) as sequences of problems, definitions and solutions; in response to suggestions implicit in other traditions, as in the influence of African art on Western painting; in response to the possibilities contained in new technical developments; and so on. An existing aesthetic needs to be kept up to date so that it continues to validate logically what audiences experience as important art work and thus to keep alive and consistent the connection between what has already been validated and what is now being proposed.”
(Becker, 2008: 138)

Malgrat que Becker distingeixi entre estètica formal i tradició del món de l'art, s'observa que els escriptors vinculen la tradició literària amb les qüestions d'estil: l'estil esdevé fonamental per interpretar el valor de la literatura, inclosa la pròpia. L'estil actua com un lloc comú, en el sentit retòric de *topoi*, i la seva importància s'entén en el marc de modernitat que facilita l'emergència de la figura de l'artista. Tal com aclareix Heinich:

“c'est l'impératif d'originalité, fondamentale en régime de singularité, grâce auquel l'écrivain peut inventer une écriture et, dans une certaine mesure, 'recréer' la langue, infléchir cet instrument commun à tous, le faire évoluer en lui imposant sa marque propre, son 'style' personnel. Pour cela, il lui faut se différencier non seulement des formes ordinaires [...], mais aussi des effets de rhétorique déjà standardisés par la tradition : il faut, autrement dit, affirmer son style propre tout en refusant les effets de style, pour espérer être un 'écrivain qui compte'.”
(Heinich, 2000: 176)

A les properes pàgines es veurà com, efectivament, els escriptors parlen del propi estil i el singularitzen. Tanmateix, plantejar-se el compromís polític és gairebé indefugible per l'escriptor. No només perquè en contextos polititzats el compromís és un requisit molt més exigent (Becker, 2008) i, com s'ha vist al segon capítol, l'espai literari català es troba sens dubte polititzat. També perquè, seguint Sapiro, el compromís s'ha d'entendre en el marc de la modernitat:

“La question de la responsabilité morale de l'écrivain est indissociable de la prétention, inscrite dans sa pratique professionnelle, à l'universalisme. C'est pourquoi elle est toujours prise au sérieux, même par les tenants de la gratuité de l'art, et ne peut jamais être définitivement écartée du débat sur la définition de la littérature et sur le rôle social de l'écrivain.” (Sapiro, 1999: 696-697)

A grans trets, des de la tradició kantiana s'entén que el desinterès permet el judici ètic i estètic ajustat i, per tant, que el valor de la literatura que en deriva és universal. Encara que en un principi això facilitaria la legitimitat de l'autonomia artística, els canvis socials del segle XIX (p.ex. l'ampliació de la indústria, el mercat, els productors o l'oferta política) propicien que *l'art pour l'art* sigui posat en entredit, per la qual cosa l'universalisme literari ha d'enfrontar la qüestió del compromís polític i moral (Sapiro, 1999; Coser, 1968). Com quedarà clar, durant el període 1965-1983 els escriptors catalans segueixen estratègies diverses per comprometre's, o per no fer-ho. Els continguts del compromís són però molt variables. Reprenent les quatre figures analitzades al primer capítol, l'artista i l'intel·lectual són fructíferes en relació amb *què* s'escriu. En conseqüència, implícitament s'hi fa referència en aquest apartat.

Al segon apartat, les figures de l'artista, l'artesà o el professional aporten elements per entendre com els escriptors conformen la seva identitat, atès que atribueixen sentit a *com* o *per què* escriuen.²⁹ Per la majoria, la literatura és al centre de l'activitat i hi hauria la voluntat d'una dedicació gairebé total, “all time-in” en termes de Goffman (Heinich, 2000). En aquest sentit, per alguns la literatura és fruit d'una necessitat o vocació vital, que s'articula al voltant dels llocs comuns de l'artista. Atenent que cal combinar freqüentment la literatura amb d'altres ocupacions, però, altres escriptors posen més èmfasi en la necessitat de professionalització, a partir de les oportunitats que ofereixen la indústria editorial i l'èxit de mercat. La figura de l'artesà, en canvi, sempre té molta importància per explicar el procés d'escriptura. Finalment, en el darrer apartat de discussió més obertament sociològica, s'analitza com els posicionaments respecte dels valors literaris i la identitat d'escriptor se solapen, i emergeixen discursos coherents sobre la literatura.

4.1 Els valors de la literatura

Reprenent el capítol anterior, els escriptors enquadrats en la tradició realista moderna predominen durant els anys seixanta, amb grans noms com Mercè Rodoreda, Llorenç Villalonga o Josep Pla, que publiquen respectivament novel·les com *La plaça del Diamant* (1962), *Bearn o la sala de nines* (1961) i, depenent de quina valoració genèrica se'n faci, també *El quadern gris* (1966). La

²⁹ Algú podria argumentar que la figura de l'intel·lectual també orienta per *què* un escriu. Si bé és cert, al llarg del capítol queda palès que, com a mínim en el cas català, les altres tres figures són molt més pertinents per respondre la pregunta.

dècada dels seixanta esdevé doncs un període d'èxit (Castellanos, 1973; Ortín, 1984). Ara bé, s'intenta legitimar el realisme històric, del qual són exemples Josep Maria Espinàs, Estanislau Torres o Víctor Mora. Autors reputats com Manuel de Pedrolo exploren altres vies, per exemple la literatura policial o fantàstica. Al tombant de la dècada, els joves publiquen obres de les quals es remarca el tractament de noves temàtiques i certes experimentacions de registre lingüístic, com palesa el cas de Terenci Moix. Durant la Transició i primers anys de democràcia, la varietat i innovació estètica són encara més evidents. S'han traçat les principals línies literàries: la vessant més experimental i crítica de Biel Mesquida; la via contemporània i alhora clàssica de Carme Riera; la postmodernitat normalitzadora de Quim Monzó; o l'acceptació dels subgèneres en l'expansió de la literatura com a bé de consum, seguint l'activitat d'Ofèlia Dracs, inclòs Jaume Cabré. Malgrat les diferències, en l'anàlisi predominantment estàtica que segueix a continuació, agrupant els escriptors segons el tipus d'aproximació literària, s'observa que, per entendre què valoren, no hi ha una incidència *directa* del moment en el qual comencen a escriure o de la categoria estètica a la qual s'associen.

4.1.1 Els escriptors de la gran tradició i la importància de l'estil

Bona part dels escriptors de qui se segueix la trajectòria, amb independència de la generació, valoren la literatura canònica occidental i atribueixen molta importància a la recerca d'un estil propi, que es concreta, en una distinció simplista, a través de les decisions de forma i contingut. Ambdós trets es troben estretament relacionats perquè en l'art modern els qui conformen el cànon haurien aconseguit la singularitat gràcies a l'estil propi (Heinich, 2000). Els dos escriptors més veterans i reputats aquí seleccionats, Josep Pla i Mercè Rodoreda, són exemples pertinents per entendre aquesta aproximació, justament per les semblances i diferències entre ells. Per començar, quant als referents literaris i el valor de la novel·la, són pocs els punts d'acord. Pla menysté el gènere novel·lístic de manera reiterada en diverses entrevistes:

“La novela si no se hace bien es fatal.” (Roig, 1972: 27)

“Considero que un hombre que después de los 40 años aún lee novelas es un puro cretino. Lo cual no quiere decir que en el mundo no existan ocho o diez novelas magníficas. Stendhal; dos o tres cosas de Balzac; *Guerra y paz*, de Tolstoi; algunas narraciones de este chico inglés, Dickens; muy buenas. Y, en fin, esta historia de Proust, que no está nada mal [...] Teniendo en cuenta esta especie de media cultura que se va implantando por el mundo, la gente sólo leerá novelas policiacas. Cuando digo la gente quiero decir la masa. No creo en la igualdad humana.”

(Paniker, 1966)

En primer lloc, Pla redueix el valor de la tradició novel·lística a uns quants clàssics, en una selecció gens arriscada. Esmenta més sovint com a referents filòsofs i pensadors, sobretot dels segles XVI i XVII, com Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld o Montaigne (i aquí coincideix amb Rodoreda) (Paniker, 1965; Soler Serrano, 1976: 53'). Com que és sempre molt crític i reticent

respecte del gènere, en minimitza la influència sobre la pròpia obra: davant el comentari del periodista Soler Serrano sobre les seves pròpies novel·les, en les quals inclou *El carrer estret*, *El quadern gris* o *Nocturn de primavera*, es defensa dient “yo no he escrito nunca ninguna novela (Soler Serrano, 1976: 1h16’)”. En segon lloc, però, val a dir que el seu to polèmic va més enllà de la crítica a la novel·la: és un intent sistemàtic, si més no en públic, d’allunyar-se del valor de l’art i la cultura, en una doble via que els impugna de dalt a baix. Directament, quan expressa que l’alta cultura és “chismografía” (Roig, 1972) o que “[L’originalitat] No existeix, ni ha existit mai. Tot és plagi dels altres (Busquets, 1980: 20-27)”. I, indirectament, perquè cada vegada que els defensa valorant-ne certs artistes o pensadors, els acaba neutralitzant a partir de la idea que el progrés cultural és impossible (p.ex. Roig, 1972) o que la majoria de la societat no és res més que massa i, per tant, la cultura i l’art sempre seran minoritaris (p.ex. a la cita).

Per contra, per Rodoreda la novel·la és l’intent de construir un “*mundo personal que trasciende a lo general*” i, tot i que reconegui que la literatura es troba situada en el seu temps (p.ex. compara la poesia d’abans i després de la Guerra Civil), li interessa trobar una certa veritat humana (Saladrigas, 1973: 20). La novel·la és doncs un gènere ambiciós, que valora altament, i a diferència de Pla s’inscriu en la tradició de literatura moderna i de l’alta modernitat: cita com a referents Joyce, Woolf, Proust o Faulkner (Saladrigas, 1973) i parla de corrents com el vitalisme, el naturalisme o el psicologisme en relació amb algunes de les seves novel·les, on comptarien més els personatges que l’ambient (Sales-Balmes, 1966). De fet, davant la no-concessió del premi Sant Jordi a *La plaça del Diamant*, argumenta que un gruix del jurat (i esmenta Pla directament, que en formava part) era incapaç d’apreciar una novel·la moderna (Masats, 1981: 10). Com Pla, però, té influències dels clàssics (p.ex. *La divina comèdia* de Dant, Sant Agustí, *La Bíblia*, *El Quixot* o Montaigne). Ara bé, això no és incompatible amb gaudir la novel·la policial o la fantàstica, de la qual cita com a referent a Edgar Allan Poe (Porcel, 1966; Masats, 1981). En aquest sentit, Rodoreda és omnívora en el seu consum i, per tant, compleix amb els patrons contemporanis de les classes mitjanes que, com es veurà, els joves comparteixen (Peterson i Kern, 1996).

Altrament, val a dir que aquestes concepcions sobre la novel·la i la literatura presenten certa coherència amb el que els dos escriptors valoren en l’art. Rodoreda esmenta que durant una època havia pintat quadres semblants als de Klee, autor avantguardista (Porcel, 1966); en canvi, Pla renega explícitament de l’art d’avantguarda i salva gairebé només clàssics com Goya, Velázquez o el Greco (Soler Serrano, 1976). També la vinculació amb els seus contemporanis és diferenciada. Rodoreda demostra sempre estar molt assabentada de la literatura catalana del moment. Al llarg del temps, es mantenen constants les valoracions positives a novel·listes més propers a la seva generació, com el seu editor Joan Sales (amb *Incerta Glòria*) o Llorenç Villalonga, i poetes com Salvador Espriu o Pere Quart. Tanmateix, la seva valoració dels més

joves és variable. Si el 1966 parla d'una "brillant generació de prosistes" entre els quals col·loca Pedrolo, Perucho, Folch i Camarasa, Espinàs o Capmany (Porcel, 1966), més endavant critica explícitament l'obra d'alguns d'ells, sobretot de Pedrolo (Busquets, 1980; Rodoreda i Sales, 1917). També valora positivament els joves nascuts durant la postguerra, però d'altres vegades creu que escriuen barbaritats (Porcel, 1966 i 1970a). Per contra, Pla diu no seguir la literatura contemporània, tot i que parla d'autors com Espriu, Valle-Inclán o Pío Baroja i coneix joves com Porcel o Moix (Roig, 1972; Soler Serrano, 1976). Per tant, malgrat evidenciar que està al cas i ha llegit la narrativa contemporània, retorna a l'estratègia de minimitzar el seu interès per la cultura.

Les diferències entre ambdós escriptors també es tradueixen en una orientació divergent sobre la pròpia pràctica literària. Per començar, canvien els materials per escriure. En Pla hi ha un enfocament cap al món de fora, quan reivindica "*contra la literatura de imaginación, la literatura de observación* (Soler Serrano, 1976: 10)". En Rodoreda la pròpia experiència vital, íntima, té molta importància. Destaquen la infantesa i la joventut, que recorda amb nostàlgia, però també la duresa de la Guerra Civil i l'exili, que li van permetre aconseguir més "*humanitat en l'escriptura*" (per això critica, benèvolament, els joves, a qui faltaria experiència vital) (Sales-Balmes, 1966b; Saladrigas, 1973). Aquesta experiència traduïda literàriament no es redueix als paràmetres del realisme més restringit, sinó que incorpora la fantasia o el somni. De fet, la mateixa Rodoreda pretén que la seva obra "*suggereixi, més que no pas recalqui* (Sales-Balmes, 1966b)". Per tant, presenta una concepció àmplia i ambigua de la realitat, on a diferència de Pla la imaginació hi té un rol central.

Ateses les divergències que s'han analitzat fins ara, un es podria preguntar per què Rodoreda i Pla se situen en la mateixa tradició. La qüestió fonamental és que hi ha una preocupació compartida que porta al centre de l'escriptura: l'estil. Rodoreda s'hi refereix directament, quan explica que "*Considero que es lo más importante [a les seves obres]. No hay ninguna frase fuera de lugar, no hay 'literatura', para mí el estilo se confunde con la verdad. Cuando la frase es limpia, cuando no hay retórica... hay estilo. El estilo es importante cuando es puro* (Sales-Balmes, 1966b: 58)". Pla, encara que no parli d'"estil", defensa el mateix rebuig a la retòrica i posa èmfasi en el treball de cada frase: "*En catalán las frases se construyen así: articulo, más sustantivo, más adjetivo. Ahora bien: esa frase puede ser escrita de varias maneras, ¿comprende?, ¿lo ve? Con uno o dos adjetivos basta para definir el color o la forma de un objeto, y cuantos menos adjetivos, mejor. [...] Sin retórica, quiero decir. Es más fácil escribir y que nadie te entienda. Se debe ser sencillo, y las frases, desnudas* (Roig, 1972: 27)". Ho reitera quan esmenta el realisme poètic: "*El realismo poético consiste en encontrar los adjetivos. En la mayoría de los escritores los adjetivos son falsos. En cambio, los adjetivos de Shakespeare son siempre verdad. Shakespeare, que es el mayor escritor del mundo (salvando los orientales, que desconozco), acierta siempre los*

adjetivos. Es lo esencial. Acertar de verdad. Con toda la complejidad que la limitación humana permita (Paniker, 1966)”.

Teòricament, les consideracions que envolten aquest “estil sense retòrica” i proper a la “veritat” diferirien a causa de la concepció contraposada sobre l’art i la literatura entre els dos autors (Pla centrat en una literatura d’observació; Rodoreda buscant una literatura suggeridora). Això no obstant, pels dos l’estil requereix un treball lingüístic creatiu, que va més enllà de la simple “còpia” de la realitat. En aquest sentit, Rodoreda defensa una diferència marcada entre llengua i literatura. S’explica mentre discuteix amb el seu editor Joan Sales, a l’hora d’introduir o no certes correccions a *La plaça del Diamant*, abans de ser publicada:

“Encara tinc els meus dubtes, sobretot després de la vostra carta, de si deixo vorera o bé poso acera. Us he de dir que posar acera m’ha repugnat una mica. Sobretot perquè jo no faig parlar la Colometa com una noia de Gràcia. A més a més, ella no és de Gràcia, encara que jo no ho digui. Sóc jo que parlo i que faig el que vull amb la sintaxi i que dono un català natural i que de vegades faig embolicar Colometa quan explica com són les cases i que procuro tant com puc dir les coses d’una manera diferent de com es diuen. Si de vegades em serveixo d’un tòpic és per a fer riure o per a emocionar, no per manca de recursos. L’estil verbal de Colometa és molt més estudiat del que sembla. Refaig una *manera* de parlar per tal que les frases, si no els mots, tinguin una presència. La manera de parlar de Colometa no és una *casualitat*. Dic tot això per a justificar els meus escrúpols.” (Rodoreda, a Rodoreda i Sales, 2017: 51)

Rodoreda no podria expressar més clarament com treballa amb la llengua i com la manipula perquè funcioni literàriament. Si bé la literatura s’articula a través de la llengua, l’autor és qui ha de decidir com emprar-la perquè adquireixi estil i tingui efectes reals sobre el lector (riure, emocionar, etc.). Això implica, si cal, allunyar-se de la llengua del carrer. De fet, la troballa d’un equilibri en l’estil de *La plaça del Diamant* va suposar un punt d’inflexió per la seva carrera posterior, tal com explica ella mateixa (Benítez, 1981). Malgrat que Pla comenti la necessitat de conèixer la cadència de la pròpia llengua, quan explicita la importància i dificultat de trobar els adjectius justos per a cada frase o cita la “veritat” de Shakespeare, també remet a aquesta idea d’una llengua treballada literàriament.

Altrament, ambdós són cauts a l’hora d’acceptar la funció social de la literatura i/o de l’escriptor, i en aquest sentit tornen a inserir-se de ple en la tradició literària, on es defensa l’autonomia de l’art. Pla rebutja, com a mínim públicament, qualsevol relació entre la tasca de l’escriptor i la de l’intel·lectual, i més en un món com el contemporani, en què l’entreteniment es troba en auge (Paniker, 1965). Es discutirà, però, que a través del seu articulisme a la revista *Destino* exercia certa influència com a intel·lectual. En el cas de Rodoreda, tampoc no hi ha un compromís ideològic, present en d’altres autors, que impliqui de retratar uns continguts socials:

“Els temes no m’interessen gaire perquè fujo dels missatges com de la pesta. No vull influir ningú, jo. En tinc prou de presentar coses i fets. Ara bé, no m’ho puc inventar, tampoc. Respiro amb els meus pulmons. Sense voler, hi surts tu a les novel·les. Tot escriptor és mític, precisament, perquè fa una tria quan escriu. Jo no puc fugir del meu món ni del meu interior. És clar: la meua personalitat està en els llibres. No: cap pretensió moralitzant. La moral és una qüestió personal, tot i que les passions són eternes. Per exemple, a *La plaça del Diamant*, jo no vaig voler posar-hi la qüestió social com a primer plantejament conscient, però hi és. No. No crec que els autors hagin de buscar una novel·lística social; si de cas és la societat la que ha d’entrar dins la novel·la...” (Busquets, 1980: 58)

A la cita Rodoreda torna a defensar la importància de l’experiència personal per escriure literatura, de la pròpia subjectivitat. Encara que pugui representar la realitat, la societat, es nega a fer política amb la literatura, a expressar cap compromís social o moral. Això no obstant, en Rodoreda hi ha un compromís vers Catalunya, que s’acompleix quan s’escriu bé:

“Me hubiera gustado que mi obra fuese importante, importantísima a nivel de los más grandes escritores del mundo, y no por mí, que en este sentido no tengo la menor vanidad personal, sino porque su importancia habría revertido sobre el país. Me interesa tanto dar a conocer mi país, presentarlo ante el mundo en lo que tiene de sus virtudes y defectos, en su problemática y sus pequeños logros, que solo por eso me exigiría que la obra que hago fuese algo genial. [Tot i això, ha aconseguit una obra] corta en extensión y sólo mediana en ambición.” (Sales-Balmes, 1966b: 58)

Com la cita palesa, Rodoreda defensa l’objectiu col·lectiu de donar a conèixer el seu país, Catalunya, a partir d’una literatura de qualitat. En el cas de Pla, el fet que escrivís sempre en català l’obra literària seria una prova del seu compromís en relació amb la llengua i la cultura catalanes (Vergés, 2007 i 2017). Per concloure el repàs dels dos escriptors més consagrats de la mostra, es remarca que, més enllà del compromís variable amb la cultura catalana, preval la preocupació per l’estil i per escriure bé, sense retòrica i buscant la veritat. És a dir, preval el compromís amb la literatura.

Malgrat els canvis socioculturals i la introducció de tendències estètiques innovadores, les entrevistes amb els escriptors de les noves fornades palesen que alguns defensen valoracions sobre la literatura i la pròpia pràctica basades en els mateixos paràmetres moderns (acceptació del cànon, importància de l’estil, etc.). Per exemple, Carme Riera, després d’haver publicat el primer llibre i preguntada críticament per l’entrevistadora, que li recrimina fer una literatura d’evasió i no pas compromesa, defensa que “*La literatura ha d’estar al servei de la literatura, sense que això exclogui una praxis política. M’explicaré, en un país com el nostre on la veritat i la justícia social no existeixen, escriure coses imaginàries és una evasió, però la praxis pot existir per molts altres cantons* (Riera a Palmés, 1975: 25)”. Per tant, defensa una concepció tradicional de la

literatura, com un art separat de la política, propera a *l'art pour l'art* que també s'havia vist en Rodoreda. Uns anys més tard, torna a recórrer a un lloc comú d'aquesta tradició:

“Hace veinte años yo era muy jovencita y ahora soy una señora madura. Al principio de mi experiencia literaria yo me emocionaba al escribir. Ahora lo que intento es emocionar al lector, lo que es algo muy distinto. La novela es un género de madurez, y Cervantes ya era mayor cuando escribió el Quijote. Puede haber poetas muy jóvenes, pero no hay buenos novelistas muy jóvenes, o son una excepción. [...] La novela supone una concepción de la vida cuando ya se han calibrado muchas cosas, cuando se posee una visión irónica y distanciada de la vida. ¡Alguna ventaja ha de tener ser mayor!” (AELC, 2020)

Altra vegada s'assembla a Rodoreda quan apunta que cal haver viscut, per escriure novel·les, i s'allunya de Pla implícitament, que pensava la novel·la com un gènere d'entreteniment poc madur. Quan ja té una trajectòria plenament consolidada i reputada, Riera reitera altres llocs comuns de la literatura occidental: cita de referents autors com Cervantes, Proust o Rodoreda (és a dir, des d'un autor considerat “fundador” del gènere novel·lesc als inicis de la modernitat, fins a dos dels grans autors de novel·la europea del segle XX); també apunta que la “*poesia és el gènere més sublim*” i que per això no n'ha fet mai, una idea jeràrquica entre gèneres que és freqüent en la modernitat literària (Savis, 2014: 22.20'). Amb aquests arguments teòrics, força clàssics, es podria pensar que la literatura de Riera no aporta tampoc cap innovació. Tanmateix, és valorada per la seva qualitat i innovació, fins i tot en els subgèneres, fet que demostra que la defensa de la tradició literària no implica escriure un sol tipus de literatura (Sullà, 1977; Simbor, 1997).

El cas de Terenci Moix és semblant: és valorat com a innovador i a la vegada ell sempre s'inscriu en la tradició occidental. Defensa que cal conèixer què han fet els grans autors, que vol emular en qualitat. Cita la influència de Stendhal i sobretot de la literatura anglosaxona, amb Henry James al capdavant; també Espriu, Pla o Villalonga per la tradició catalana (Alcalde, 1985). Això no exclou, però, tractar la cultura popular com a material per la narrativa o els assajos, perquè pot tenir interès i qualitat per ella mateixa; Moix parla de les cupletistes o del cinema de masses (sobre cinema, de fet, publica diversos llibres i articles). Ara bé, malgrat acceptar la cultura popular i de masses o defensar que tothom pot llegir el que vulgui, manté que la literatura i l'art de qualitat sempre han estat una ocupació minoritària a la qual ell es dedica (Sánchez Dragó, 1999). En aquest sentit, el cas de Moix és interessant perquè és dels primers escriptors que viu la tensió entre la cultura de masses i l'alta cultura literària. L'estratègia per preservar el valor modern de la literatura és reduir les ingerències de la cultura de masses a les temàtiques o a la incorporació de cert vocabulari, mentre que la tradició de referència per buscar el propi estil es manté en les coordenades de la literatura canònica occidental.

Més concretament, no es tracta d'aconseguir l'estil i la qualitat de la pròpia obra copiant les tècniques de la tradició, sinó establir-hi un diàleg. El treball emergeix i canvia en cada obra, en la preocupació per bastir una estructura narrativa, de vegades complexa, que funcioni, o en recrear la llengua dels personatges, que no pot ser igual si és “*el català de la burgesia, de barri, de l'Empordà, de l'homosexualitat, el català mallorquí o valencià*”. Per tant, encara que s'hagin destacat les seves contribucions temàtiques, per Moix la literatura va molt més enllà de la incorporació de “*l'òptica gai*” o els “*universos femenins*” (Sánchez Dragó, 1999). De fet, preocupat per la imatge reduccionista que d'ell es pugui tenir, comenta que “[als anys seixanta i setanta] *Estava fart de sentir dir que jo era aquell noi que havia introduït el pop en la cultura catalana. Havia de deixar clar que també sabia escriure sobre Caravaggio, els paisatgistes venecians, Turner, Henry James o Scott Fitzgerald* (Guillamon, 2019: 94)”. Queda palesa, doncs, la seva vinculació conscient amb la tradició. Altrament, a mitjans dels anys vuitanta Moix mateix critica les seves primeres obres, de finals dels anys seixanta, de tal manera que evidencia com les trajectòries dels escriptors, si bé solen construir-se coherentment, poden canviar d'orientació. D'aquelles obres, en critica bàsicament que hi havia massa “sociologia”. És a dir, que la construcció dels personatges, individuals, estava simplificada a partir d'un esquema preconcebut, que bevia d'una aproximació sociològica i de base marxista dominant a l'època:

“és una servitud de l'època [que el protagonista sigui massa sociològic, un burgès cultivat]. Tenies sempre por que, comparats amb els escrits de Manolo Vázquez Montalbán, els teus escrits quedessin reaccionaris. La influència de Lukács, l'exigència de fer la novel·la típica, pesava molt. [...] El que jo hauria d'haver fet, a *Onades sobre una roca deserta*, era dibuixar la imatge d'un canalla encantador [...] quan hi involucrava tota una determinada classe social [per explicar el seu caràcter], feia sociologia barata. [...] És que ens afectava [l'esperit del temps]. M'afectava fins i tot a mi, que sempre he tingut una barra, diguem-ne, descomunal. Aquesta actitud compromesa va fer mal. [...] Havies de certificar a cada moment que eres antifranquista.” (Guillamon, 2019: 95-97)

Moix relaciona aquesta influència amb el marc resistencialista que tant critica i, més endavant en l'entrevista, també amb un ambient sociocultural decadent i sense esperança, desenganyat. Aquests elements, des de 1989 estant, l'ajuden a explicar per què en aquelles primeres obres buscava l'exotisme i la fugida, però també contribueixen a la imatge present que desitja projectar: un autor que va a la seva i escriu el que vol, centrat en la qualitat de la pròpia obra.

Porcel presenta molts punts en comú amb Moix. Quant al valor de la literatura, reconeix que vol escriure una obra que arribi tant a prop com sigui possible de la qualitat dels grans autors, entre els quals destaca Shakespeare (Espinàs, 1988). I, polèmic com Moix, és força crític amb la literatura catalana. Per exemple, “*En català, quins escriptors em diuen res? Jo no em sento descendent de cap. Ho sento. Ara, és clar que escrius una llengua determinada, però jo l'escric*

perquè sóc mallorquí, no per Ramon Llull. Que d'altra banda penso que escrivia bé però que no m'interessa per res. Jo sento que pertanyo a uns senyors que escriuen en una llengua, però no a la tradició literària pròpiament dita (AELC, 2020)". Tot i això, en d'altres entrevistes cita els autors més consagrats, com Oliver, Espriu, Rodoreda, Villalonga i algunes pàgines de Pla (López, 1978). Pel que fa al propi estil, durant els anys cinquanta i seixanta, sota la influència dels corrents del moment, la seva obra s'inscriu propera al realisme històric (Simbor, 2005). Porcel no sembla renegar-ne: "*Ahora mi situación, según los críticos, es representar una línea de realismo histórico, explicar la vida de la gente con un lenguaje vivo, con una fuga hacia la poesía. En rigor, la novela entendida a la manera clásica ha dejado de tener interés para mí. Lo que tiene interés es dar la imagen de un hombre y de un país* (de Carreras, 1968: 21)". Tanmateix, encara que al llarg dels anys continuï afirmant en diverses ocasions que l'autor es troba lligat a la terra i al país on viu, perquè generen una visió del món que s'entreveu en l'obra, deixa de parlar de realisme històric (tal com també li passava a Moix amb el sociologisme). Aquí cal considerar que, en relació amb la recepció de la seva obra, un dels valors més destacats pels crítics és la incorporació de la vida mallorquina rural i marítima a la literatura catalana, a través d'una prosa exuberant i violenta que complementa la visió aristòcrata mallorquina de Villalonga. Durant els anys seixanta i setanta, la línia de Porcel prendrà força amb diversos autors joves, que abordaran sovint una altra realitat de l'illa, el turisme (p.ex. Antònia Vicens, Maria Antònia Oliver, Guillem Frontera, Gabriel Janer Manila, etc.) (de Carreras, 1968; Fuster Ja, 1971; Espinàs, 1988).

Finalment, el cas de Jaume Cabré és també il·lustratiu. Com s'ha vist al capítol anterior, als inicis se'l situa en l'òrbita de la novel·la històrica i els subgèneres. A l'entrevista feta per la present recerca, doncs, se li va preguntar sobre la relació amb els subgèneres. La seva resposta és taxativa:

"Tant se me'n dona. Això són aquelles dèries dels estudiosos, entre els quals deus ser-hi tu. Tant se me'n dona, perquè el que sí que trobo que és important és aquest personatge que he trobat, l'estil que estic buscant per veure com plantejaré aquesta història o aquest ambient. Això és el que m'importa. Perquè això que no agradarà a algun crític..."

Tal com passa amb molts escriptors, Cabré renega de les etiquetes, però aquest rebuig no s'ha d'entendre com una impugnació als subgèneres. No té cap problema en defensar, com a escriptor i com a lector, l'existència d'obres bones que pertanyen als subgèneres, fins i tot si són best-sellers (Cabré, 1999: 82). A la vegada, la seva valoració de la literatura inclou clàssics occidentals (Mann, Flaubert, Cervantes, Homer, Tolstoi, Shakespeare) i catalans (Oller, Català, Martorell, March, Llull, Guimerà, Foix, Verdaguer, Estellés o Pla), que apunten una visió canònica i tradicional. El seu omnivorisme contemporani l'alinea amb tots els autors que s'han acompanyat fins ara, excepte Pla. Si renega de les etiquetes és perquè la preocupació central en l'escriptura és l'estil. I l'estil té a veure amb problemes interns de la pròpia obra, com l'ambient o els personatges, no pas amb classificacions externes. En aquest sentit, el que compta és escriure una literatura que a

ell mateix li sembli “interessant”, que tingui “sentit”, que el “sedueixi” (Trepat, 2014: 145). Tant en una entrevista amb Cristòfol Trepat com a *El sentit de la ficció*, Cabré en parla clarament:³⁰

“Un dia, no recordo quin però recordo on, vaig escriure un foli amb una clara consciència d’estil. [...] si no em falla la memòria, és el primer intent d’escriure sabent que és un acte gratuït, fet per plaer i amb la intenció de traslladar sensacions amb la voluntat de construir un món amb les paraules. És evident que no ho verbalitzava així, però recordo exactament que el sentiment era el que ara he expressat. Quan tens consciència d’estil estàs fent literatura.” (Trepat, 2014: 111)

“llavors vaig veure que era això el que havia estat empaitant sense saber-ho. Jo no ho havia vist mai enlloc, això, però estava segur que era la bona. Una frase comença en primera persona, continua en tercera per acabar en primera, per exemple. I m’imaginava l’entelèquia del narrador amb un zoom, aproximant-se i fugint del món narrat. Era allò: aquesta mobilitat li donava un to relativista que m’agradava i una certa aspror de dissonància gramatical molt afí a l’estètica musical bergiana.” (Cabré, 1999: 103)

“A la llarga he anat aprenent que allò que ens empresona l'ànima, quan llegim, és l'estil, sempre l'estil, sempre l'ús de la llengua, sempre la relació íntima de tu amb la llengua amb què t'has fet persona i que, mitjançant al intencionalitat artística, es converteix en llengua literària i deixa de ser vehicle per convertir-se en essència (Cabré, 1999: 25)”; “el novel·lista no dona vida a una història i uns personatges escrits fins que no els injecta ànima, emocions, contradiccions, recels, secrets, atmosferes, antelacions, desitjos... Encara que sembli mentida, bàsicament, és una qüestió d'estil.” (Cabré, 1999: 39)

Seguint Cabré, es podria gairebé considerar que la literatura és l'estil, o viceversa (“quan tens consciència d'estil estàs fent literatura”). Tal com en Rodoreda, la pròpia trajectòria s'articula a partir de punts d'inflexió que vénen donats per les troballes d'estil: primer, quan pren consciència de què és l'estil, que permet “construir un món amb les paraules”; segon, quan troba una tècnica narrativa que “havia estat empaitant sense saber-ho” i que ha esdevingut marca de la seva escriptura. Altrament, a la tercera cita, l'estil implica un treball artístic amb la llengua que permet crear vida en una història. Cabré treballa la llengua pròpia, el català, per convertir-la en llengua literària. La relació no és aleatòria, sinó íntima, com respon a l'entrevista:

³⁰ Val a dir però que a l'entrevista feta per la present investigació, dubta de la recerca d'un estil propi: “*Jo diria que a partir de La teranyina, i sobretot a partir de Fra Junoy, és on considero que, fa de mal dir, però, que dels altres en podria prescindir, però de Fra Junoy ja no. Per mi ja era, això és el que vull fer!*” [Que et senties més còmode per escriure, que havies trobat el teu estil?] “*No ho sé, això, si tinc un estil. Però allò que he fet, m'ha agradat fer-ho i em sembla que està bé. Diríem això. I això em va passar una mica amb La teranyina, però sobretot amb Fra Junoy. I després de Fra Junoy, va venir una continuació que va ser El llibre de preludis, que ara el reediten, per fi.*” Tanmateix, es considera que preval, per entendre la concepció de Cabré, el que diu en assajos i entrevistes revisades, atès que són el que l'escriptor escull en certa manera com a testament literari. El fet que en una entrevista puntual i informal decideixi dubtar del seu estil pot deure's a raons diverses (predisposició del moment, humilitat, etc.). A més que en la mateixa entrevista després en parla.

“Jo escrivia, i no se m’acudia escriure amb altres llengües. Mai se m’havia acudit que ho podia fer amb una altra llengua. Ho podria fer amb el francès, amb l’espanyol, però no hi trobava la gràcia. I veia, al mateix temps, que si feia un paràgraf en castellà em costava molt de creure-me’l. I en canvi si escrivia en català de seguida sabia si anava bé, pim-pam, pim-pam. És que és una cosa tan normal, per altra banda. La llengua que tens a dins el cor és la que et serveix literàriament”

Així doncs, la pròpia llengua, dit en termes metafòrics com “la llengua que tens dins el cor”, és la que permet fer literatura perquè es coneix prou per treballar-la literàriament. Aquest treball també s’havia vist en Pla, Rodoreda, Porcel o Moix. De fet, per concloure aquest apartat, queda clar que els diferents escriptors que s’hi inclouen presenten moltes similituds quant a la seva vinculació amb la tradició (referents, llocs comuns, defensa de l’autonomia de l’art, etc.); també en la centralitat de l’estil, que implica un treball amb la llengua que la converteixi en literatura, que fins i tot pot remetre a la “veritat”. Només Pla és més escèptic, com a mínim de cara al públic en algunes ocasions, en relació amb el valor de la cultura i l’art.

4.1.2 Escriptors avantguardistes compromesos

La noció d’avantguardisme s’empra aquí, seguint Crane (1987), per referir-se als escriptors que pretenen redefinir què és l’art. D’una banda, es para atenció a la via estètica-formal, que planteja modificacions tant en el procés de creació (eines, tècniques, materials, etc.) com en la mateixa definició de l’objecte artístic (p.ex. el vàter de Duchamp). De l’altra, en relació amb els continguts, s’analitza la via compromesa que critica la cultura majoritària, redefineix la relació entre l’alta cultura i la popular o impugna les institucions artístiques (p.ex. el dadaisme). En certa manera, escriptors que s’han tractat a l’anterior apartat proposaven algun d’aquests canvis (p.ex. Moix respecte a la relació entre l’alta cultura i la cultura popular). Ara bé, els escriptors que es presenten a continuació hi posen molt més èmfasi. Combinen les dues vies i defensen doncs un avantguardisme estètic-compromès. Un dels novel·listes nascuts abans de la Guerra Civil que més s’hi enquadraria és Manuel de Pedrolo. A part dels articles polítics en diversos mitjans de comunicació, Pedrolo es presenta com a escriptor obertament compromès, perquè la ideologia és un element inserit de manera conscient en les seves obres. O dit d’una altra manera, l’obra esdevé un vehicle per a una ideologia que contribueixi al canvi social:

“Jo, al cap i a la fi, quan vaig començar a escriure potser també creia una mica en allò de l’art per l’art. És després que em vaig anar convenent que l’art està inserit en una societat i, per tant, d’una manera o altra ha de voler fer forat en aquesta societat: reflectir-la, recrear-la, influenciar-la, canviar-la. Totes les manifestacions d’una manera o altra es refereixen sempre a aquesta societat. Si n’estàs descontent, protestant-ne. Que la potènciï no com és, sinó com voldria que fos [...] I jo sempre n’he estat descontent.” (Puyal, 1983: 6’)

“Yo creo que en mis obras late una ideología fácil de determinar. Personalmente estoy en contra de la sociedad establecida, y como mínimo esta actitud mía se refleja de una forma o de otra en lo que escribo. Lo que rehúso hacer, en cualquier caso, es un tipo de obra panfletaria.” (Saladrigas, 1970: 34)

En aquest sentit, la posició de Pedrolo es diferencia de Pla, que renegava del rol d'intel·lectual, o de Rodoreda, que malgrat parlar d'un compromís amb el país el considerava acomplert si l'obra era de màxima qualitat, mentre que la ideologia era un element que no li pertocava a ella de concretar. Tanmateix, Pedrolo aclareix que refusa fer una “obra panfletaria” encara que pugui contenir ideologia. Per assolir la qualitat, reequilibra la “ideologia” dels temes amb una exploració a consciència de les tècniques literàries (Espinàs, 1965; Saladrigas, 1970). Demuestra estar molt interessat pels corrents i propostes moderns i en manlleva solucions per construir el seu propi món. “*Recurrir a diferentes estilos y sendas literarias*” és fruit del seu objectiu com a novel·lista, que és “*estructurar la dimensión de un auténtico mundo*” o construir, amb reminiscències lukácsianes, una “*totalidad literaria*” (Saladrigas, 1970: 34). Pensa el següent de la seva trajectòria en relació amb aquesta heterogeneïtat:

“No [em crec susceptible de classificació com a novel·lista] perquè al costat de novel·les realistes, algunes potser naturalistes, n'he escrit de simbòliques, de filosòfiques, d'aventures policíaqües, de psicològiques... [...] totes constitueixen un tot homogeni que tradueix la meua visió del món i dels problemes de l'home en aquest món.” (Porcel, 1970: 25)

“Defujo caure en esquemes d'escoles, modes, moviments... Escriure és una aventura i cada novel·la és una exploració. I no importa que, sovint, hagi de passar per terreny desconegut. Per conèixer-lo bé, cal que el trepitgis personalment; cadascú hi trobarà coses noves.” (Busquets, 1980: 106)

Argumentar que un no pot ser catalogat perquè ha construït una visió del món pròpia, bevent de diferents corrents, així com adduir la necessitat d'exploració en cada novel·la, són estratègies clares de singularitzar-se com a escriptor a partir d'un estil distingible que, per tant, s'allunya de la ideologia pamfletària i s'apropa a l'art. Aquesta estratègia s'assembla a la de Moix, que pretenia preservar el valor de la seva obra dialogant amb l'alta cultura per reequilibrar el pes temàtic de la cultura popular. Retornant a l'inici, l'experimentació constant en Pedrolo remet sens dubte a les dinàmiques de l'avantguardisme modern per la via contestatària, socialment compromesa, i per tant evidencia que és compatible construir el valor de l'escriptor i la literatura partint del compromís polític però sense renunciar a la tradició prèvia, de la qual s'apropia de manera recurrent i explícita.

El que resulta interessant és que, per les generacions posteriors, joves enmig la convulsió de finals dels anys seixanta i principis dels setanta, és més complicat mantenir l'equilibri entre el compromís polític i l'art en aquells qui el busquen, perquè com ja s'ha vist trontollen tant les

jerarquies artístiques com els grans relats polítics. A la literatura catalana els escriptors joves presenten dues estratègies compromeses (i en diferent grau avantguardistes) per fer-hi front. Els estudiosos sovint contraposen els dos grups que millor les representen: Trencavel, que a partir de 1975 escriu a la revista *Canigó* i on participen escriptors com Maria Antònia Oliver i Jaume Fuster; i Ignasi Ubac, que publica articles a *Tele/eXpres* entre 1975 i 1976, és liderat per Carles Hac Mor i compta amb la participació de Biel Mesquida. Abans d'entrar a analitzar les diferències en la seva aproximació literària, convé tanmateix fer breu esment a les semblances en el diagnòstic de la cultura catalana. Ambdós grups critiquen les dinàmiques a l'espai literari durant el període franquista. Per exemple, encara que la repressió converteixi la cultura catalana en mínimament progressista pel sol fet d'oposar-se al règim, per Ubac les idees resistencialistes amb l'interès en la cooperació per protegir-se han frenat el “*desenvolupament de les contradiccions*” i “*han justificat tot tipus de pràctiques [literàries]*” de qualitat dubtosa (Ignasi Ubac, 1975, 1975b i 1975c). Trencavel posa èmfasi en com la repressió ha perjudicat la xarxa de PDR de literatura (Trencavel, 1975, 1975b, 1975c, 1975d, 1975e, 1975f i 1976). Coincideixen en demanar un canvi, com la majoria de joves, però les propostes divergeixen: mentre que Trencavel s'enquadra en la via de la normalització, Ubac i Mesquida rebutgen la institucionalització cultural. Aquest posicionament polític es relaciona amb la seva orientació literària.³¹

Els membres de Trencavel són un dels màxims impulsors dels subgèneres en la literatura catalana, tant a través del grup Ofèlia Dracs com en les seves carreres individuals. Treballen per exemple la novel·la policial o històrica, on tracten temes que aborden la lluita de classes i on busquen una llengua literària menys distanciada de la llengua parlada. Aquesta decisió literària s'entén en relació amb els seus postulats avantguardistes-compromesos. És l'orientació més propera a Pedrolo, perquè són joves compromesos que també orbiten el marxisme. Per començar, prescriuen una literatura popular i rebutgen l'*art pour l'art*, que consideren impossible perquè el no-compromís no existiria en cap activitat humana. Alhora, critiquen la instrumentalització de l'art com a simple espai de lluita política, perquè en valoren la recerca intel·lectual. Transcriuen una cita de Marx i Engels per expressar la seva posició: “*Una novel·la de tendència socialista aconsegueix la seva missió quan, per mitjà d'una pintura fidel de les relacions reals, destrueix les il·lusions convencionals sobre la natura d'aquestes relacions, ensorra l'optimisme del món burgès, posa en dubte la perennitat de l'ordre existent, fins i tot si l'autor no indica cap solució, fins i tot si, donat el cas, no pren partit ostensiblement* (Trencavel, 1975: 6)”.

Com a resultat de la convergència, defensen una literatura popular que representi els interessos de les classes majoritàries sense esdevenir però una literatura populista, distingint-la de la

³¹ Cal fer notar que fins i tot la mateixa redacció dels textos palesa la distància: als articles de Trencavel abunden les frases fetes, populars, mentre que als d'Ignasi Ubac prevalen les frases subordinades, els parèntesis o el llenguatge teòric, que compliquen la comprensió al lector mitjà.

literatura de consum: “*cal posar el poble en condicions d’abastar la literatura [...] la nostra intenció no és ni ha estat mai -com es desprèn de la lectura de les nostres col·laboracions- la d’un rebaixament o limitació de cap elaboració humana, sinó la de donar possibilitat a tots els sectors de la societat a tenir-hi accés* (Trencavel, 1975: 6)”. Intenten preservar la qualitat literària de la seva pràctica, però es remarca un allunyament de la tradició [subratllat propi]:

“L’escriptor fa la pràctica a la seva manera: escrivint segons els impulsos, suggestions, necessitats i imperatius que li donen la societat on viu, la cultura que ha mamat (i que pot acceptar, rebutjar o intentar de transformar) i les seves vivències personals. L’autor compromès amb ell mateix i amb el seu poble escriu la literatura que el seu poble i ell necessiten. I no produeix, en canvi, una literatura imposada críticament o analíticament d’antuvi, ni serà tampoc aquella literatura preestablerta en els laboratoris sòcio-polític-econòmics dels teòrics. Perquè la teoria assenyala camins, però és la pràctica que els realitza. I de tant en tant la pràctica demostra els errors i de vegades la inviabilitat d’algunes teories poc realistes.” (Trencavel, 1975f: 14)

Les paraules subratllades evidencien les diferències de Trencavel amb la resta d’escriptors seguits fins ara. Per aquests escriptors, mai no n’hi havia prou amb la pròpia experiència o amb les motivacions polítiques externes, sinó que el treball lingüístic-estètic tenia una importància fonamental; en canvi, per Trencavel el problema lingüístic és sobretot de registre i no es problematitza la representació, que deriva directament de la pròpia experiència real. Potser de qui serien més propers Trencavel és de Pedrolo, que es preocupava de les tècniques i els continguts, però tampoc no feia especial èmfasi en la relació entre l’estil i la llengua. Per tant, el seu compromís polític els allunya en cert grau de la tradició literària.

Aquest enquadrament els val la crítica de Mesquida, que havia estat amic d’Oliver i membre de Trencavel, però que se n’allunya, es relaciona amb Ignasi Ubac i representa la segona via avantguardista compromesa dels joves als anys setanta:

“Yo no me he parado nunca, incluso lo que más ‘marcha’ me ha dado ha sido contradecir a estos sectores izquierdosos. Yo creo que he hablado con todos y he recorrido todos los grupos y capillas de la literatura catalana y los grupos de jóvenes *writers* (Masculino&Femenino) dispuestos a crear la literatura nacional-popular catalana. Íbamos a dar charlas y mesas redondas, discusiones de política, etc. Poco a poco mi relación con ellos fue refiriéndose cada vez más a una palabra: fascismo.³² Yo había tenido una sola experiencia de organización política, que era la OJE, pero con eso y el nacional-catolicismo decidí que tenía bastante ya para el resto. [...] [Jordi Llovet o el grup Ignasi Ubac estàvem] en contra de la cultura dominante catalana, básicamente acrítica, arreflexiva, atèrica, del ‘escric i prou’, sin plantear

³² Anys després és més moderat en explicar les seves dissensions. Comenta simplement que “veia que a aquella gent jo no els agradava gens, que m’aguantaven perquè havíem d’anar tots junts contra en Franco (Muñoz, 2008: 20)”. L’argumentari de Mesquida enquadra aquests grups en el resistencialisme.

en ningún caso el placer, la dimensión estrictamente subjetiva de la escritura. Nosotros no teníamos nada que ver con esa literatura de las sobadas señas de identidad, ni hacemos la literatura nacional-popular de las clases ascendentes para la creación de un Estado Socialista... y catalán.” (Jiménez Losantos, 1978: s/n)

La crítica a aquests col·lectius es basa sobretot en la subordinació de la literatura a un projecte nacionalista i socialista, és a dir, a un projecte ideològic que controla el plaer i la subjectivitat que proporciona la literatura, que encarca el llenguatge poètic per reduir-lo als interessos polítics. A la vegada, la politització avantguardista de Mesquida assumeix que la tradició literària està viciada ideològicament, que és un espai de dominació simbòlica. En aquest sentit, a priori semblaria allunyar-se també de la relació que estableixen la resta d'escriptors amb la tradició literària, la pròpia literatura o el compromís. A tall de recordatori i per no repetir-se amb el capítol anterior, Mesquida defensa que la crisi del llenguatge novel·lesc i el perill de reproduir la ideologia dominant obliguen a buscar noves formes de narrar. Algunes vies d'exploració serien el treball amb la llengua quotidiana viva, incorrecta; la barreja llengües; o la intertextualitat com a mode de representació. Tanmateix, aquí es defensa que aquestes diferències no impliquen un gran canvi en relació amb la tradició literària, la pròpia literatura o el compromís. En primer lloc, quant a la relació amb la tradició, i parlant-ne amb retrospectiva, Mesquida explica el següent:

“M’agradaven molt els clàssics grecs i llatins, que vaig descobrir en aquesta època a la col·lecció Bernat Metge; vaig llegir Aristòtil, Marcial, Virgili, Catul. I vaig veure també la diferència que hi havia entre ideologia i literatura, tot i que això era molt difícil en aquells moments: a mi m’agradava Céline, malgrat que fos un antisemita, perquè era un gran revolucionari de la literatura. O *Mort de dama*, feta per aquell senyor que em queia fatal, en Llorenç Villalonga, i que no vaig voler conèixer mai, però sí que m’interessava la seva literatura *malgré lui*. De la literatura espanyola, per exemple, m’agradaven les grans figures que no ens ensenyava ningú, com Lezama Lima o Severo Sarduy, aquests escriptors que ens havien amagat i que eren uns grans creadors de llenguatge, com Faulkner. M’agradaven molt escriptors com Julien Gracq, o André Gide.” (Muñoz, 2008: 21)

Les àmplies referències demostren una erudició heterodoxa. També, que no hi ha un prejudici marcat sobre què és una literatura valuosa, perquè Mesquida cita clàssics grecs, de l'alta modernitat o llatinoamericans. S'hi troba una actitud positiva envers una part del llegat de l'alta cultura, que compartia amb altres joves del moment, i evidencia, doncs, que no és una revolta caòtica contra “tot”. En general, els moviments culturals innovadors practiquen aquesta revisió del passat, que combinen amb la reflexivitat sobre la pròpia pràctica, per proposar (i imposar) noves convencions (Becker, 1984; Crane, 1988; Farrell, 2001; Collins i Guillén, 2012). Això, però, no denota un escriptor allunyat de la tradició, sinó que la coneix i hi dialoga. En segon lloc, aquests referents interessaven a Mesquida durant els anys setanta perquè eren “creadors de llenguatge” o “revolucionaris de la literatura”. Per tant, és evident que el nucli dur de la pràctica,

com per la majoria d'escriptors que aquí s'han seguit, radica en el llenguatge literari tot i que no parli d'estil propi. En tercer lloc, la referència de Céline demostra que Mesquida fa una distinció entre ideologia i literatura: la ideologia antisemita del francès no impedeix que pugui ésser valorat com a escriptor per l'exploració literària. La referència a Villalonga va en la mateixa línia, atès que havia estat falangista (AELC, 2020). Per tant, els arguments palesen una defensa de la literatura per la literatura que els escriptors més tradicionals com Rodoreda o Riera, per exemple, també mantenien.

La particularitat de Mesquida i Ignasi Ubac, però, emergeix perquè s'allunyen de la tradició artística en la seva proposta de pràctica-teoria. Els escriptors del primer grup eren molt reticents a explicar la seva pròpia obra o, si més no, poc propensos a lligar-la amb teories literàries concretes (Pla i la crítica a l'alta cultura, sobretot a la novel·la; Rodoreda i l'experiència; Cabré i el rebuig de les etiquetes; etc.). Per contra, Mesquida i Ignasi Ubac presenten una literatura amb una alta reflexivitat teòrica. No només per l'autoconsciència, sinó també per la importància que té el gènere assagístic a l'hora de bastir la pràctica literària. En una entrevista de 1978 Mesquida deia que *“me parece necesario reivindicar el ensayo como experimentum crucis de la ficción. Una ficción experimental que no hace cuenta de sí misma, dentro o fuera de sí misma, resulta por principio sospechosa (Jiménez Losantos, 1978: s/n)”*. Rememorant aquells anys, cita en l'actualitat referents teòrics, sobretot francesos, com Barthes, Foucault, la revista *Tel quel*, Lévy-Strauss, Guy Debord, etc. perquè són pensadors que l'ajudaven a crear literatura (Muñoz, 2008). En aquest sentit, la constatació que Mesquida és l'únic escriptor de qui ja s'havia explicat bona part de l'aproximació literària al capítol anterior no és casual: una proposta tan controlada teòricament condiona les interpretacions i anàlisis posteriors. perquè els crítics en general es fixen en el que el mateix escriptor ja ha apuntat.

Per concloure aquest subapartat sobre els escriptors avantguardistes i compromesos, si es reprenen les definicions inicials d'avantguardisme, en tots els casos es plantegen canvis formals-estètics i de contingut socials: Pedrolo proposa una experimentació formal per tal de conformar un món d'acord amb la seva ideologia; Mesquida i Ignasi Ubac fan plantejaments textualistes per evitar caure en la representació de la ideologia dominant; Trencavel, tot i que molt menys rupturista, introdueix els subgèneres per ampliar el públic lector. Ara bé, els plantejaments són distints, sobretot en la comparació amb els escriptors del grup anterior i la relació amb la tradició. Mentre que Ignasi Ubac i Mesquida es lliguen amb una certa tradició explícitament i en preserven llocs comuns (preocupació pel llenguatge, distinció entre literatura i ideologia, etc.), Trencavel només es preocupa del llenguatge a nivell de registre i posa molt d'èmfasi en la funció social de la literatura i la necessitat d'ampliar-ne els públics. Encara que intenti doncs preservar la “qualitat”, sense recórrer als llocs comuns de la tradició literària se n'allunya. Probablement Pedrolo

emergiria com una via intermèdia, perquè la recerca tècnica el vincula amb la tradició encara que pensi la seva literatura des de la ideologia.

4.1.3 Monzó i la normalitat en la llengua, la tradició literària i la cultura catalana

Quim Monzó, com Mesquida, comença a escriure en l'òrbita de l'experimentació textualista. Abandona aquesta via, però, per treballar en una literatura que s'ha relacionat amb la postmodernitat (Casals, 1978b; Muñoz, 1984; Martínez-Gil, 2010). Per tant, la proposta de Monzó podria considerar-se avantguardista, seguint-ne la definició prèvia. A diferència dels escriptors del subapartat anterior, però, no presenta una preocupació pels continguts socials ni per la ideologia. Com Rodoreda o Cabré, indica els punts d'inflexió de la seva trajectòria en relació amb la recerca d'un llenguatge literari; marca una ruptura visible entre obres. La primera etapa, breu, inclou les obres influïdes pels corrents literaris de principis dels anys setanta, sobretot pel textualisme. La segona etapa s'iniciaria quan té la sensació que el textualisme s'ha esgotat, perquè no desplega un fil narratiu i no permet establir comunicació amb el lector. A més a més, en una entrevista de 1985 comentava que, tot i reconèixer els punts forts de la seva primera novel·la (textualista), “*ara segurament no la reeditaria*” perquè hi veia un Monzó “*ple de fe i esperança, amb un lliri a la mà* (Guillamon, 2019: 71)”; efectivament, mai no l'ha reeditada. La solució que troba davant d'aquest esgotament és retronar a la narrativa clàssica, amb autors de referència llatinoamericans que s'allunyen del realisme i, en certa manera, indaguen i qüestionen les assumpcions per reconstruir la realitat. Per exemple, Monzó parla del seu recull *Olivetti, Moulinez, Chaffoteaux et Maury* com d'uns contes “*d'estructura tancada, molt clàssics*” amb “*la temàtica del doble, de l'esquizofrènic* (Simó, 1980b: 16)”. Recorda tots aquests elements en una entrevista posterior:

“Quan vaig començar a escriure, parlo dels vint anys, a escriure sense publicar, aquí la pauta era el textualisme. [...] No s'havia d'entendre una puta merda! Allò sí que era literatura. Tu, això ho vas viure? Allò sí que era revolucionari. Que no s'entengués què collons hi passava, al relat, i que anessis avançant i res. [...] Llavors la gent va seguint tot el rotllo perquè ningú no gosa dir el que en pensa. A poc a poc vaig anar pensant que allò no anava enlloc. I que de vegades, pots fer fosc el text, perquè sigui necessari per a la narració, però sempre i quan hi hagi un fil que puguis reconèixer. De manera que, tip, vaig tornar als antípodes, al relat tradicional: treure tota la cosa innecessària [...] No tinc cap idea clara, de res. La meua idea és que el relat o la novel·la funcionin. Que funcionin vol dir que tinguin una ànima, un inici, un final. Un final no vol dir que quedi clar què ha passat abans, sinó que sigui el final just i necessari. Tinc molt clar quins són els models que em fascinaven aleshores, que són molts dels que t'he dit: Cortázar, Monterroso, Bioy Casares, que trobo que és un gran mestre, Borges també, però no em facis triar entre l'un i l'altre. Els relats de García Márquez són una absoluta meravella.” (González, 2012: s/n)

Al cap d'uns anys, però, Monzó veu que la seva narrativa pot estancar-se de nou. En aquest sentit, busca una nova manera de fer-ne. Com explica el 1985, quan està escrivint *L'illa de Maians*, el recull de narracions que marca aquest canvi cap a una tercera fase,

“El que em feia por era agafar aquesta estructura [de solució sempre rodona] com un vici i acabar fent això com xurros. En els últims llibres de Cortázar, per exemple, havia trobat que eren tan cortazians que ja sabies des del començament per on anirien les històries. Era perfecte, però no hi havia vida. Amb aquests contes nous intento acabar-los a la torera, trencar l'estructura perfecta que havia trobat.” (Guillamon, 2019: 68)

Per tant, abandona l'estructura marcada anterior. Dos estímuls contribueixen a reorientar la seva escriptura. Primer, entre 1982-1983 viu a Nova York becat per la Fundació Congrés de Cultura Catalana, fet que li permet conèixer la literatura nord-americana:

“Era una època, encara que ara sembli mentida, en què a la literatura nord-americana, en certs ambients, se la menyspreava. Era el Gran Imperi del Mal. [...] Només Herralde en publicava coses. Donald Barthelme, per exemple. I la beca no era per anar a estudiar a cap centre en concret. Com que amb el em donaven de beca no arribava ni a pagar el lloguer —aleshores Nova York era caríssim— doncs feia traduccions. Però bàsicament passejava per les llibreries i les biblioteques i llegia. Mirava tot el que hi havia, anava lligant caps, anava a escoltar lectures públiques de Robert Coover, de John Barth, de Jorge Luis Borges.” (González, 2012: s/n)

El segon és la feina a la ràdio que obté a la seva tornada a Barcelona, perquè l'ajuda a repensar el treball lingüístic. Ambdós estímuls indiquen la particularitat de la trajectòria de Monzó: incorpora referents nord-americans i té una preocupació pel català estàndard i del carrer (sense ser l'únic). Uns anys abans, davant de la crítica per la manca de domini del llenguatge, apuntava que “*Utilitzo un català estàndard. El que es parla al carrer, però sense castellanades. [...] no em preocupa això del domini del llenguatge. Sinó amillarar el català de cada dia, tal com raja* (Simó, 1980b: 17)”. En termes pràctics, i a tall d'exemple, a la revisió de la novel·la *Benzina* decideix modificar els temps verbals: d'un passat simple que no s'utilitza en català col·loquial, a les formes que li són pròpies, com el present i el perfet perifràstic (Martínez-Gil, 2010). Per tant, a diferència de Mesquida (que renega de la llengua correcta, normativa, per ideològica) o Riera (que construeix una trajectòria bilingüe en català i castellà, que li proporciona reconeixements de les dues literatures), Monzó es preocupa estrictament pel català i com escriure'l. Com Rodoreda, palesa que interessar-se pel català que es parla no s'oposa a treballar la llengua literàriament (Gonzalez, 2012; AELC, 2020).

L'allunyament progressiu del textualisme i les exploracions posteriors el porten a ésser etiquetat com un dels autors postmoderns de referència a l'Estat espanyol, però Monzó explica que “*quan vaig veure que em deien escriptor espanyol i postmodern, vaig pensar que realment eren uns gilipollas* (Guillamon, 2019: 62)”. Deixant de banda que renega de les etiquetes estètiques com

d'altres escriptors, la categorització com a “espanyol” pren tanta o més importància que la de “postmodern”:

“Em trobo en una contradicció personal. La gent diu que soc molt nacionalista, i no és cert, no ho soc en absolut, ni gota. El que passa és que no soc espanyol. Soc català com podria ser ‘xino’, com soc miop o tinc els cabells arrissats. Es dona una situació ambigua: Barcelona es troba en un moment de debat brutal, que ningú no acaba de reconèixer. Està completament dividida. La lluita entre els dos idiomes és bastant més important del que sembla, perquè, tot i que hi ha bona relació entre la gent, mai no es farà res que funcioni fins que aquesta dualitat no desaparegui. Com vols fer una revista, si hi haurà qui no voldrà col·laborar-hi si és en català o a l'inrevés? Aquest és un problema. Et trobes una colla d'endarrerits mentals que creuen que Catalunya és una parcel·la seva, siberiana, de mel i mató, que no volen que ningú els hi toqui. I al seu costat els que es pensen que qualsevol cosa, pel sol fet d'estar en català, ja és local i provinciana. És a dir, que et trobes entre una colla d'idiotes i una altra colla d'idiotes. Aquest crec que és el gran debat cultural de la ciutat i, per extensió, del país. Estàs entre dos fronts: els catalanaires, els barratinaires, i aquest altra patuleia.” (Guillamon, 2019: 64)

En aquest fragment queda palès que Monzó es troba entre dues concepcions essencialistes sobre la cultura que no li interessin: els catalanistes que volen una Catalunya de “mel i mató” i els espanyolistes que pensen la cultura catalana com a “local i provinciana”, com una cultura menor. Aquests arguments ja han aparegut als capítols anteriors. Amb l'exemple de Monzó, però, queda clar com afecten la trajectòria dels escriptors. Tal com passava a Mesquida, que tenia problemes amb els nacionalistes catalans (p.ex. per l'afer Ucronia), l'humor de Monzó a la premsa el situa enmig d'algunes polèmiques també contra aquests grups, la seriositat dels quals els porta a preservar el passat i el present de la nació perseguint-ne qualsevol aproximació crítica, en una orientació que té molt de resistencialista (veure, p.ex. Guillamon, 2019: 65-66). Monzó té una vinculació amb la cultura catalana propera a la normalització, però, que l'allunya de propostes com les de Mesquida. Primer, perquè només escriu en català i, segon, perquè separa la literatura i la cultura de la política (mentre que Mesquida defensava en canvi la barreja de llengües i s'interessava sobretot per la ideologia literària) (Guillamon, 2019: 71). Tanmateix, a la vegada Monzó uns anys abans expressa que els escriptors no poden desvincular-se de la realitat en la qual viuen perquè la creació se'n veu afectada:

“[Cal] una cultura competitiva, i no estar sempre a la defensiva. S'ha d'acabar això de fer només Companys i Ciutats cremades. S'ha de sortir d'això. I hem de passar a l'ofensiva. [...] [Això] ho analitzo després [d'escriure]. Primer escric el que em surt, i després ho reflexiono. Però encara que un no escrigui que estem ben fotuts, això és implícit... [...] Veig una atonia, una falta d'empenta. Això va contra tots, inclòs jo mateix. Hi ha alguna cosa [en narrativa] que està bé, a nivell correcte, sense ser brillant. [...] Ara estem en una situació de cruïlla i s'ha de veure clar per on cal seguir, perquè l'escriptor rep les alegries, les il·lusions de la col·lectivitat

i les elabora literàriament, però si la col·lectivitat no sap per on va, no surt ningú que escrigui una obra important. Hi ha una desorientació, sense esperança per reeixir però no prou conformitat per desaparèixer.” (Simó, 1980b: 17)

Aquest fragment és un bon exemple de com en els primers anys de la democràcia s’incrementa la sensació de desencís, perquè ni políticament ni literària hi ha una orientació clara i els canvis no són tan grans com s’havia esperat. Tanmateix, lluny de proposar una politització cultural per sortir de l’encreuament, Monzó defensa una ofensiva des de la recerca literària.

En resum, tal com per la majoria d’escriptors, en primer lloc el treball amb la llengua literària es troba al centre de la pràctica de Monzó. Ara bé, la influència d’una tradició catalana no sempre reivindicada (p.ex. l’humor del grup de Sabadell), així com d’algunes de les literatures contemporànies més innovadores (p.ex. llatinoamericana, nord-americana), l’ajuden indubtablement a bastir una proposta literària singular en la literatura catalana (Gonzalez, 2012; Guillamon, 2019). En segon lloc, també s’assembla a la majoria d’escriptors del primer grup perquè reivindica la separació de la cultura i la política, tot i mantenir la centralitat del català en la cultura. A la vegada, és particular perquè la preocupació per la normalitat de la llengua catalana es relaciona estretament amb el marc de la normalització. Finalment,

“la proposta literària de Monzó també qüestiona la tradició i els valors canònics que la sostenen. Un dels trets postmoderns més característics de l’obra de Monzó està relacionat amb la crítica al mite de l’originalitat i l’autoria. Igual que fan altres autors com Josep Pla o Joan Fuster, Monzó propugna el joc amb la tradició, que sempre s’havia censurat mitjançant el tabú del plagi.” (Maestre, 2007: 601)

La cita és pertinent perquè insinua que la concepció sobre la literatura i sobre l’escriptor es troben estretament lligades. Encara que comparteixi amb d’altres autors la importància de la llengua o la separació de la literatura i la política, l’aproximació “postmoderna” de Monzó s’allunya de la concepció de l’escriptor com artista, de manera semblant a Pla. De fet, d’ell en diu, “*m’agraden moltíssim les seves opinions gastronòmiques*”, i quan se li pregunta per les seves aficions, respon amb humor i certa ironia “*A part de cardar, menjar, preparar tecs, beure, llegir una mica, anar al cine, buscar discos de l’època del jazz parlat en creolle, doncs, res* (Simó, 1980: 17)”. Tot i que els dos són escriptors cultivats, al dia del que es fa en la literatura i altres arts, compensen aquesta imatge amb la d’home que gaudeix dels plaers més bàsics, instintius. La qüestió es discuteix més endavant.

4.1.4 Els escriptors modestos

Si tots els escriptors que s’han tractat fins ara demostraven tenir un ampli bagatge literari i seguien diverses estratègies per vincular-se a la tradició, o bé intentaven bastir propostes alternatives a la tradició però defensaven la importància de la literatura, n’hi ha d’altres que posen èmfasi en què

no són autors cultes. Per exemple, Josep Maria Espinàs comenta: “no sé si tinc tanta passió per la lectura; potser per la lectura en general sí, però no per les lectures que són considerades cultes” i només cita com a referents Verne, Steinbeck o Hemingway (AELC, 2020). A més a més, a *El meu ofici* Espinàs explica que per esdevenir escriptor han estat més importants l’observació directa o la precisió de llenguatge que la literatura (Espinàs, 2008: 36-37). Les diferències amb els escriptors anteriors, potser a excepció de Trencavel, són molt remarcables, perquè s’allunya de la gran tradició literària d’una manera que no s’ha vist fins ara. La particularitat rau sobretot en el valor que atribueix a la seva literatura. En una entrevista de principis dels anys vuitanta, quan interpreta la literatura dels anys cinquanta i seixanta, explica el següent:

“Mira: Jo he fet el que crec que en aquell moment donat s'havia de fer. Que faltava una novel·lística catalana? Jo en vaig fer. Que calia un públic davant d'un teatre català? Igualment. [...] I quan s'acabava la corda, doncs, una altra cosa. [...] Les novel·les van fer la seva funció cultural i social els anys 50. Van servir perquè la gent del carrer llegís en català, ho entengués i veiés que podia arribar fins al final. Evidentment hi havia altres obres catalanes, però es tractava sobretot de poesia, i la poesia és un món més refinat i minoritari. Ara diuen que durant aquells anys hi havia massa realisme, però s'ha de saber veure que el realisme era l'eina de treball i que explicar coses del país no era només fer literatura. Això no vol dir que jo cregui que les meves novel·les tinguin el més mínim valor literari. La prova és que no continuo dedicant-m'hi. Jo no crec que tingui aptituds per a ser un novel·lista important o en tot cas no m'interessa concentrar els meus esforços per esbrinar-ho i seguir.” (Busquets, 1982: 187-189)

Al fragment, Espinàs atribueix a l’activisme artístic (novel·la, teatre, etc.) la funció social de mantenir la llengua i la cultura catalanes vives, perquè les aproxima a la “gent del carrer”. Distingint les seves activitats de la poesia o esmentant que les seves novel·les no tenen “el més mínim valor literari”, s’allunya de la noció de l’art i de la literatura. A diferència de la resta d’escriptors, doncs, redueix el potencial artístic de la seva escriptura literària i en remarca només l’activisme, cosa que no feia ni Trencavel. De fet, a diferència d’autors com Pla o Monzó, reticents a la transcendència de la literatura, la particularitat d’Espinàs és que s’allunya també de la tradició literària.

4.2 Els significats de ser escriptor

Esdevenir escriptor no és una tasca senzilla perquè la concurrència entre aspirants i la precarietat dels mons de l’art dificulten accedir-hi primer i mantenir-s’hi després (Bourdieu, 1998; Heinich, 2000). Tanmateix, molts volen ser escriptors, ja sigui per una certa vocació i/o perquè se senten realitzats en la feina. D’altres ho desitgen també, però posen més èmfasi en la necessitat de professionalitzar-se, en un context que encara ho fa més difícil que habitualment i que propicia

les contradiccions; per exemple, si un decideix dedicar-se al periodisme durant el Franquisme, perquè s'havia de fer sovint en castellà. Les figures de l'artista, l'artesà i el professional s'entremesclen implícitament quan els escriptors catalans expliquen per què i com es dediquen a la literatura. Hi ha a més una estreta relació entre aquestes concepcions i els valors de la literatura analitzats en l'anterior apartat. A continuació s'exploren diferents tipus de discursos sobre la identitat de l'escriptor.

4.2.1 L'escriptor artista vocacional

Hi ha un seguit d'escriptors que defensen per sobre de tot l'aproximació artística i vocacional de la seva pràctica.³³ Mercè Rodoreda és el novel·lista per excel·lència del període 1965-1983, i també qui presenta una visió més obertament vocacional i inspirada de l'escriptura. En algunes entrevistes fetes durant aquests anys, explica el seu procés de creació [subratllat i cursiva propis]:

“Per a escriure-la [la novel·la] necessito molt de temps. I, sobretot, molta tranquil·litat. Fins fa sis o set anys no se m'han anat creant, una mica per atzar, les condicions necessàries. Jo escric, en realitat, inspirada; ben o mal inspirada. Enteneu-me; no vull pas dir que em passi el dia al costat d'una arpa. Però per a engegar haig d'esperar un moment de gràcia. Abans, la novel·la s'ha anat fent relativament sola, l'he passejada per les vores del llac, pel cinema... Després em poso a llegir llibres que, per raons que ignoro, em resulten estimulants [...] I un bon dia em llevo i em poso a escriure com una desesperada. Acabo al llit mig malalta.” (Porcel, 1966: 73)

[Com funciona, vostè, en el conreu literari?] “Un xic a tongades. Hi ha moments que et trobes eixorca. Quan estic així la màquina em repugna. Inspiració clàssica? No ho sé... quan en tens ganes és com una mena de neguiteig, no? Escriure què vol dir? *Esquinçar, ja dic. Al primer raig les coses surten desastroses. Ara mateix, del que escric, corregeixo i en refaig cada part, si cal, fins que ho doni per bo. I quan ja tingui una unitat de parts així, tornaré a fer la mateixa operació de dalt a baix. Les pàgines que semblen més naturals, versemblants i espontànies són les més treballades. La feina de treballar un text és fer-lo lliscar, treure-li literaturalitat... [...] Per a mi, les novel·les són qüestió de detalls. La vera poesia rau en l'espontaneïtat, la quotidianitat, la natura. Un fuster, un jardiner o un paleta et parlen com no ho saben fer un advocat, un metge o un treballador de banca.*” (Busquets, 1980: 59)

Els dos fragments d'entrevista són un diàleg constant entre la figura de l'artista (subratllat) i l'artesà (cursiva). Heinich (2000: 188-212) ha observat els llocs comuns de l'escriptor com a artista, entre els quals destaca en primer lloc la imprevisibilitat de la inspiració, que arriba misteriosament. I Rodoreda en parla: hi ha inspiració perquè “la novel·la s'ha anat fent sola”, “amb molt de temps”. En segon lloc, però, la lectura actua com un estimulants per inspirar-se. Per tant, hi ha un cert control de l'experiència, encara que sigui intuïtiva. Heinich compara aquests

³³ N'hi ha de qui no se n'han reunit exemples perquè no s'han trobat, però que potser s'hi relacionen perquè mai s'han volgut professionalitzar com Mesquida o Riera. Quan es repassi al següent capítol la seva trajectòria, implícitament se'n veuran indicis.

recursos de control de l'escriptor amb els processos físics pels quals els místics arriben a l'èxtasi. De fet, en tercer lloc, un cop arriba la inspiració, el procés de creació es desplega sovint amb certa passivitat per part de l'escriptor, que es posa a escriure en estat de gràcia (en èxtasi), com si hagués sortit d'ell mateix. Rodoreda torna a ajustar-se molt a aquestes observacions, quan utilitza la idea del "moment de gràcia", de "posar-se a escriure com una desesperada" i "acabar al llit mig malalta". Per contra, quan la gràcia manca, Heinich parla de "sequera", Rodoreda s'autoanomena "eixorca".

Alhora que recorre als llocs comuns de l'artista, el segon fragment d'entrevista apunta a una concepció més artesanal de l'escriptura. "Esquinçar", "corregir", "refer" o "tornar a fer la mateixa operació de dalt a baix" denoten un procés d'aprenentatge basat en l'assaig-error, així com en la llibertat d'experimentar. A la vegada, hi ha un control del material que s'orienta a aconseguir un producte tan bo com sigui possible pel plaer de fer-ho bé: quan Rodoreda esmenta que repeteix els processos d'escriptura "fins que ho doni per bo" hi fa referència indirectament. I, a més, palesa que l'artesà, com l'artista, corre el perill de ser massa obsessiu (Sennett, 2008). A banda d'aquests trets tècnics i cognitius, l'artesanía també presenta una dimensió material, corporal (Thurnell-Read, 2014). Rodoreda es compara amb "un fuster, un jardiner o un paleta", que treballen materials quotidians, naturals. Ella fa el mateix amb les paraules: treballa els textos fins que els fa "lliscar", verb molt sensorial.

A priori, aquesta concepció de l'escriptura resulta incompatible amb la professionalització, a causa tant de la indeterminació de la inspiració i la gràcia, com de la lentitud en la gestació i el treball dels textos, que no s'adeqüen a les dinàmiques regulades del món del treball. En la primera entrevista, de fet, explica que ha estat fent feines diverses, entre les quals cita cosir o traduir, per obtenir una remuneració i mantenir-se (Porcel, 1966).³⁴ Tanmateix, és possible combinar la vocació artística amb la professionalització, com exemplifiquen Terenci Moix o Manuel de Pedrolo. Moix pren una aura d'artista vocacional quan parla sobre el seu procés de creació on, si bé parteix d'una idea inicial força concreta per escriure una novel·la, després l'escriptura el porta a "imprevistos" i "arrauxament" que li fan fer canvis constants, fins i tot quan l'obra és ja a la impremta (Alcalde, 1985: 31'). Ara bé, com es comenta al proper capítol, destaquen les seves estratègies per donar-se a conèixer i publicitar-se, que indiquen una forta orientació professional. Moix troba una manera poètica d'expressar aquesta conciliació entre l'artista i el professional: "*sóc un home que creu en la caseta i en la literatura. M'agrada estar a casa escrivint i, com diu la Virginia Woolf, tenir la meua habitació d'escriptor* (Huertas Clavería i Fabre, 1970: 22)". Per tant, Moix vol l'habitació pròpia de la caseta guanyant-se la vida escrivint. Per la seva banda, com

³⁴ Curiosament, diu haver fet de traductora per organismes internacionals, tasca a la qual no es dedicava ella, sinó el seu amant Armand Obiols (Casals, 2017). Com en Pla o Monzó, hi ha una voluntat zelosa de mantenir la vida privada i separar-la de l'escriptura, encara que aquests ho facin des de la ironia.

que era un dels escriptors més productius de la literatura catalana, a Pedrolo sempre se li preguntava a les entrevistes sobre aquesta alta activitat. Responia de la següent manera [subratllat i cursiva propis]:

“Potser cal atribuir aquest tip d’embrutar paper a algun defecte. No ho sé. Em sembla que molta gent ho pensa [crítics com Molas l’havien acusat de “grafòman”, Sales a les cartes diu que escriu massa]. Ara, seriosament, *et diré que si he escrit tant és perquè no ho he pogut evitar* [...] potser escriu tant perquè vull dir alguna cosa que encara no he dit i que se m’escapa. [...] Calen moltes quartilles per a posar-se en clar. De tota manera, deixa’m afegir que això d’escriure molt em sembla ben normal. L’obrer cada dia va a la fàbrica i l’oficinista al despatx. És natural que l’escriptor acudeixi a la ploma.” (Porcel, 1970b: 24)

“És una feina ingrata, encara que doni les seves satisfaccions. Ara, *jo de jovenet ja volia ser novel·lista. Posar mons en marxa sempre m’ha interessat.* No, no me’n queixo del tot. Ara, això sí, m’agradaria vendre el doble a meitat de preu.” (Busquets, 1980: 106)

La combinació que en resulta és peculiar. D’una banda, tal com Rodoreda, “no pot evitar escriure” quan en sent la necessitat. En el seu cas, però, posa més èmfasi en el missatge (“vol dir alguna cosa que encara no ha dit i que se li escapa”), fet que adquireix sentit recordant les valoracions divergents respecte la literatura que els dos defensen (estilística versus ideològica). També presenta una certa vocació artística perquè “de jovenet ja volia ser novel·lista” i perquè tota la vida gira entorn de l’escriptura i la lectura (Busquets, 1980). D’altra banda, si bé en un primer moment semblaria que Pedrolo s’apropa a l’artesà (“calen moltes quartilles per posar-se en clar”), al final opta per identificar-se amb dos dels assalariats per excel·lència en una societat moderna: l’obrer i l’oficinista. Per tant, Pedrolo associa l’alta productivitat en termes quantitativs amb aquest treball repetitiu, rutinari, i a la vegada s’allunya del professional, potser perquè inconscientment el relaciona amb l’estatus burgès privilegiat, que amaga les desigualtats que rebutja com a marxista (Larson, 1977).³⁵

4.2.2 L’escriptor professional

Havent vist l’exemple de Pedrolo i Moix, hi ha un seguit d’escriptors que posen més èmfasi en la professionalització, és a dir, a sobreviure a partir del que un guanya escrivint. En la majoria de casos no significa que reneguin del paler d’escriure, sinó que prefereixen remarcar que és prioritari poder-s’hi guanyar la vida per dedicar-s’hi de manera adequada. Baltasar Porcel és un dels qui ho té més clar des dels inicis. Per aquest motiu deixa d’escriure teatre i es consagra al periodisme i a la narrativa, perquè amb el primer gènere tenia “el trist orgull d’autor minoritari”

³⁵ Altrament, el desig de “vendre el doble a meitat de preu” s’interpreta com una voluntat no només d’accedir al màxim de públic, sinó de professionalitzar-se amb normalitat en un context de forta persecució franquista de la seva obra (van den Hout, 2007; Bennassar, 2018).

(Fuster Ja, 1971). Aquesta opinió a més denota una concepció àmplia de l'escriptor i de la literatura, tal com explica ell mateix:

“[Sobre si escriu per gust o per necessitats econòmiques] Por las dos cosas. En primer lugar, quiero decir que yo vivo de la literatura y gano una cifra de dinero al mes que oscila entre lo que gana un hombre de una profesión liberal y un obrero cualificado. Creo que el escritor ha de vivir de lo que escribe como cualquier otro profesional. Yo no creo en el escritor de horas perdidas, aunque reconozco que pueda hacer -y de hecho haga- grandes obras, estéticamente hablando. La sociedad es un engranaje de profesionales y no un estado de misticismo literario. A partir de todo esto creo que esta literatura de periódico y revista es la que hay que hacer. Literatura de creación e interpretación. [...] El escritor debe aspirar a ser leído por el mayor número posible de lectores y ha de usar, por tanto, medios de expresión masivos. El escritor antes se limitaba a los libros porque eran el gran medio de expresión.” (de Carreras, 1968: 21)

Al fragment, quan Porcel diu que “viu de la literatura” es refereix a tot acte de creació escrit i addueix canvis socials contemporanis que porten a incloure-hi la pràctica del periodisme. La importància de la professionalització és clara, perquè equipara la literatura a qualsevol altra ocupació. Es remarca que la situa entre el professional liberal que investigava Larson (1977) i l'obrer qualificat que esmentava Pedrolo. A més a més, és una aproximació pragmàtica, refermada per la pretensió d'arribar a una audiència àmplia a través dels principals mitjans d'expressió escrita. Vol obtenir visibilitat i també complir certa funció democràtica, en el sentit que la cultura sigui accessible al màxim de gent possible. Per exemple, argumenta que treballa a *La Vanguardia* no només perquè és el diari que li ofereix millors condicions econòmiques i llibertat d'expressió, sinó també perquè és el més llegit (López, 1974). Tot i que en el fragment no descarti que un escriptor no professional pugui bastir una obra de qualitat estètica, Porcel és un dels més crítics amb aquesta opció, perquè la majoria d'escriptors que l'escullen l'únic que aconseguen és contribuir a una “cultureta”, és a dir, a una cultura de baix nivell.

Això s'ha d'entendre en relació amb el debat de “l'escriptor de diumenge a la tarda”, que apareix des de finals dels anys seixanta sense que sigui casualitat, perquè es relaciona amb la revitalització de l'espai literari català. Sorgeixen dos posicionaments principals. D'una banda, aquells qui com Porcel critiquen els autors catalans que es dedicarien a la literatura de manera amateur quan tenen temps lliure (el diumenge a la tarda), sense rigor ni compromís professional envers la qualitat literària. L'expressió provindria de Josep Pla i és recurrent al llarg del període (Casas, 1970; Fuster, 1973; Busquets, 1980). D'altra banda, els qui defensen els escriptors de diumenge a la tarda, ho siguin ells mateixos o no, sovint critiquen els “professionals” perquè, en el context franquista, això passa necessàriament per escriure en castellà sobretot a través del periodisme (Torres, 1969 i 1973; Pedrolo, 1970; Capmany, 1970). S'observa que és més habitual, si es té una concepció en l'òrbita del paradigma resistencialista, de rebutjar l'opció d'escriure en castellà i

renunciar a les oportunitats de professionalització que aquesta llengua ofereix. En canvi, la majoria dels qui s'hi oposen són més ambigus quant a l'ús del català, perquè tendeixen a reduir el conflicte a criteris estètics i de qualitat, assumint estratègicament i crítica les possibilitats del context repressiu. En qualsevol de les dues posicions, però, les contradiccions entre les valoracions i la pràctica són freqüents perquè les restriccions del context franquista dificulten molt donar coherència a la pròpia activitat. Per exemple, escriure en castellà sovint no permet escapar de la precarietat i a més suposa rebre acusacions de certa capitulació durant el Franquisme (per aquest motiu els escriptors bilingües se'n defensen, veure per exemple: Casas, 1970; Busquets, 1980).

El debat palesa que el terme "professionalització" conté una multiplicitat de significats. Primer, més que en d'altres arts, és complicat posar els límits de la professionalització: qualsevol feina d'escriptura et converteix en escriptor o només la literatura? Té importància la qualitat per esdevenir escriptor professional? Si hi ha "grans obres" d'escriptors no professionals, és tan necessària la professionalització? La literatura és una feina o una manera de viure? Les respostes són variades i les combinacions d'arguments possibles són complexes. Per exemple, Porcel defensa aferrissadament la professionalització però alhora, com Molas, valora que la literatura és més que això, és una manera de viure (Casas, 1970). Altrament, per les generacions més joves, que comencen a publicar a finals dels anys seixanta quan la indústria editorial, les revistes culturals o els premis es troben en desplegament, la polèmica ja no és tan candent (ni les contradiccions). Molts accepten les possibilitats de la professionalització tal com se'ls ofereixen: escriuen en castellà i maximitzen les opcions als premis (Moix, Roig, etc.). Ara bé, són conscients igualment de les dificultats que suposa viure d'escriure. Hi ha preocupacions relacionades amb la feina d'escriptor que es repeteixen en qualsevol moment del període analitzat. Per exemple, la tensió entre escriure el que a un li interessa i voler vendre, que sol requerir adaptar-se al públic o al context (p.ex. la censura durant el Franquisme); l'equiparació a d'altres professions i, per tant, la normalització de la feina d'escriptor; o la necessitat de professionalitzar-se per tal d'aprendre a escriure bé. A més a més, els escriptors intenten fer diagnòstics de per què és complicat professionalitzar-se i reiteren problemes com la manca de públic o la precarietat de la indústria editorial, que dificulta el llançament dels llibres (veure per exemple: Pi de Cabanyes i Graells, 2004). Al proper capítol sobre l'anàlisi de trajectòries aquests debats prendran sentit.

Retornant a Porcel, el que resulta interessant no és que s'acosti molt al tipus ideal d'escriptor professional, sinó precisament que és gairebé impossible justificar la pròpia pràctica només a través d'aquesta figura. Ja s'ha citat que vol escriure una obra que s'assembli en qualitat als grans autors, entre els quals destaca Shakespeare, fet que denota un apropament a la figura de l'artista (Espinàs, 1988). A més a més, probablement no sigui casualitat que, per establir coherència entre la idea de l'artista que vol escriure una gran obra i la idea del professional en sentit ampli, que li

treu temps per dedicar-se justament a la literatura, s'apropii d'alguns trets de la figura de l'artesà: Porcel comenta que cal molta autodisciplina per escriure, amb el perill d'autoexplotar-se i obscecar-se (Espinàs, 1988). Davant de la pluriocupació i la inestabilitat, si un vol dedicar-se a la literatura, l'autoexplotació i l'obsessió d'un artesà que intenta fer bé la feina és molt més útil que la inspiració anàrquica de l'artista.

Josep Pla recorre a la mateixa estratègia. Aparentment, Pla és l'exemple més taxatiu d'algú que redueix l'escriptura a una professió, malgrat l'angoixa i l'exasperació que genera viure en un règim que practica constantment la censura (Vergés, 2017). Explica que si ha escrit tants llibres de viatges ha estat "*para vender, para el señor Vergés* (Soler Serrano, 1976: 1.18)". Noti's aquí que no només remet a la idea del professional (amb la idea vendre), sinó que arriba a reduir la tasca de l'escriptor a la de l'assalariat que treballa pel seu cap, l'editor Josep Vergés. Per tant, renuncia als privilegis del professional (Larson, 1977). Això reforça la idea que Pla és un dels qui més qüestiona el mite de l'artista, tant quan posava en entredit bona part de l'alta cultura com quan atorga sentit a la seva pròpia trajectòria. Preguntat sobre els motius pels quals escriu, en termes més generals, expressa que "*nunca he sido feliz escribiendo. Escribo para ganarme la vida, soy un profesional* (Roig, 1972: 28)". La dissociació entre la felicitat i l'escriptura, que és un lloc comú, Pla la relaciona amb l'esforç, dificultat i constància que requereix escriure (Roig, 1972). També explica que no escriu a partir de l'emoció, que "*no hubiera escrito ninguna frase si no la hubiera pensado antes* (Soler Serrano, 1976: 1.21)". En públic es queixa doncs sobretot de les dificultats d'una tasca artesanal i laboral. Això no obstant, en privat hi ha mostres de la complexitat del fet de ser escriptor. En el seu epistolari amb Vergés, les dificultats "artístiques" sovintegen fruit de períodes de desgana (es recorda que Heinich parlava de sequera i Rodoreda de ser eixorca), i en la seva obra, com a *El quadern gris*, la "diabòlica mania d'escriure" hi és constant (Vergés, 2017). En aquest sentit, Pla és un bon exemple de l'escriptor que zelosament separa la vida pública-professional de la vida privada-creativa. Demostra que hi ha una distància entre la dimensió pública i la privada del fet de ser escriptor, entre el que es vol dir conscientment i el que es vol amagar (o fins i tot que un mateix no es reconeix).³⁶

Per concloure el repàs de la professionalització, és pertinent indagar en els casos d'Espinàs i Trencavel, escriptors que, ja s'ha vist, tenen una orientació popular de la literatura, força allunyada dels llocs comuns de l'art. L'exemple de Trencavel destaca perquè la seva ideologia política marxista no els fa renegar del mercat sinó, pel contrari, reivindicar-lo encara que sigui lluny de l'economicisme (Trencavel, 1975b). Això els diferencia d'altres artistes polititzats que durant aquells anys actuaven en contextos com el francès, on "*Les stratégies de contestation du*

³⁶ Atenent la cita de Maestre (2007: 601) de la pàgina 95, hi hauria similituds entre Monzó i Pla en la desmitificació de l'escriptor-artista. Això en Pla fa prevaldre les idees de l'artesà, preocupat per com escriure, i del professional. Probablement el primer també tindria idees semblants.

marché sont en général associées à une idéologie politique et, à un moment donné, elles peuvent être utilisées par des artistes de tendances esthétiques différentes. Ce fut le cas dans les années soixante et, en particulier, en 1968. Ces stratégies de contestation dictées par l'espoir ou l'utopie de pouvoir vivre sans vendre coïncident le plus souvent avec les périodes de difficulté du marché (Moulin, 1997: 346)". Com es veurà als propers capítols, justament la revitalització de l'espai literari català en un context repressiu actua com a incentiu per no renunciar al mercat, perquè l'eixamplament de la literatura i la cultura catalanes fan imaginar un increment de les possibilitats de professionalització i d'assolir la normalitat d'altres literatures.

Per la seva banda, a l'anterior apartat Espinàs rebutjava els valors artístics de la literatura i, efectivament, es professionalitza escrivint sobretot a la premsa i llibres de viatges (AELC, 2020). Sobre el sentit de la seva pràctica, en primer lloc en té una concepció àmplia: la feina d'escriptor inclou aquella gent que escriu de manera regular, no només llibres, sinó també lletres de cançons, peces teatrals, etc. En segon lloc, no compta tant si es ven o es cobra molt, sinó quina aproximació es fa a l'escriptura: com un ofici que requereix constància i aprenentatge, on es busca un "segell de qualitat" i una obra amb cert "caràcter" personal (Espinàs, 2008: 42-43, 89, 99, 102). Ara bé, com a mínim en el seu cas, el fet d'escriure habitualment i publicar implica que no tot assolirà la qualitat i el caràcter desitjats; reconeix que "*sé escriure el que vull escriure però no sóc un geni* (Espinàs, 2008: 102)". Per tant, de moment la concepció de l'artesà té molt més pes que la de l'artista. A la vegada, Espinàs comenta que personalment l'escriptura sempre havia estat una activitat professional, i mai abnegada, és a dir, compromesa [subratllat propi]:

"A Catalunya, a causa de la repressió lingüística del català en la postguerra franquista, es va difondre la creença que escriure en català era, indiscutiblement, un acte d'abnegació. Jo vaig fer-me escriptor en aquella època tan dura i puc assegurar que mai vaig sentir-me escriptor abnegat. Reconec, però, que bastants col·legues, joves com jo, se'n sentien. [...] Altres escriptors de la mateixa generació es van posar a escriure en castellà. Amb la mateixa naturalitat [...] Perquè era absolutament natural que uns joves -atenció: alguns també antifranquistes- aprofitessin la llengua que els permetia més projecció. És clar que no eren abnegats. Però si vull ser sincer, ni Riba, ni Pedrolo, ni Espriu, ni Sarsanedas, ni Folch i Camarasa, ni Maria Aurèlia Capmany -ni jo mateix- es pot dir rotundament que es presentessin com a escriptors en català per abnegació. [...] aquí es defensava la llengua pròpia. [...] Jo no hi veig altruisme, -'procurar el bé d'altri'- sinó coherència i fatalitat." (Espinàs, 2008: 20-22)

Aquest fragment reitera el que s'ha tractat amb el debat sobre l'escriptor de diumenge a la tarda: la professionalització sembla incompatible amb el resistencialisme. En conseqüència, Espinàs accepta que joves catalanoparlants escrivissin en castellà per obtenir més difusió de la seva obra. De fet, ell ho feia quan col·laborava a *Destino*. I, fins i tot, arriba a reduir el compromís polític de certs escriptors, perquè parla de "la coherència i la fatalitat" d'escriure en català (autors com

Pedrolo, citat, probablement no estarien del tot d'acord amb aquesta interpretació, si es té en compte el seu compromís explícit). Altrament, el contrast entre aquesta cita i la de l'apartat anterior, on Espinàs deia que havia escrit novel·les per compromís, indica les possibilitats interpretatives que ofereix un nou context: despolititzar el 2008 l'acte d'escriure en català durant el Franquisme, dient que no era abnegació sinó voluntat de professionalització (com a mínim per a ell), és factible quan un ja ha bastit una trajectòria professional d'èxit i ha deixat l'activisme, en un context on l'autonomia catalana ha estat consolidada. En resum, Espinàs és un bon exemple d'alta coherència com a escriptor. La renúncia de la dimensió artística de l'escriptura casa sense problemes amb una trajectòria centrada en la professionalització lluny de la literatura; ahora, aquesta defensa només adquireix coherència quan s'ha acomplert. També demostren coherència la politització i la despolitització de l'activitat, en paral·lel amb els canvis de context.

4.2.3 La tridimensionalitat en pràctica: l'exemple de Jaume Cabré

A partir de l'anàlisi d'una entrevista a Jaume Cabré en el marc d'aquesta recerca, una entrevista en profunditat feta per Cristòfol Trepal amb anterioritat i un assaig breu on el mateix Cabré explica "el sentit de la ficció", a continuació és possible d'aprofundir en els significats que configuren la identitat d'escriptor. Per començar, si bé la "vocació" d'escriure en la modernitat s'hauria articulat com una "crida" o un "do" (Chiapello, 1997; Heinich, 2000; Sapiro 2007a), potser l'aura de l'artista ha perdut cert apassionament en les darreres dècades: la majoria d'escriptors d'aquesta recerca parlen d'un contacte inicial i quotidià amb la lectura, que primer els desperta l'afició de llegir i que després els porta a l'afició d'escriure. Un encontre amb la literatura, doncs, que s'allunya del do o la crida. Cabré ho explica molt clarament a l'entrevista:

"El fet d'escriure em venia de llegir. Era, soc, molt lector [...] recordo que quan llegia un llibre que m'havia interessat molt em feia ràbia que s'acabés. I aleshores el que feia era continuar el llibre, sense demanar permís a ningú perquè naturalment era per mi només. I vaig entendre que em divertia, fent això. Agafant aquell personatge, fent un gir amb aquell personatge. I això em va donar més ganes de fer contes. Llavors estava començant a la universitat, a primer o segon. El que trobava bonic era la possibilitat de donar-ho a algun amic. Jo era molt pesat, perquè quan entrava a la universitat, deia, llegeix-te això, va. Però, esclar, eren contes de dues pàgines o tres. No era un abús gaire bèstia. Vaig estar fent molt de temps això. [...] M'agrada llegir i m'agrada escriure, si d'aquí resulta que en seré un escriptor, no sé si m'ho plantejava com una fita. Amb aquesta edat també és perillós, perquè el més normal és que diguis, 'Bueno, tu, deixem això perquè hi ha exàmens', etc. i a poc a poc ho vas deixant. Això passa moltíssim. I el que jo vaig voler va ser protegir això que m'agradava, que era escriure una història petita, de dues, tres pàgines."

Deixant de banda la particularitat d'intentar continuar les històries que llegeix, destaca la relació entre escriptura i diversió (més endavant, però, es veurà que ahora Cabré "pateix" l'escriure). L'afició inicial el porta a "protegir això que m'agradava", però ahora allunya la idea de

professionalització, perquè no veu l'activitat com una feina. Un podria sospitar d'aquesta aproximació aficionada i agradable a l'escriptura: tanta constància ha d'indicar per força una voluntat de dedicació, ja sigui professional o artística. Ara bé, és plausible pensar-ho en termes d'afició perquè, com es tracta al proper capítol, una trajectòria es construeix a partir de la interacció amb els receptors un cop la pròpia obra s'ha fet pública. El mateix Cabré implícitament ho defensa, quan a la cita entén que l'escriptura és una pràctica per compartir, pública, si bé en un primer moment només ho fa amb els amics. Més endavant, després d'haver guanyat alguns premis, haver estat publicat i haver establert contacte amb els lectors anònims, començarà a valorar el fet de ser escriptor (Cabré, 1999: 63). La professionalització, però, encara entra llavors en l'equació només com una possibilitat:

“quan estàvem iniciant l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana [durant la Transició], recordo haver dir: 'jo ja sóc escriptor professional. El que passa és que per les meves circumstàncies, per les circumstàncies de la societat on visc, per les circumstàncies de la llengua amb la qual escric, no puc viure de a meua ploma. Però mentalment ja em considero un escriptor professional. Si més endavant puc conquerir més autonomia econòmica gràcies a l'ofici d'escriure, benvingut serà'. I aquest ha estat el meu plantejament de sempre. [...] [A més] que em diguin quants escriptors espanyols o francesos viuen d'escriure. I n'hi ha més que aquí, d'escriptors! Doncs bé: els qui viuen només d'escriure són ben pocs! Poquíssims! El que fan la majoria d'escriptors no és pas viure només dels drets d'autor. Fan el mateix que he fet jo durant molt de temps: viure de feines relacionades amb l'escriptura, amb el fet de ser escriptor.” (Trepal, 2014: 100-101)

Com queda clar, la constància, la seriositat i el rigor són l'indicador de ser un escriptor professional. Atès que Cabré és molt conscient que viure de la literatura que un escriu és molt complicat, s'és professional per la dedicació (“ofici”), no pas per la remuneració (“autonomia econòmica”). Ara bé, Cabré aconsegueix una feina de guionista i, per tant, pot viure del que escriu, en una professionalització en sentit ampli com la que defensaven Porcel o Espinàs, per exemple. Cabré però no en fa la mateixa defensa, sinó que s'alinea amb Rodoreda, en una concepció de l'escriptor que bascula entre l'artista i l'artesà i que, tal com passava als seus inicis, l'ajuden a protegir l'escriptura.

D'una banda, Cabré es pensa com un artesà quan apunta que “*Escriure és difícilíssim [i que] no pares mai d'aprendre* (Cabré, 1999: 106)” o que “*L'escriptor més que ningú altre pot valorar la forma expressiva de la llengua. Probablement, aquesta valoració no és apriorística, teòrica, basada en l'experiència d'altri, sinó que va entrant gradualment en l'interior de l'escriptor a mesura que llegeix i escriu* (Cabré, 1999: 100)”. Aquests arguments de l'aprenentatge a partir de la pràctica (d'escriure i de llegir) o de la materialitat de l'activitat (valorar la forma expressiva de la llengua, és a dir, el material) refermen la concepció de l'artesania. En el procés d'escriptura

d'una novel·la, tot i que comenci a gestar-se a partir d'una idea que, de vegades, com en *Fra Junoy*, pot ser tan vague com un gest o una discussió entre dos personatges, el treball posterior no només és intuïtiu, sinó que requereix certa planificació en la construcció dels personatges o el desenvolupament dels temes, per exemple (Cabré, 1999). I, tal com explica a l'entrevista: “*Sempre he tingut l'interès de ser conscient del que estic escrivint [...] El que passa és que llavors analitzes el que et molesta [el que no funciona en la novel·la que escriu]. I si ho trobes, bé, i si no, doncs res, no ho donaré per bo. Seria una tonteria. No tinc mai pressa. I doncs lentament. I no vull canviar-ho*”. La planificació o la lentitud implícitament remetent a un treball artesanal, pacient, curós, que es repeteix sovint i que es basa en les anades i vingudes, en el fer i el desfer.

D'altra banda, però, també entén la literatura com un “*Acte vital, profund, espiritual i en definitiva, artístic* (Cabré, 1999: 16)” i, responent per què escriu, pregunta que sovint es llança als escriptors, diu:

“És un gran misteri i és la pregunta que em fan sovint però que no sé respondre. Normalment ho soluciono dient que escric perquè, si no, rebentaria. Aquesta resposta només és una *boutade*; és una manera d'explicar aproximadament que les raons per posar-me a escriure són profundes, íntimes i desesperadament inexplicables.” (Cabré, 1999: 13) [i a continuació parla de comprendre del món que l'envolta, comprendre's a un mateix, etc.]

“La meua concepció de la literatura és molt radical: és una manera de viure, de respirar i de mirar i entendre el món. De mirar i entendre la vida. De mirar i entendre, eh? No només de mirar o només d'entendre la vida. Com a lector me la prenc molt seriosament. Fins i tot en el cas de llegir alguna cosa que, a priori, es pugui considerar superficial com la novel·la policíaca.” (Trepal, 2014: 131)

En aquestes cites, doncs, per Cabré la relació entre literatura i vida va molt més enllà d'escriure tan bé com sigui possible. La literatura és una forma de vida, cosa que l'apropa a la idea de l'escriptor com artista. De fet, cal recordar que a l'anterior apartat la recerca d'un estil propi prenia en Cabré certs tocs d'epifania. Aquí, la intensitat del procés creatiu remet a una experiència de dedicació completa. Un cop Cabré ha retreballat la novel·la i la pot donar per acabada, el resultat és, si més no, vistós:

“en les tres darreres novel·les que he escrit, un cop les he donades per acabades [...], m'ha vingut una sensació estranyíssima de buit, com si a partir d'aquell moment hagués de treballar activament per tornar a donar sentit a la meua vida ja que l'havia concentrada tota en la creació de la novel·la. Aquesta sensació de buit moral fins i tot en algun cas va concretar-se en ensopegada física preocupant.” (Cabré, 1999: 73)

“quan he acabat una novel·la em desmaio. [Literalment?] Per desgràcia sí, literalment. Això em va començar amb *Fra Junoy* i a cada novel·la m'ha passat. En circumstàncies diferents. Per exemple, recordo amb *Les veus del Pamano*, que l'Isidor es va quedar el paperam i es va

tancar tres dies a casa seva per llegir-lo i ‘dilluns en parlem’. Ell ho podia fer perquè estava fent feina. I ens vam trobar a tal restaurant. Arribem allà i em diu ‘és extraordinari el que acabes d’escriure’. I pam. El pobre Isidor, els cambres. Això, te’n dic una de les més espectaculars. Però per aquí si se sent una ambulància els veïns deuen dir, ‘mira, el Cabré ja deu haver acabat una altra novel·la’. En fi, saps què és? Ja he acabat, bua, deixo anar.”

Si bé a priori aquesta reacció física es podria interpretar com un relaxament del cos després d’un període de molta tensió, l’experiència física intensa de l’escriptura és compartida amb d’altres autors com Rodoreda, que deia acabar malalta, i el fa parlar de “buit moral” per haver “concentrat la vida a la creació d’una novel·la”. La consagració vital a l’escriptura porta al centre de la concepció moderna de l’artista (Heinich, 2000).

Encara que aquesta concepció artística acaba prevalent, les dues figures, l’artesà i l’artista, són útils per entendre la posició de Cabré. Malgrat les diferències, tenen en comú que s’oposen a una figura a la qual, com molts d’altres, vol evitar convertir-se: la figura de l’escriptor que desitja per sobre de tot professionalitzar-se i, si cal, acaba cedint a les dinàmiques de mercat. Cal preservar la literatura de les dinàmiques de rapidesa o productivitat relatives al món del treball i del mercat. En termes pràctics i artesanals ho argumenta, per exemple, amb una anècdota personal a l’entrevista amb Trepà, quan explica que “*En rigor, les presses se’m van acabar quan vaig llegir un text meu i vaig veure que no m’agradava el que havia publicat. Em va saber molt de greu i em vaig prometre que no em tornaria a passar mai més* (Trepà, 2014: 147)”. En termes més ideològics i artístics, “*Considero que és més lliure, des del punt de vista artístic, l’escriptor que no depèn econòmicament del seu llibre i que per tant no té per què cedir a cap pressió editorial o mediàtica, perquè farà el llibre que voldrà* (Cabré, 1999: 42)”. Tot i que ell mateix ho matisa citant excepcions com Dostoievski, en termes vitals sí que és incompatible la vocació amb el mercat:

“Si no fos per aquest desig tan profund i íntim de durabilitat, no desprendria tant de temps, tantes energies i tanta vida en la literatura. Sóc molt ambiciós. Molts escriptors pensen com jo; a pocs els ho he sentit expressar amb claredat perquè això suposa una forma més de compromís amb la feina. Fins i tot, en algun cas, després de sentir afirmar que no, que escriuen sense cap pretensió, amb vocació de *kleenex* (perquè els esgarrifa que algú es rigui de la seva ambició íntima) he sentit cantar el gall perquè se’ls veu d’una hora lluny que són i volen ser artistes.” (Cabré, 1999: 50)

Com es veu clarament, Cabré es posiciona amb els qui s’allunyen de la professionalització en termes econòmics i posen èmfasi més aviat en un sentit expressiu, vital, que abasta des del compromís concret amb la feina, fins a la transcendència de deixar una obra que perduri. A la vegada que parla del desig de ser “artista”, és conscient que en l’actualitat aquesta figura és qüestionada i desprestigiada amb burla, que els escriptors amaguen la passió. Per adequar-se a

aquestes creences amb coherència, però, a la pràctica Cabré demana a les editorials que no li exigeixin escrits, és a dir, que intenta evitar les dinàmiques de mercat. Atenent que és un dels autors més venuts i coneguts de la literatura catalana actual, hi podria haver la temptació de considerar aquesta demanda una possibilitat fruit de la seva posició privilegiada. Això no obstant, Cabré sempre ha rebutjat escriure sotmès als tempos del mercat:

“No vull que hi hagi una pressió no literària. Que això enganya sobretot quan comences. Perquè et poden dir, ‘va, vinga, que l’altre dia vas sortir al diari, aprofita l’eco d’allò que et beneficiarà’. Si ets jovenet, i tens bona fe, dius ‘deuen tenir raó’. És un error. És un error perquè no estàs per la qüestió literària, sinó per la comercial, que és el problema del director literari. No el meu. I ho van acceptar de seguida i van veure que tots hi sortíem guanyant. Que no tenia cap pressió, que no tinc cap pressió. I això també em dóna una tranquil·litat d’anar fent. Molta gent que comença s’espatlla per això. És una llàstima, però ho has de descobrir tu mateix, per poder imposar la teva llei, diríem.”

Aquestes tensions entre l’escriptura i la seva mercantilització s’han analitzat a bastament i, en l’actualitat, figures com els agents literaris actuen d’intermediaris entre els autors i les editorials per les qüestions prosaiques, de tal manera que preserven (il·lusòriament) l’escriptor de la mercantilització (Moulin, 1997). En aquest sentit, a l’entrevista Cabré explica que són l’editorial i l’agència literària qui s’ocupa de les gestions i després li n’informen.³⁷ Sí que es dedica, tanmateix, a presentar els llibres (cosa que només pot fer ell com autor) i a ajudar els traductors:

“Molts han vingut aquí a casa, que els hi demano de venir si han de venir per aquí, i llavors ens passem hores treballant. I això també ho agraeixen, perquè hi ha molts dubtes que no saben si empenyar, que no m’empenyen, però llavors quan estem cara a cara surten moltes coses. Ja sigui el francès, la polonesa, la coreana, l’alemanya. És un regal que t’has trobat, no m’ho crec.”

El fragment, breu, apunta que Cabré gaudeix fent aquest treball conjunt amb els traductors (parla de “regal”). És un procés enriquidor i creatiu amb la llengua, i en aquest sentit reforça la idea que l’escriptor, si ho pot escollir, es dedica a la creació i no pas a la burocràcia. Deixant de banda si l’explicació de Cabré equival a la pràctica (p.ex. si no valora mai cada quant ha d’escriure un llibre per mantenir-se), de manera aparentment paradoxal, i retornant a l’inici d’aquest punt, en el cas de Cabré és la consagració al mercat, aconseguir viure del que un escriu, que facilita oblidar-se de les dinàmiques econòmiques: la pluriocupació s’allunya, la vocació i l’ofici broten.

³⁷ A més, no sembla interessar-se gaire per les preguntes laborals durant l’entrevista i, fins i tot, desvia el tema. Per exemple, davant la pregunta “Bona part del que guanyes és a partir dels drets d’aquestes obres? O hi ha una altra part important de remuneració?”, respon “No, a veure. Ja fa molts anys que només escric. La meva dona ha estat mestra, ara està jubilada. Ella ha treballat tota la vida, excepte èpoques de criança de nanos, o canvis de residència, en fi. El cas és que ella ara està jubilada i es pot dedicar als nés, és una àvia meravellosa, s’hi dedica de debò. És impressionant. [i continua parlant dels nés]”

4.2.4 L'escriptor que no triomfa, entre l'artista, l'artesà i el professional

Tots els escriptors que s'han acompanyat fins ara són reconeguts. Què passa, però, quan un no consolida la seva trajectòria, sigui fruit de la baixa activitat, la falta de reconeixement per part de la crítica o les vendes escasses? Un conte llarg (o novel·la breu) de Víctor Mora, inclòs al recull *Perduts al pàrking* (1973), condensa els problemes que això comporta a l'hora de conformar la identitat d'escriptor. Com a relat en clau sobre el període, el protagonista és, igual que el mateix Mora, un guionista de còmics que vol esdevenir escriptor. Després d'haver guanyat algun premi quan encara vivia a París i d'haver tornat, però, no acaba de posar-s'hi. La crisi d'inspiració que l'afecta es relaciona amb una manca de sentit vital, probablement agreujada per l'ambient contradictori que freqüenta: de politització i frivolitat; d'alliberament sexual i sexisme; de cultura vital i precària; etc. El narrador amb focalització interna en el protagonista explica:

“Al capdavall, que aparegués el que escrivia o no, tant era, volia persuadir-se. El cas era escriure. I escrivia poc, lamentablement poc. Que aparegués el que escrivia o no, tant era. Ja feia temps que havia decidit provar de fugir de tota limitació, quan escrivia. Ja es guanyava prou bé la vida amb els guions de còmics, i li semblava que quan es posava a la màquina per escriure altres coses -amb les quals volia creure, malgrat el sarcasme silencios del Martí marginal [el desdoblament de la seva consciència], que podia contribuir ben bé a allò que sempre n'havia dit la 'transformació de la societat'-, havia de fer-ho d'una manera absolutament seriosa i sincera, sense cap concessió a si mateix, ni als altres. Volia compensar amb aquella decisió el fet d'escriure tan poc; volia trobar-hi un argument contra els que deien que havia malgastat -i encara malgastava- el seu talent; que cedint a la facilitat dels guions s'havia traït, havia venut la seva progenitura per un plat de lleties. Una altra justificació favorita -als seus discursos silenciosos contra crítics invisibles però ben existents, li constava- era dir que si a quaranta anys, un home de les qualitats que ell s'atribuïa generosament, feia guions de còmics, això era a causa de la misèria cultural ambient, i a causa també que mai no havia volgut acceptar cap compromís. Era a causa que s'havia volgut mantenir fidel a les opcions de la seva joventut: 'no se vuelve de la luz'.

I, per altra banda, qui podia viure exclusivament de la literatura en català? La majoria d'escriptors catalans vivien amb grans dificultats, obligats a fer deixièms métiers sovint més penosos que el d'ell. I entre els joves, joves amb veritable talent, quants -com la Roser Roura, tan ben dotada per a la narració- no es malgastaven en treballs periodístics, no sempre en la seva llengua, que els deixaven exhaurits i mal preparats per quan arribava l'hora sospirada d'obrir la carpeta del treball vocacional? D'una novel·la que, cas extraordinari, fos un èxit, se'n tiraven, com a màxim, sis mil exemplars... Podia un escriptor fer un càlcul seriós amb la misèria que li donaven els editors sempre en pla d'aquí-caic-aquí-m'aixeco? Potser sense tantes traves com hi havia, potser si pogués abordar temes que semblessin nous i interessants a uns lectors que, calia dir-ho també, no estimulava lingüísticament parlant cap òrgan d'informació quotidiana, molts autors haurien venut molts més llibres. Però les coses eren com eren. I, per postres, de tant en tant, encara et sortia algun cretí per refregar-te pels nassos el famós boom d'una novel·la

sud-americana -feta a París amb tota tranquil·litat, la majoria de vegades- i per treure la brillant conclusió que els escriptor del país, i no solament catalans, eren uns negats.” (Mora, 1983: 126-127)

Malgrat que sigui llarg, el fragment és il·lustratiu de les ambigüitats amb les quals viu un escriptor, sobretot si té dificultats per consolidar la trajectòria. En primer lloc, apareix una espècie de culpabilitat respecte al “talent” malgastat, el do de l’artista (Heinich, 2000). Cal justificar-se davant la possible interpretació que ha preferit la professió de guionista a la vocació artística d’escriptor. Per fer-ho, el primer argument és que, precisament, la professió principal en termes de remuneració li permetria, tal com a Rodoreda o Cabré, preservar la llibertat creativa; a canvi “d’escriure tan poc” fruit d’aquesta ocupació, només caldria escriure “d’una manera absolutament seriosa i sincera, sense cap concessió a si mateix, ni als altres”. En el seu cas, com a escriptor compromès que vol “transformar la societat”, seguint el tipus d’escriptor que representarien també Trencavel o Pedrolo. El segon argument per justificar-se és que la misèria de l’ambient cultural dificulta la professionalització i per tant incentiva la poca dedicació; els problemes citats s’ha vist que també preocupaven altres escriptors.

En segon lloc, el fragment referma el que s’havia intuït amb casos com el de Cabré: l’èxit allibera els valors positius de l’artista, però aquí es veu des de l’òptica oposada, d’aquell que no ho aconsegueix. Si bé el protagonista desitja ser un artista compromès, alhora dubta d’aquesta entrega amb “sarcasme”. La doble consciència que descriu el narrador de Mora apunta al descrèdit creixent d’aquesta figura, que Cabré veia en d’altres escriptors i que practicaven Pla o Monzó. Mora, però, no s’assembla a aquests dos escriptors. Els qui no aconsegueixen una trajectòria d’èxit poden sentir certa inseguretat respecte del sentit de la pròpia tasca, fins i tot arribant a dubtar si són “escriptors” quan no adquireixen els beneficis del reconeixement com a artista. Que a l’inici el narrador repeteixi dues vegades la frase “Que aparegués el que escrivia o no, tant era” no és casual, sinó que indica una tensió subjacent entre la vocació d’escriure i el fet que, si un escriu només per a ell mateix, aquesta vocació no queda confirmada, malgrat que l’artista que un porta dins (permeti’s la metàfora) es digui i repeteixi que sí, que n’hi ha prou. Per tant, es demostra la importància del reconeixement, que es vincula amb la tensió entre singularitat i comunitat (Heinich, 2000). En comparació, els qui han aconseguit una trajectòria consolidada i reputada potser en la intimitat tenen una sensació de conflicte respecte del reconeixement extern. Ara bé, la majoria parlen dels valors positius que vehiculen l’artesà (p.ex. l’esforç, la dedicació o fins i tot l’obsessió) i/o l’artista (p.ex. control de la llibertat creativa), fins i tot quan ho fan des de la ironia. I poden permetre-s’ho perquè han aconseguit el reconeixement.

Hi ha però una estratègia per enfrontar-se al fracàs de la pròpia trajectòria. Seguint l’exemple d’Estanislau Torres, un escriptor també poc reputat, apareix l’opció de renunciar a la figura de l’artista i a l’alta literatura tal com feia Espinàs. El primer element de renúncia és reduir la

definició d'escriptor a algú que escriu, evitant entrar en com i quan escriu. Per exemple, Torres sempre manté la feina en una sucursal bancària, amb una trajectòria d'escriptor a estones lliures. Com que manté un ritme de publicació regular, però, es considera escriptor i se'n sorprèn amb un "Mai vaig pensar que seria escriptor" (Memoro, 2010). El segon element on queda palès que Torres s'allunya de la figura de l'artista és en la seva participació en els debats de l'espai literari. Per exemple, al debat sobre l'escriptor de diumenge a la tarda, sense que sigui sorprenent, és un dels qui més defensa que en qualsevol literatura hi ha d'haver obres de tot tipus (implícitament, també més senzilles), però que la no professionalització no implica construir obres de mala qualitat (Torres, 1969).

El tercer element de renúncia respecte de l'artista es presenta perquè, si bé per explicar el seu procés d'escriptura narrativa expressa una certa necessitat, que remet a la vocació i inspiració pròpies d'aquesta figura, a la vegada les desactiva: "*Cada novela o cuento o narración que he escrito, han sido debidos a una necesidad. No a una necesidad enfermiza, sino porque un hecho, un detalle, una experiencia vívida, a menudo desagradable* [la Guerra Civil és un dels esdeveniments que més tracta a les seves obres], *me han abierto un camino que he creído que debía aprovechar* (Saladrigas, 1969: 72)". D'una banda, les desactiva explícitament quan nega que sigui una "necessitat malaltissa" (només cal pensar en Rodoreda, Moix o Cabré, per exemple, com a contrast). D'altra banda, de manera implícita aquí però explícita en altres llocs, Torres tampoc no segueix cap dels llocs comuns de la gran tradició, que solen ser mobilitzats pels escriptors més reputats i, per tant, més "artistes". Per exemple, s'allunya del misteri de l'estil quan explica que "*todas mis novelas son objetivas. Mis personajes hablan, actúan, etc., por ellos mismos. Yo les dejo decir y les dejo actuar tal y como la gente actúa y habla en la realidad. Me limito a escoger* (Saladrigas, 1969: 72)". Preval doncs la transparència, i tampoc no es preocupa de la tradició literària: cita com a referents Calders i Pedrolo, però dels autors no-catalans diu que "*Sóc molt ignorant en això, i molt irregular en lectures*" (Vilaginés i Vallverdú, 1966: 48).

Ara bé, en molts moments Torres demostra que la recepció desfavorable de la seva obra a l'espai literari català li genera una sensació de greuge, tal com s'analitza al proper capítol. Per tant, encara que un escriptor renunciï a ser "artista", el desig de reconeixement en termes literaris hi és sempre present. Fins i tot quan, com passa en aquest cas, no se segueixen cap dels codis pels quals un és percebut i reconegut com a participant legítim de l'espai literari, codis que expressen els valors literaris que l'artista millor representa, com la inserció a la tradició o la preocupació per l'estil.

4.3 Aproximació sociològica als discursos literaris dels escriptors

El discurs sobre els valors de la literatura i la pròpia identitat atorga sentit a la pràctica dels escriptors. Per començar, es remarca que els escriptors són coherents en l'articulació d'ambdues

dimensions en un sol discurs. La competència per legitimar la seva pràctica a l'espai literari català depèn d'aquesta coherència discursiva, en un context en el qual hi ha diversitat de paràmetres en tensió.³⁸ Apareixen dues tensions clau al discurs: entre el compromís estètic i el compromís polític, en un context altament polititzat; i respecte al pes de les diferents figures (artista, artesà, professional) per configurar la identitat de l'escriptor. Quant a la primera tensió, en la concepció moderna de l'escriptor, *“le thème de l'engagement” possède un statut ambivalent selon qu'on privilégie l'une ou l'autre de ces valeurs progressistes que sont, d'une part, l'autonomie de la création [valeurs estétiques] et, d'autre part, la responsabilité civique du créateur refusant de s'isoler dans sa tour d'ivoire [valeurs politiques]* (Sapiro, 1999: 135)³⁹. Per tant, des de l'origen ambdós compromisos s'han entremesclat però a la vegada són discernibles.

Quant al **compromís estètic**, s'entén com la defensa dels valors autònoms de la literatura. La majoria d'escriptors posen al centre de la pràctica la recerca d'un estil propi. Amb matisos, reivindiquen una llengua tant diferent de la parlada com de la normativa; una llengua literària o recreada, en termes d'Heinich (2000). Per exemple, Rodoreda i Monzó expressaven la tensió entre oralitat i norma; Pla es referia a l'adjectivació justa; Moix barrejava varis parlars i registres; Mesquida acumulava registres, fonts; etc. Altres aspectes estilístics que ocupen els escriptors són la construcció d'ambients i personatges (p.ex. Cabré o Rodoreda) o l'estructura narrativa (p.ex. Monzó o Moix). Val a dir que la recerca de l'estil s'envolta de preocupacions com evitar la retòrica (p.ex. Pla o Rodoreda); oposar-se a la ideologia dominant (p.ex. Mesquida); allunyar-se dels missatges explícitament compromesos (p.ex. Rodoreda); aconseguir una certa veritat literària (p.ex. Pla, Rodoreda, Cabré); emocionar els lectors (p.ex. Riera o Rodoreda); etc. En el cas de Moix, davant del perill que la seva obra només es valori per la incorporació de la cultura pop al català, defensar el treball en termes d'estil (estructura, llengua, etc.) semblaria una estratègia per reequilibrar i preservar la legitimitat de la pròpia literatura. A d'altres escriptors les troballes estilístiques els permeten distingir diferents etapes de la pròpia trajectòria (p.ex. a Rodoreda, Cabré o Monzó). Altrament, tots accepten amb variacions la tradició canònica, els clàssics de la literatura i el pensament; en demostren l'interès (i, de retruc, certa erudició) i reconeixen aprendre'n per articular la seva obra.

³⁸ La idea de coherència, que ha anat apareixent al llarg del capítol, permetria establir certs paral·lelismes amb l'habitus de Bourdieu. En la seva anàlisi sobre l'habitus de Manet, apunta que *“un habitus est intégré, il a sa cohérence propre, ce qui ne veut pas dire qu'il soit sans contradiction (Bourdieu, 2013: 459)”*. Els escriptors fins ara seguits, malgrat que caiguin en contradiccions (p.ex. entre defensar el professional i l'artista), tenen i busquen la coherència en la seva identitat com a escriptor i en la relació que estableixen amb la literatura. S'hi indaga a continuació.

³⁹ Un aclariment terminològic: si només s'utilitza “compromís” es fa referència al compromís cívic, que també s'anomena polític perquè, com queda clar, la politització és molt present a l'espai literari català. S'utilitza de manera indiferent també compromís estètic o artístic.

Cal posar aquests elements en relació amb el plantejament inicial que els escriptors intenten singularitzar la seva obra fruit del marc d'originalitat moderna (Heinich, 2000). El fet que les estratègies i preocupacions variïn, però alhora sovint es repeteixin, indica aquesta concepció compartida sobre el que és escriure literatura. Ara bé, com que moltes de les estratègies i preocupacions s'articulen de manera força abstracta (p.ex. no detallen com es construeixen ambients versemblants o com s'evita la retòrica), potser seria més adequat parlar del "misteri de l'estil", idea que reforçaria la singularització i l'originalitat. També les reforça el fet que molts dels escriptors reneguin de les etiquetes crítiques. Malgrat aquest nucli dur del compromís artístic, hi ha canvis històrics als anys setanta, perquè apareixen iniciatives que preserven el misteri però amb un matís intel·lectualitzat que no hi era amb anterioritat, tal com s'ha observat també en d'altres contextos. Al seu estudi sobre compositors, Menger defineix la intel·lectualització de la següent manera:

“Par ce terme nous voulons évoquer tout à la fois la généralisation des discours qui accompagnent, explicitent, justifient, valorisent la complexité structurelle des œuvres, la stratégie proprement intellectuelle de la recherche de la nouveauté à tout prix, les multiples emprunts que font les œuvres nouvelles aux domaines des sciences exactes et des sciences humaines et qui sont l'origine ou le cadre 'théorique' d'expérimentations éphémères, et l'interaction entre le travail créateur et son public composé de pairs, mais aussi de tous ceux qui sont sensibles à ces jeux savants avec la culture musicale héritée [...] Plus généralement, la voie a été largement ouverte à tous ceux qui avaient reçu une double formation approfondie, littéraire ou scientifique et musicale, et qui inventent continûment une problématique théorique pour élaborer et justifier leurs œuvres.” (Menger, 1989: 123-4)

Mesquida, Ignasi Ubac i el textualisme són l'exemple més clar d'intel·lectualització a la literatura catalana. Per començar, perquè per innovar beuen explícitament de teories humanístiques de les quals presenten una bona formació. A més, als propers capítols queda palès que el context afavoreix aquesta tendència a través del públic, tant anònim com especialitzat, predisposat a aquestes innovacions.⁴⁰ La intel·lectualització de la literatura no rebutja els llocs comuns artístics, però sí que revisa les nocions de l'originalitat i l'estil: no només traça genealogies pròpies sovint enllaçant amb les avantguardes, sinó que transforma el misteri de l'estil a partir de pensar i criticar el potencial ideològic del llenguatge. La literatura fressa nous camins per explorar la llibertat a través del llenguatge artístic i, de fet, sobretot perquè són *teòricament* nous, són misteriosos. A la

⁴⁰ En el cas francès, seguint l'emergència i auge de la revista *Tel quel*, referent dels textualistes catalans, es posa èmfasi en l'increment de la població universitària o la predisposició editorial per la innovació, així com a les estratègies personals dels seus impulsors, per entendre l'acceptació i diferenciació d'aquestes propostes respecte de les avantguardes (Menger, 1983; Pinto, 1991). Com s'anirà veient als propers capítols, en el cas català s'hi sumen a més altres interessos per promocionar les generacions més joves. Per aquest motiu, Menger (1983) argumenta que els corrents intel·lectualitzats no es diferencien tant de les avantguardes de principis de segle XX per la proposta estètica en si mateixa, que tindria molts elements comuns, sinó perquè la resta de participants estan oberts a distingir-les-en.

vegada, l'estreta relació entre literatura i política que remarca Mesquida és una opció pont en relació amb els qui defensen sobretot el compromís polític.

En aquest sentit, hi ha escriptors per qui la recerca de l'estil i el vincle amb la tradició semblen secundaris. En són bons exemples Pedrolo, Espinàs o Trencavel, encara que s'observa una gradació. Pedrolo és qui més proper es troba del grup anterior: tot i ser un escriptor molt compromès i defensar que el món recreat a la seva obra conté una ideologia contestatària, per defugir el perill de ser titllat de pamfletari posa molt d'èmfasi en l'experimentació tècnica. Si bé d'una banda això el lliga amb la tradició, tal com passava amb els escriptors més "autònoms", de l'altra aquesta rèplica conscient de tècniques narratives diverses anul·la la possibilitat de parlar en termes estilístics: no hi ha una recerca ni un posicionament estètic propi, no hi ha doncs misteri. Trencavel seria un punt intermedi perquè posa èmfasi en construir una literatura popular de qualitat, que no es rebaixi per convertir-se en objecte de consum, i traça genealogies amb la tradició (p.ex. Trencavel, 1975, 1975b, 1975c o 1975f). Tanmateix, s'ha vist com defensaven un estil transparent a la cita il·lustrativa de la pàgina 89, perquè parlaven d'impulsos, vivències o realisme aproblemàtic, que s'oposen al "misteri de l'estil". Finalment, el cas d'Espinàs és el més extrem: no només s'allunya de la tradició literària, sinó que redueix la seva contribució novel·lística a la necessitat d'ampliar els lectors, traient-li qualsevol valor literari, i un cop ha complert la seva funció d'activisme cultural, abandona la literatura. Per tant, demostra que no té interessos literaris o, en termes de Bourdieu, que no se sent interpel·lat pels envits del camp.

En conseqüència, cal indagar en com opera el **compromís polític**. Per començar, s'ha analitzat a bastament que "*la surpolitisation confère aux pratiques des agents une signification politique indépendamment du sens subjectivement visé* (Sapiro, 1996: 4)". És a dir, que en contextos polititzats les pràctiques, entre les quals s'inclouen les obres, són preses *directament* com a polítiques, ho pretengui o no un agent particular. I no hi ha dubte que l'espai literari català es troba polititzat per la repressió franquista, la influència dels realismes de caire marxista, etc. Tanmateix, n'hi ha que polititzen les obres, però molts d'altres no ho fan i aconsegueixen preservar-ne l'autonomia. Pel que fa al primer grup, s'hi inclouen els escriptors citats a l'anterior paràgraf, per qui el compromís literari quedava rebaixat en favor del compromís polític. Defensen la funció social de la literatura com a preeminent, ja sigui per construir un món de ficció crític amb la realitat, que permeti prendre'n consciència (Pedrolo i Trencavel), o per ampliar el públic lector en català (Trencavel i Espinàs). A partir de l'anàlisi del camp literari francès sota l'ocupació, Sapiro apunta que

"La politique, sous une forme assumée ou déniée, est ainsi un des modes d'universalisation des passions dans une période où l'écrivain doit réaffirmer sa place dans la société et ses prétentions à l'universel. Or, si la disposition à l'indignation est très largement partagée, les modes sur lesquels les passions tendent à s'universaliser et les formes de politisation varient

selon le degré et le type de notoriété, comme on l'a vu à travers les pratiques discursives. Tandis que le degré d'euphémisation des passions (littéraires, politiques ou personnelles) s'élève du pôle dominé au pôle dominant, le degré de stylisation est fonction du capital symbolique détenu." (Sapiro, 1999: 699)

Per tant, els escriptors menys reputats tenen tendència a polititzar més directament les seves obres i allunyar-se de l'estilització (és a dir, del misteri de l'estil). Aquesta estratègia ha estat analitzada en d'altres contextos. Per exemple, durant el *boom* llatinoamericà, en un període molt polititzat, si no s'aconseguia la validació editorial i de públic, era difícil acreditar el valor de la pròpia obra només en termes literaris i, per tant, acceptar-ne la politització podia ésser avantatjós (De Diego, 2020). També a l'espai literari francès, després de la Segona Guerra Mundial, són els escriptors menys reputats qui estan més predisposats a emparar-se sota l'etiqueta d'"escriptura jueva", que té connotacions compromeses i els atorga reconeixement (Lévy, 1998). A la literatura catalana, a priori l'escenari diferiria. Hi ha autors poc notoris efectivament polititzats, com Trencavel o Mora, de qui s'ha citat el conte de l'escriptor fracassat i compromès. Tanmateix, Pedrolo, molt compromès, era alhora molt reputat.

A la vegada, en aquest context també destaca que els escriptors per qui pesa més el compromís estètic aconseguen mantenir l'autonomia de les obres, que se les valori amb paràmetres artístics. Segueixen estratègies per demostrar el seu compromís cívic però alhora preservar l'autonomia. La majoria apel·la a una separació entre política i literatura, o en termes més generals entre realitat i literatura, per justificar que el compromís s'exerceix fora de la literatura, com a persona i no com a escriptor, perquè "*c'est en 'prenant sur lui', c'est-à-dire en déléguant à sa personne le soin de refaire du lien avec ses contemporains, que l'écrivain peut espérer échapper aux effets élitistes ou déréalisants de l'esthétisation des critères d'excellence littéraire, sans devoir pour autant plier son œuvre à une visée préesthétique ou 'hétéronome', subordonnée à son contenu, qui le couperait de l'élite des connaisseurs* (Heinich, 2000: 136)". Aquesta estratègia també s'observa en contextos diversos. Per exemple, durant el *boom* de la literatura llatinoamericana, escriptors reputats com Garcia Márquez conserven la llibertat creativa perquè mostren el seu compromís polític en la militància (Aguirre, 2018; De Diego, 2020); a la literatura francesa els escriptors del Nouveau Roman segueixen la mateixa estratègia a la dècada dels cinquanta (Sapiro, 2009: 22). En el cas català, ho defensen escriptors com Riera molt clarament, però també Monzó o Moix.

Hi ha una segona estratègia, emparada al llarg del període tant per les preocupacions resistencialistes com normalitzadores, que també és útil per despolititzar l'obra: argumentar que el compromís envers la cultura catalana es demostra bastint una obra de qualitat; implícitament perquè així s'equipara la literatura catalana a d'altres literatures europees, i per tant a d'altres cultures. El cas de Rodoreda en aquest sentit era il·lustratiu (sumant-hi, a més, que rebutjava

pensar en els “missatges” de la seva obra). Val a dir que aquesta estratègia també és utilitzada per la recepció. Alguns escriptors, malgrat publicar obres que podrien ser interpretades com a conservadores, o fins i tot flirtejar amb el Franquisme a títol personal, accedeixen a la canonització perquè es valora per sobre de tot la seva qualitat literària. Els exemples de Pla o Villalonga són clars. Pla, que s’ha seguit fins ara, presenta trets biogràfics que dificulten sens dubte la seva acceptació dins de l’espai cultural català: com a conservador s’apropa al bàndol franquista durant la Guerra Civil i fins i tot hi ha històries opaques respecte del seu col·laboracionisme; també participa a la revista *Destino* que tenia origen falangista i s’escrivía en castellà des dels primers anys de postguerra, període molt repressiu contra el català (Vilanova, 2018); o defensa obertament opinions polèmiques, per exemple,

“Aquest és un país que no sap llegir ni escriure... Perquè ens han trepitjat, diu? Ep! En Franco fou pura conya. La gent ha fet diners, amb ell, i de pressa, que és el que volia. La censura no ha estat res. Que no escrivia l’Espriu? Ara no escriu! I en Fuster? I en Cruzet?” (Busquets, 1980: 23-24)

Ara bé, encara que la seva figura sigui controvertida culturalment, mai no s’arriba a posar en perill la pertinença al cànon de la literatura catalana, perquè pocs posen en dubte la qualitat de la seva obra (veure, per exemple, Triadú a Simó i Delfó, 1974; Mora, 1983: 121). Se li aplica la mateixa interpretació que Rodoreda defensava per les seves obres: com que és de qualitat no pot ser condemnable, perquè enriqueix la literatura catalana; i sobretot si, com en el cas de Pla, l’escriptor escriu literatura només en català. Per tant, encara que estigui molt polititzat, a l’espai literari català es tendeix a preservar l’autonomia de les obres.

Conseqüentment, la politització, més que afectar la literatura en si, afectaria les possibilitats que els escriptors siguin valorats com a intel·lectuals i que ampliïn la seva influència a l’espai politicocultural. L’exemple de Pla ho constata en negatiu. La polèmica recurrent sobre el Premi d’Honor a les Lletres Catalanes (PHLLC), que mai no se li va concedir, permet aprofundir en aquest no-solapament entre l’espai literari i l’espai cultural catalans. El PHLLC era organitzat per Òmnium Cultural des de 1969, l’associació fundada als anys seixanta per burgesos catalans. Com que el premi no era estrictament literari, sinó que a les bases hi havia un component de compromís moral envers la cultura catalana, membres del jurat com el crític Joan Triadú defensaven que Pla no era el millor candidat a causa del seu oportunisme polític, malgrat la qualitat de la seva obra literària (Triadú a Simó i Delfó, 1974; Calders, 1974). Per contra, d’altres defensaven que Pla justament era el millor candidat pel seu compromís literari (Civit, 2012). Anys després, el seu editor Josep Vergés, comentava que

“L’important és la llengua que ha escrit, gairebé sense fer literatura, per tal que la gent del poble l’entengués. Era un catalanista fabulós. Els que no li van voler donar el Premi d’Honor de les Lletres Catalanes han fet el ridícul. Tenen tot el país en contra, perquè el català de debò

reconeix el valor d'en Pla. En Pla era un escèptic, un catalanista que estimava la llengua catalana com ningú no l'ha estimada, tot i que no en tenia cap necessitat, perquè ell hauria pogut escriure només en castellà.” (Planas, 1997: 27)

Aquestes diatribes tenen importància perquè demostren que, si no s'accepten certs implícits de l'espai cultural català, com l'antifranquisme explícit, s'anul·la la possibilitat d'actuar com un intel·lectual. A molts dels escriptors això no sembla preocupar-los. Ara bé, el cas de Pla destaca perquè, si bé públicament sembla pertànyer a aquest grup, a la vegada hi ha indicis que se'n preocupava.⁴¹

A partir d'aquestes possibilitats per relacionar-se amb el compromís polític, cal preguntar-se per què la politització a l'espai literari català sembla operar de manera menys nítida que en d'altres contextos: per què escriptors molt polititzats com Pedrolo aconseguen tant de reconeixement; per què a la vegada altres escriptors notoris defensen l'autonomia en un context polititzat sense gaire problemes i, fins i tot, en casos com els de Pla, es troben valors *positius indirectament polítics* en l'obra, obviant posicionaments *negatius directament polítics* de l'autor. Aquí es planteja que, a diferència de literatures en llengües hegemòniques, el català facilitava evitar el debat de l'escriptor compromès sense ésser penalitzat a l'espai literari. Com a llengua minoritzada, i més durant el Franquisme, el fet mateix d'escriure en català permetia demostrar el compromís envers la literatura. Atès que cada camp té la seva història, motiu pel qual les jerarquies sempre s'han d'entendre en context (Sapiro, 1999), la comparació amb la literatura francesa, pel contrast que emergeix, sembla reforçar aquest argument. Durant l'ocupació nazi,

“les entreprises de captation du patrimoine culturel français auxquelles se livrent les nouveaux pouvoirs, allemand ou vichyste, n'auraient pas eu toute leur efficacité si elles n'avaient rencontré les intérêts, très divers, du reste (de la logique de survie au recours aux pouvoirs pour renverser les rapports de force constitutifs du champ d'avant-guerre), de toute une fraction du champ littéraire. [...] le processus de perte d'autonomie du champ s'opère, de l'intérieur, selon des mécanismes spécifiques et que les luttes politiques sont retraduites selon des principes de division qui n'ont pas seulement la politique pour raison. Les luttes qui traversent alors tout le champ littéraire et qui se réfractent dans presque chacune de ses instances (l'Académie française, l'Académie Goncourt, la NRP), sont avant tout des luttes pour la subversion des rapports de force antérieurs, qui renvoient à des divisions préexistantes.” (Sapiro, 1996 : 6-9)

Com deixa palès per contrast aquesta descripció, la concurrència entre grups en relació amb els nous poders és impossible en el cas català. El Franquisme pretén l'erradicació de la llengua, la literatura i la cultura catalanes; els primers anys de postguerra sense cap treva, després amb certes

⁴¹ Per exemple, arran d'aquesta polèmica, escriu a Vergés: “El premi de les lletres es va convertint amb el premi a la mediocritat. El que arribaran [*sic*] a fer aquests personatges per descabalar-nos (Pla, 24 de maig de 1976).”

concessions (sempre, però, molt inferiors al que els catalans voldrien i no hi ha dubte que es manté la repressió). Així doncs, alinear-se amb el bàndol franquista suposa renunciar a la identitat catalana, de forta base cultural i lingüística. En aquest sentit, el desengany d'alguns conservadors catalans, entre els quals s'inclourien Pla o el seu editor Vergés, que primer s'havien posicionat amb el Franquisme però després s'adonen del que implica realment per la pròpia identitat un cop s'implanta el règim, és molt diàfan (Planas, 1997; Vergés, 2007 i 2017).

Encara que tot just s'apreciï quan finalitza el període analitzat en la present recerca, però, la politització de l'espai literari i cultural es modifica i comença a rebaixar-se. Per exemple, en un principi el fet mateix d'escriure en castellà era suspecte de col·laboracionisme (p.ex. al debat de l'escriptor de diumenge a la tarda, els qui tenen trajectòries bilingües s'han de justificar), però la qüestió perd importància: les generacions més joves assumeixen més sovint que les possibilitats del periodisme, en general la via preferida si un pretén professionalitzar-se escrivint, són majoritàriament en castellà. Fins i tot hi ha escriptors en democràcia que són capaços de consolidar una trajectòria literària bilingüe i aconseguir la consagració (p.ex. Moix o Riera) (AELC, 2020). Això resultava més complicat durant el Franquisme i molt menys justificable, com demostrava Pla, que mai no va escriure literatura en castellà i d'aquesta manera podia acreditar el seu compromís. Altrament, el mateix passa amb el realisme històric, el corrent més polititzat: tot i ser molt present en els discursos sobre literatura en els anys seixanta, la majoria dels escriptors, entre els quals Porcel o Moix, se n'allunyen en les dècades posteriors. Als propers capítols se'n veuran altres exemples i s'indagarà amb més complexitat en com operen la politització i la despolitització de l'espai literari català.

Per concloure l'anàlisi de l'equilibri entre compromís estètic i compromís polític, ha de quedar clar que no s'entén l'espai literari català com un escenari on predominés *l'art pour l'art*. Encara que aconseguixin preservar l'autonomia literària, gràcies al no-solapament complet amb l'espai cultural i a la importància de l'elecció lingüística, la politització empeny els escriptors a plantejar-se la relació entre política i literatura (qüestió que per altra banda històricament sempre ha tingut cert pes, retornant a l'inici). Però el marge de decisió és força ampli. Per exemple, els escriptors poden o no identificar-se amb la figura de l'intel·lectual, poden separar o no la literatura del compromís polític, etc. I, de fet, la majoria s'allunyen de les vies polititzades més explícites, que amb els anys perdran legitimitat.

A l'inici de l'apartat s'ha argumentat que la segona tensió clau sorgeix respecte del pes de les diferents figures per configurar la identitat de l'escriptor. Com que la majoria d'autors defensaven el compromís estètic, semblaria que la figura de l'artista hauria de ser preeminent. Ara bé, de l'anàlisi als apartats precedents en resulten dos grans tipus d'escriptor: d'una banda, en el primer tipus prevalen els llocs comuns de l'artista per conformar la pròpia identitat, així com els valors

literaris, que equivalen al compromís artístic. De l'altra, pel segon tipus continua predominant el compromís artístic, però en canvi es posa més èmfasi en la figura del professional. Per tant, si bé queda palès que en la literatura catalana predominen els escriptors amb una orientació artística, no sempre predomina la idea d'artista. A la vegada, hi ha dos subtipus que incorporen el compromís polític, important per alguns escriptors: dins del tipus "artista", hi ha un subtipus ben representat per Mesquida, en el qual els compromisos artístics i polítics s'entrellacen; i el mateix passa amb el tipus "professional", dins del qual hi ha un subtipus compromès políticament, que inclouria Pedrolo o el grup Trencavel.

Il·lustració 1. Representació de les disposicions dels escriptors en l'encreuament dels valors literaris i la identitat d'escriptor

		Compromís polític		
Trencavel		Mora*		
Torres*		Pedrolo		
Espinàs**			Mesquida	
Figura del professional		Figura de l'artista		
		Compromís estètic		
Pla Monzó		Porcel		
		Moix	Riera	Cabré
			Rodoreda	

Font: elaboració pròpia amb les dades exposades en aquest capítol i el següent

La il·lustració 1 situa aquestes disposicions en l'encreuament dels dos eixos. Com que els tipus ideals són eines analítiques més que realitats, però, discutir certes assumpcions sociològiques és pertinent.⁴² Per començar, es remarca que per conformar la coherència de la identitat d'escriptor, en un context complex de forces contradictòries, es combinen efectivament diferents aproximacions en una identitat que no seria unidimensional, només artística. Això amplia certes interpretacions sociològiques que tendeixen a aquesta unidimensionalitat. Un bon exemple es troba en com els escriptors expressen el patiment que genera escriure. Seguint Sapiro,

“La conception vocationnelle de l'art suppose en effet un investissement total, souvent manifesté à travers la souffrance corporelle ou morale qu'il engendre, et qui vise à se distinguer de l'exécution routinière de tâches prédéfinies, qu'il s'agisse de l'artisanat, de l'académisme

⁴² Torres i Mora es marquen amb un asterisc a la taula perquè se'n té menys informació, també perquè són menys coneguts. De manera provisional, pel que se n'ha vist, es proposa que es trobarien propers a Espinàs i Pedrolo respectivament. En el cas d'Espinàs, hi ha un doble asterisc perquè és el cas extrem que renuncia als valors literaris però es professionalitza en el periodisme (Torres no busca ser professional de l'escriptura però renuncia a certs llocs comuns artístics i en aquest sentit se li assembla).

ou de la bureaucratie. L'imprédictibilité et l'originalité deviennent alors les principes par lesquels les champs de production culturelle manifestent leur distance par rapport à ces univers et sur lesquels repose le mode de valorisation des œuvres. L'originalité artistique tient dans la forme, le style, plutôt que dans les idées." (Sapiro, 2007a: 7)

Sapiro argumenta que el patiment de l'artista s'allunya dels universos del treball regulat en les seves diferents vessants, perquè és imprevisible i total (i, així, també reitera la relació entre vocació, originalitat i estil en la modernitat). Tanmateix, si bé la dissociació entre la felicitat i l'escriptura és un lloc comú, la dissociació pren diferents camins més enllà del patiment romàntic. La vocació artística comporta més sovint posar èmfasi en el dolor físic; en canvi, des de la professionalització els problemes provenen de la precarietat i en l'ofici artesà les dificultats són fruit del procés d'assaig i error. Els escriptors combinen però les diverses aproximacions. Per exemple, Porcel combina el malestar del professional pluriocupat i l'artesà obsedit; Pla en públic parla de l'artesà i el professional, però en privat té períodes de bloqueig i sequera com un artista; etc. De fet, es defensa que prendre les figures de l'artista, el professional, però també l'intel·lectual o l'artesà com a idealitzacions és útil perquè ajuda a abordar les identitats complexes i multidimensionals dels escriptors.

Destaca que els escriptors-artista durant el període 1965-1983 mantenen bona part dels trets de l'artista (inspiració, fatiga física, períodes de sequera, etc.), però no recorren sense control als més extrems i romàntics (do, crida, etc.). Els escriptors que defensen la professionalització, com que majoritàriament mantenen el compromís estètic-literari, també continuen relacionant-se amb la figura de l'artista: mentre que la figura del professional proveeix valor sobretot a través de criteris laborals i econòmics, aquesta ho fa a través dels criteris com l'estil i el lligam amb la tradició. Alguns d'aquests escriptors, però, es vinculen amb la figura de l'artista molt encobertament i des de la ironia, com en el cas de Pla o Monzó. Això indica, com ja s'ha dit, una distància entre la dimensió pública i la privada, entre el que un diu a consciència i el que un vol amagar. Ara bé, "amagar" no en un sentit estratègic, sinó més aviat inconscient. Són els escriptors que més s'allunyen de la figura de l'artista qui més en rebutja la dimensió apassionada i vocacional romàntica. Alhora, però, en termes de Bourdieu senten els envits de la literatura, s'involucren amb la tradició i amb l'espai literari del moment, volen ser bons escriptors. És necessari doncs jugar amb els criteris artístics. La ironia, la pretesa ignorància, etc. apareixen com a recursos que permeten relacionar-s'hi, ser identificat com a artista-escriptor pels altres, però no haver-s'hi de reconèixer un mateix. Altrament, aquests escriptors se'n distancien perquè s'ho poden permetre, amb trajectòries en les quals ja han aconseguit el reconeixement.

Per contra, escriptors que no busquen (p.ex. Espinàs) o no aconsegueixen (p.ex. Torres) el reconeixement artístic poden rebutjar la figura de l'artista i, fins i tot, no preocupar-se del "misteri de l'estil" que caracteritza la literatura; de fet, en ambdós casos acaben abandonant-la per dedicar-

se a llibres més divulgatius. Emergeix però una contradicció en el cas de Torres: encara que un escriptor renunciï a ser “artista” i als seus llocs comuns, el desig de reconeixement en termes literaris hi és sempre present (perquè sense els altres, en termes de Becker, un es convertiria en escriptor naïf, fora del món de l’art); en sentit contrari, precisament perquè un hi renuncia és molt més complicat que sigui percebut i reconegut com a participant legítim de l’espai literari. Altrament, s’observa que la figura de l’artesà guanya pes en totes aquestes identitats. Als més artistes els ajuda a rebaixar la passió romàntica, actualment poc legitimada (p.ex. Rodoreda o Cabré); pels escriptors professionals (inclòs Espinàs que abandona la literatura), l’artesà dota de sentit la pràctica perquè justifica la feina ben feta lluny de la mercantilització. Per aquest motiu, l’artesà apareix com un punt intermedi entre l’artista i el professional, que incorpora tant la vessant expressiva com pràctica (Menger, 1983). Aquests exemples reforcen també l’argument que la identitat de l’escriptor es conforma a partir de l’equilibri entre diferents figures que, en conjunt, li atorguen valor per tal de ser reconeguda a l’espai literari català.

Per concloure aquest capítol, cal retornar a la innovació i la varietat estètica, veure com els elements fins ara analitzats hi incideixen. En primer lloc, els valors al voltant de la literatura afecten la pràctica dels escriptors. Per exemple, Pla i Rodoreda demostraven concepcions divergents respecte de la novel·la i la literatura; Monzó tenia referents canviants segons la fase estilística en què es trobava; Mesquida practicava una intel·lectualització de la literatura. Aquestes aproximacions guiaven la seva creació literària. És justament la varietat de camins, d’idees teòriques i pràctiques diferenciades, que propicia la innovació i la varietat, perquè mentre compleixin els criteris de “qualitat” literària poden ésser vàlids a l’espai literari. Per explicar aquesta qualitat, cal entendre que hi ha valors literaris que comparteixen la majoria d’escriptors i que són molt estables en el temps, no presenten grans variacions a mida que passen els anys i entren noves generacions. S’ha parlat doncs de llocs comuns, entre els quals destaquen el “misteri de l’estil” o la importància de les referències canòniques. Aquests llocs comuns són independents del tipus de literatura que defensin i practiquin els escriptors i, per molt clàssics que siguin, no impedeixen la innovació. Seguint Bourdieu (2002), es podrien considerar la doxa del camp, amb la qual els escriptors i la resta de participants s’involucren. D’aquesta manera, es reconeixen els uns als altres com a participants legítims i són capaços d’identificar allò que és de qualitat, vàlid. En segon lloc, pensar-se com a escriptor compromès també orienta la pràctica d’alguns escriptors, per tal de complir amb la funció social de la literatura com a mitjà per canviar (o preservar) el món. Pedrolo va fer la seva contribució innovadora des d’aquesta perspectiva; Trencavel exploraven els subgèneres i el llenguatge col·loquial motivats pel compromís; Espinàs va participar en la novel·la, amb propostes que orbitaven en el realisme històric, allunyat del compromís literari però proper al compromís de revitalitzar la cultura catalana en el context de

repressió franquista.⁴³ Els escriptors polititzats, doncs, amb els seus interessos també contribueixen a la innovació i la varietat de la novel·la catalana del període.

Finalment, els valors literaris semblen tenir més importància que les figures que configuren la identitat dels escriptors a l'hora d'explicar la varietat i la innovació novel·listiques. Com que els valors literaris en la modernitat s'han vehiculat en general a través de la figura de l'artista, que empara l'ideal de l'originalitat inserida en la tradició, és la figura més recurrent, encara que els escriptors en rebutgin certs trets. En canvi, la figura de l'intel·lectual és referència pels qui volen incidir en l'espai cultural, però no és majoritària. Les figures del professional i de l'artesà tampoc no semblen tenir relació amb la innovació i la varietat, sinó que expliquen com ha de ser la feina (remunerada i ben feta respectivament). Tanmateix, és útil haver analitzat les figures de referència a partir de les quals els escriptors configuren la pròpia identitat. Així es demostra que l'espai literari català és més complex del que no semblaria a priori, pensant només en un esquema dual autonomia-heteronomia. Els valors literaris són compatibles amb preocupacions polítiques o econòmiques, perquè els escriptors busquen la coherència discursiva i literària que porta al reconeixement en diferents plans: en les seves obres i en ells mateixos.

⁴³ A la vegada, tal com ja s'ha argumentat, que escriptors com Pla puguin obtenir els màxims reconeixements literaris durant els anys del Franquisme demostra que els valors literaris operen sempre, encara que hi pugui haver més o menys politització.

Capítol 5. Les trajectòries dels escriptors

L'escriptor comparteix amb la resta de professionals de les arts característiques d'estatus i d'ocupació. La flexibilitat de les feines, fomentada per la gran concurrència entre aspirants i per la incertesa de la demanda, fa que els inicis de trajectòria siguin en general precaris. Posteriorment, segons el grau de reconeixement assolit, la dispersió de condicions laborals és considerable però la pluriocupació és una necessitat en la majoria de casos. Malgrat aquest escenari, molts continuen dedicant-s'hi no només perquè tenen "vocació", sinó també perquè la feina artística presenta certs avantatges (horaris adaptables, gaudi, sentiment de realització, etc.) (Menger, 1989, 1999; Moulin, 1997; Munro, 2017). La sociologia ha estudiat com aquests trets laborals fomenten la innovació que es produeix en diferents sectors artístics (Peterson, 1990; Menger, 1999). En paraules de Chiapello,

“il faut avoir beaucoup d'idées dont seules quelques-unes entreront dans l'histoire, ou dit autrement, que plus on a d'idées, plus il est probable que certaines seront vraiment innovantes” (Chiapello, 1997: 92); “le nombre des innovations esthétiques et des découvertes scientifiques seraient faibles si, parmi tous les aspirants, seuls s'engageaient dans ces professions ceux qui auraient pu estimer correctement la probabilité de leur réussite. D'où la contradiction: la somme des prises de risque que chaque individu peut payer d'un prix élevé, en cas d'échec ou de vie professionnelle médiocre, est bénéfique pour la collectivité.” (Chiapello, 1997: 148)

Per tant, que les trajectòries individuals siguin precàries i inestables, a causa de l'alta competència, justament permet una dinàmica global de presa de riscos que fomenta la innovació. A la vegada, s'ha posat molt d'èmfasi en com la innovació no es pot entendre sense considerar la dimensió col·lectiva de l'activitat cultural, dels lligams de col·laboració i la recepció (Farrell, 2001; Becker, 2008; Collins i Guillén, 2012; Patriota i Hirsch, 2016). Aquestes qüestions s'exploren a continuació, en tres grans apartats que deriven de les fases per les quals passen les trajectòries dels escriptors catalans.

La primera fase abasta el període en el qual un comença a escriure però encara no s'ha donat a conèixer. En aquest apartat s'analitza com, malgrat parlar de vocació o no saber per què un s'hi dedica, en realitat la majoria dels escriptors tenien una predisposició social a ser-ho. És a dir, gaudien d'oportunitats fruit de la seva posició familiar d'origen que motiven l'apropament a la literatura (Bourdieu, 1998; Sapiro, 1999 i 2007a). L'etapa inicial conclou quan aquest escriptor embrionari viu un punt d'inflexió per fer-se visible, públic, sovint a través d'un premi. És el moment en què un esdevé escriptor *de debò*, perquè és reconegut pels seus iguals. A partir d'aquí, la segona fase implica consolidar la trajectòria, encara que és complicat. En la majoria de casos requereix mobilitzar recursos més enllà de la pròpia obra (Menger, 1999). No pas per tots els escriptors, l'última etapa arriba quan l'acumulació de reconeixements permet la canonització, un

lloc en la literatura catalana. En aquest apartat s'analitza com els escriptors valoren la seva recepció, tant per part del públic anònim com de la crítica especialitzada. També es dedica un apartat a investigar aquestes qüestions prèvies en relació amb el gènere, partint de la pregunta sobre si existeix la literatura femenina, pregunta freqüent dirigida a les escriptores. Les particularitats i semblances respecte de les trajectòries masculines ajuden a comprendre les dinàmiques de l'espai literari. Finalment, al darrer apartat es discuteix sociològicament com els escriptors contribueixen a la innovació cultural, aprofundint en la relació entre les trajectòries i les valoracions analitzades al capítol anterior.

Abans d'entrar en matèria, però, un breu apunt teòric-metodològic. Si en el capítol anterior això només s'ha insinuat, aquí cal explicitar que, malgrat el mínim comú denominador de ser escriptor, el canvi contextual condiciona molt les diferents trajectòries. Les implicacions són prou complexes:

“les différentes positions synchroniques correspondent à des moments différents de trajectoires diachroniques (que la représentation spatiale synchronise artificiellement). Les nouveaux entrants sont encore, pour une part, indéterminés et il n'est pas facile de discerner, à partir des seuls indices objectifs disponibles, s'ils sont voués à disparaître plus ou moins vite ou si, dans le cas où ils parviendront à survivre, ils s'orienteront vers la réussite commerciale ou vers la consécration littéraire, associée ou non au succès commercial.” (Bourdieu, 1999: 19)

S'ha de tenir present que trajectòries en diferents fases se sincronitzen en un camp cultural i que, sobretot per aquells que comencen, no es pot assumir com es desenvoluparà la trajectòria ni simplificar retrospectivament les relacions de causalitat que li donen forma. Cal per tant trobar un equilibri entre el que és general i el que és particular, entre les diferents temporalitats amb les quals es treballa en l'anàlisi i considerant a més que les generacions gaudeixen d'oportunitats canviants. Se segueixen les trajectòries dels escriptors seleccionats (veure el segon capítol), però quan és pertinent es complementen amb exemples d'altres escriptors.

5.1 De la vocació inicial al punt d'inflexió quan l'escriptura esdevé pública

Tots els escriptors que s'han acompanyat fins ara, en menor o major mesura, defensen una aproximació artística a l'escriptura literària i demostren una forta inclinació personal a dedicar-s'hi. Ara bé, la **vocació** apareix en un entorn que la propicia. Seguint Bourdieu (1998 i 1999), que analitza els escriptors francesos del segle XIX, en general aquests provenen de famílies a les quals han adquirit un suficient capital cultural i social que els ha predisposat a l'art. Si no en disposen, és probable que acabin dedicant-se a un tipus d'art menys avantguardista, més popular. En l'art pictòric contemporani també prevalen, a l'elit, els artistes amb origen familiar en les classes

benestants i que solen dedicar-se a l'art d'avantguarda i abstracte, més reputat (Moulin, 1997). A priori, aquestes tendències s'aprecien a la literatura catalana. Per exemple, Pla o Pedroló provenen de famílies rurals benestants (la del segon, aristocràtica); l'avi de Rodoreda era un impulsor de la Renaixença i la introdueix a la literatura llegint-li Verdaguier de petita; Capmany o Roig són de famílies d'intel·lectuals barcelonines (el pare de la primera folklorista, el de la segona advocat i poeta); Riera ve d'una casa de metges; Mesquida és fill de mestres; etc. (AELC, 2020). Tots han produït obres reputades i amb un estil característic, innovador en graus variables. Torres seria el cas contrari: es posa a treballar el 1939, amb 13 anys, a causa de l'empobriment familiar derivat de la guerra, i abandona l'escola. Per tant, aprèn català per correu, semiclandestinement, i pel seu compte. Comença a escriure als ambients catalanistes de les sardanes i del club excursionista, fet que l'anima a presentar-se als premis literaris (Memoro, 2010; AELC, 2020). És a dir, fins aquest moment tot en la seva trajectòria és molt informal i allunyat del centre de la cultura i la literatura catalanes. Això es relacionaria també amb l'allunyament respecte de l'estil, analitzat al capítol precedent.

Ara bé, calen certs matisos, perquè els orígens familiars ajudarien a començar una trajectòria, però no són determinants directament en l'accés a les posicions més centrals (Moulin, 1997). En una mostra on no es consideressin només els escriptors més reconeguts de cada corrent, probablement es veuria que les mancances de capitals operen sobretot en les posicions perifèriques (veure Moulin, 1997; Sapiro, 2007a). És a dir, que els qui s'inclinen per la literatura des d'un origen social desfavorable tenen més opcions de mantenir-se en posicions perifèriques perquè tenen dificultats per desplegar la trajectòria. Tanmateix, en el cas català, centrant-se en els escriptors més reputats de cada corrent, sempre n'hi ha que provenen de famílies humils, petits botiguers o assalariats poc qualificats, però tot i això aconsegueixen una reputació considerable, com passaria amb Moix o Monzó. Monzó (1952) és dels autors que no accedeix a la cultura i literatura catalana a través de la família i és un dels pocs que prové, per part de mare, d'una família castellanoparlant. D'origen humil, des dels 14 anys treballa en el món del grafisme i el disseny; també assisteix als cursos nocturns de l'Escola Massana sobre publicitat. Els anys setanta suposen però l'acostament al món de la literatura catalana: indirectament, a partir dels seus reportatges a *Orifloma* i *Tele/exprés* sobre els conflictes bèl·lics a Cambotja i Vietnam; directament, amb la concessió del premi Prudenci Bertrana el 1976 per la novel·la *L'udol del griso al caire de les clavegueres*, en l'òrbita del textualisme. A partir d'aquí Monzó manté una alta activitat i visibilitat, estratègia que contribueix a la consolidació de les trajectòries (AELC, 2020). I, seguint els capítols precedents, té un estil particular que es valora molt positivament. Per tant, se sobreposa a les limitacions estructurals.

L'assoliment d'estudis superiors, també més probable quan es pertany a les classes socials benestants i/o intel·lectuals, és un altre tret característic dels artistes (Menger, 1999). Passa però

el mateix que amb l'origen social: escriptors amb menys nivell d'estudis reglats poden assolir el màxim prestigi. A banda de Monzó, és el cas de Porcel o Moix. I de Rodoreda, que només havia assolit estudis primaris malgrat provenir d'una família de classe mitjana. Ambdues tendències (origen humil i no assoliment d'estudis superiors, però èxit literari) s'expliquen sobretot per tres motius. El primer és la democratització creixent de l'educació.⁴⁴ Com que a l'educació reglada la lectoescriptura és fonamental, alguns joves provinents d'un entorn que no predisposa a la literatura poden apropar-s'hi i aprofundir-hi tant de manera reglada com independent. El segon és que l'accés als llibres, si bé no era tan senzill com en l'actualitat perquè les biblioteques eren força precàries, era possible. El tercer és que l'escriptura és una activitat poc costosa en recursos, atès que l'acte d'escriure és en general individual. El contrast amb altres arts és molt clar. Per exemple, la composició de música clàssica o avantguardista és d'accés molt més restringit en el seu aprenentatge (amb un llenguatge especialitzat), producció (ha de ser interpretada) i consum (en espais de pagament en general), per la qual cosa opera una selecció més acusada segons l'origen social (Menger, 1983). L'escriptura és doncs una professió amb accessos d'entrada relativament febles (Coser, Kadushin, Powell, 1985; Sapiro, 2007b).

Lògicament, les trajectòries particulars d'èxit inesperat no tenen per què desmentir les tendències macro assenyalades (en resum, que a més capitals, més possibilitats de dedicar-se a la literatura). Més aviat, doten de complexitat les dinàmiques de l'espai literari. El mateix Bourdieu, juntament amb Passeron, aporta una explicació fonamental per entendre la coherència d'aquestes trajectòries quan analitza les dinàmiques educatives a *La reproducció*. Malgrat que al sistema educatiu també operen criteris de selecció i distinció a través dels capitals, sempre hi ha alumnes de classe treballadora que obtenen titulacions superiors. Quan s'analitza la seva trajectòria, però, s'adverteix que s'han beneficiat d'algun factor que actua com a contrapès de les desigualtats de partida: tenir un parent amb estudis, encara que no siguin els pares, facilita l'adquisició del llenguatge especialitzat; assistir a un centre ben posicionat en resultats nacionals permet beneficiar-se del *peer effect*; etc. D'aquesta manera, els alumnes aconseguixen bons resultats individuals i passen els processos de selecció amb èxit. Cal tenir present que, com més amunt en els nivells escolars, més ha operat la selecció i, per tant, més criteris han intervingut a l'hora d'explicar per què uns alumnes han continuat estudiant i d'altres no (Bourdieu i Passeron, 2014).⁴⁵

El món literari funciona amb una dinàmica similar. Aquells qui no estaven *predisposats estructuralment* a triomfar en la literatura sovint es beneficien de certs factors per introduir-se en la lectura, animar-se a escriure, etc. En aquest sentit, és pertinent complementar la perspectiva

⁴⁴ De fet, Bourdieu mateix (1998: 213) partia de la constatació que els canvis al camp literari francès del segle XIX tenien molt a veure amb l'augment de l'educació.

⁴⁵ Bourdieu i Passeron (2014) en cap moment parlen de predisposicions psicològiques ni de factors que quedïn indeterminats, però és una possibilitat sociològica que es discuteix més endavant i també al darrer capítol.

estructuralista amb la interaccionista. Per entendre com l'ambient sociocultural en el qual un creix condiciona la vocació de l'escriptor, s'analitza a continuació l'auge de la literatura mallorquina durant els anys seixanta. Abans, però, s'indaga en el moment final d'aquesta primera etapa d'apropament a la literatura. Ser escriptor esdevé tangible quan un deixa d'escriure per si mateix o pels amics i el llegeixen lectors anònims. És a dir, quan un rep reconeixement del món literari. En general, els **premis** són la millor manera de rebre el primer reconeixement en la literatura catalana i començar a consolidar-se com a escriptor. Excepte Oliver i Pla, la resta dels 12 escriptors seleccionats es donen a conèixer guanyant premis importants (AELC, 2020). Com que els escriptors que aconsegueixen consolidar-se i obtenen prestigi sovint acaben prescindint dels premis, es reforça la seva relació amb els inicis d'una trajectòria. Per exemple, Pedrolo explica que “*no em presento a cap premi des de fa molts anys; ho feia quan em calia obrir-me pas. Això, per sort, ja està solucionat, dintre del que és possible en el nostre petit món* (Busquets, 1980: 106)”. L'entrevista amb Cabré va en la mateixa línia [subratllat propi]:

“Sí, i tant [els premis el van ajudar a continuar escrivint]. En va ser un, el Víctor Català, en aquella època va ser aquest. Com que era un premi de l'editorial Selecta, la publicació ja estava assegurada. I a partir d'aquí vaig començar a fer contes. [...] Jo no coneixia a ningú. I tampoc no estava per fer la pilota a ningú. Recordo haver anat a alguna editorial i dir ‘Us interessa aquesta novel·la?’, i dir ‘Doncs ja et direm alguna cosa’. És l'element que durant anys ha funcionat. [...] Després també va ser un premi [amb *El mirall i l'ombra*]. Però tampoc no m'ha fet gaire gràcia anar fent premis. Presentar-se a molts premis, no dic guanyar-los, eh. Arriba un moment que dius, escolta tu, ja trobaré algú a qui li interessi. [A la pregunta sobre si són una limitació a l'hora de crear] No. No, jo feia el que feia. I si el presentava en un premi, ara pensava que vaig presentar al Prudenci Bertrana amb *Fra Junoy*, i al mateix temps *La teranyina* a un altre premi. I van sortir a la vegada tots dos, i va ser una cosa curiosa, va ser divertit perquè van sortir, un a Proa i l'altre a Edicions 62. Va ser curiós perquè tenia dos llibres.”

Es repeteix la idea que els premis no són una estratègia gaire desitjable (en subratllat), a excepció de l'inici de la carrera, quan són útils i eficaços, tal com passa l'any en què aconsegueix dos premis i, per tant, té dues novel·les publicades. En aquest sentit, el fragment palesa que sovint es combinen diverses estratègies per obrir-se pas, aquí els premis i la presentació de manuscrits a les editorials. El cas de Torres també és il·lustratiu: explica que, després de guanyar el premi Santa Maria el 1960, Pedrolo, que n'era jurat, li va enviar una carta animant-lo a continuar escrivint perquè considerava que era necessària la participació de les noves generacions en la revitalització de la literatura catalana (Memoro, 2010; AELC, 2020). Això efectivament l'anima: l'any següent guanya el Víctor Català de narracions i, entre 1964 i 1969, publica quatre novel·les i un llibre de narrativa breu. Torres apunta però una cara fosca dels premis: se'n presenta a molts més dels que guanya (Torres, 1973).

Altrament, les possibilitats per beneficiar-se dels premis literaris canvien segons la generació dels escriptors. Les consideracions inicials aquí són pertinents: l'espai literari no només sincronitza trajectòries en diferents tempos, sinó que a més torna borroses les variacions entre trajectòries fruit de les oportunitats canviant del context. Els més grans, tant Pla (1897) com Rodoreda (1908), eren coneguts com a escriptors abans de la Guerra Civil. Rodoreda, de fet, el 1938 havia guanyat la primera edició del premi Crexells amb *Aloma* (l'única de les seves novel·les anteriors a la guerra que accepta). Tanmateix, la situació de postguerra, de precarietat econòmica i repressió política, obliga a una reconstrucció lenta de l'espai literari català. Després d'una aturada brusca de l'escriptura, més llarga en el cas de Rodoreda que en el de Pla, perquè aquest no ha de patir l'exili, els premis tornen a ser una estratègia a la qual els dos autors recorren per relançar la seva trajectòria: Pla guanya el premi Joanot Martorell de novel·la el 1951; Rodoreda aconsegueix el premi Víctor Català de contes el 1958, encara que el 1961 no li concedeixen polèmicament el Sant Jordi de novel·la, antic Joanot Martorell (ALEC, 2020; Fundació Josep Pla, 2020; Fundació Mercè Rodoreda, 2020). Els que segueixen, nascuts al voltant de 1920, com Pedrolo o Capmany (els dos de 1918), entren a l'espai literari català més tard que les generacions anteriors i posteriors, perquè la situació de postguerra retarda els seus inicis i comencen a publicar als anys cinquanta, quan torna a ser factible (Cabré, 2017; Zaballa, 2018).⁴⁶ Finalment, els nascuts a la postguerra es beneficien de l'augment dels premis literaris i de la predisposició dels crítics a valorar la varietat i la innovació estètica. A continuació queda clar pels joves mallorquins, exemple que a la vegada ajuda a entendre com es conforma la vocació inicial, retornant a l'inici de l'apartat.

A finals dels anys seixanta l'auge de la **literatura mallorquina** crida l'atenció a l'espai literari català (Triadú, 1969 i 1971). No només hi ha narradors inqüestionablement reputats com Llorenç Villalonga, sinó que comencen a ser molt actius joves crescuts durant la postguerra com Baltasar Porcel (1937), Antònia Vicens (1941) o Guillem Frontera (1945). Als anys setanta el degoteig no s'atura: Gabriel Janer (1940), Maria Antònia Oliver (1946), Biel Mesquida (1947), Carme Riera (1948), etc. Les trajectòries literàries d'aquests joves autors presenten un element comú remarcable: l'illa apareix com un espai tancat, limitat, on malgrat la migradesa institucional del període l'activisme per la cultura catalana hi és viu, organitzat, dens. Per tant, els escriptors joves mallorquins viuen en un escenari que els apropa a la literatura. Això s'afirma perquè en totes les biografies literàries s'observa que, ja des d'una edat primerenca, als joves els és fàcil conèixer personalitats de la cultura catalana que, o bé els ensenyen la llengua, o bé els animen a escriure.

Per exemple, Porcel neix a Andratx, poble mallorquí on la família té finques i es dedica al camp. Des de molt jove es trasllada a Palma per estudiar comerç; hi treballa en una impremta i col·labora

⁴⁶ Val a dir que s'aprecia el retard en l'entrada dels narradors. Atès que la poesia sempre va ser menys afectada per la censura i que el teatre requereix més infraestructura, caldria veure si hi ha diferències entre gèneres.

en algunes publicacions, entre les quals *Papeles de Son Armadans* de Camilo José Cela. A banda de Cela, hi coneix també Villalonga i altres personalitats del món cultural i literari. Oliver i Riera aprenen català amb Aina Moll, filòloga que n'impertia cursos a Palma i filla de l'important lingüista Francesc de Borja Moll. Mesquida també freqüenta impulsors de la cultura catalana a l'illa, entre els quals destaquen el poeta i activista Josep Maria Llompart, el mateix Francesc de Borja Moll o l'escriptor Jaume Vidal Alcover (Pi de Cabanyes i Graells, 2004; Muñoz, 2008; UOC, 2010b; Savis, 2014). Vicens coneix l'apotecari del seu poble, Bernat Vidal i Tomàs, que és un activista cultural i escriptor català reconegut de la postguerra. És ell qui l'anima a escriure en la llengua pròpia i l'ajuda en el seu procés d'aprenentatge, com també ho fa amb l'escriptor Blai Bonet (Portell, 2020; Vidal, 2020).

Alguns d'entre ells accedeixen a l'art i la cultura a través de la influència dels orígens familiars i, per tant, la importància ambiental podria matisar-se. Mesquida era fill de mestres i disposava d'una biblioteca, sobretot per part de mare; Riera, que venia d'una família de metges, parla de gaudir a casa de la lectura i de la influència de l'àvia; Porcel esmentava també alguns llibres de la família; Oliver s'introdueix a les rondalles populars a través d'un tiet-avi, i a la biblioteca del seu pare llegeix literatura en castellà. A més, és de Manacor com Mesquida, amb qui són amics, i per tant hi ha la influència d'aquestes relacions (Simó, 1980; Espinàs, 1988; Pi de Cabanyes i Graells, 2004; Muñoz, 2008; Savis, 2014). Això no obstant, n'hi ha que provenen d'una família humil, en un poble on la cultura escrita és un bé escàs. Tal com explica Vicens: “*A casa meva no hi havia llibres. Al poble no hi havia una sola llibreria, ni biblioteca, i a l'escola tampoc no ens feien llegir contes; res per atiar la curiositat. No hi havia tampoc televisió. Només jugar al carrer i dones al voltant de la ràdio que escoltaven el capítol d'un serial radiofònic, sempre molt dramàtic, sobre amors impossibles o pecaminosos* (Portell, 2020: 12)”. És en aquest sentit que la influència de Bernat Vidal, l'apotecari i activista cultural, és determinant. Vicens explica una anècdota sobre una de les primeres vegades que li porta un text:

—Per què —em va demanar— no proves d'escriure això mateix amb la llengua que es parla al teu carrer?

—No en sé. Fins i tot l'avemaria me l'han ensenyada en castellà —li vaig contestar.

Tanmateix, vaig pensar, paraules del meu carrer en guard moltíssimes. Totes salades, com la ventresca, compactes, com el saïm. Aufàbies plenes. I vaig dir:

—Sempre he col·leccionat paraules, però no sé com fer-ho amb l'ortografia.

—És igual —va dir ell—, no te'n preocupis de l'ortografia.” (Portell, 2020: 18)

Val la pena incloure la reconstrucció del diàleg perquè evidencia una relació problemàtica amb la llengua catalana, el material de la literatura catalana. Problemàtica, en primer lloc, perquè la repressió opera de tal manera que esborra les expectatives d'escriure en la pròpia llengua. Vicens recorda que fou l'apotecari qui li suggerí que escrivís en català de Mallorca els primers textos, fet

que ni se li havia acudit atès que havia cursat tota l'escolarització en castellà. Conseqüentment i en segon lloc, queden clares les inseguretats que provoca en un escriptor la impossibilitat d'estudiar en la pròpia llengua. La majoria de joves tenen dificultats per sentir-se còmodes amb el català escrit, sentir que el dominen, i els calen esforços per aconseguir-ho, assistint a cursos no reglats, aprenent-la pel seu compte, etc. En tercer lloc, en el cas concret dels autors mallorquins, la situació s'agreuja perquè hi ha una distància considerable entre la llengua parlada a l'illa i els criteris de correcció estàndards de Barcelona, centre editorial (es veu molt clarament a Pi de Cabanyes i Graells, 2004).⁴⁷

Altrament, la biografia de Vicens també és suggeridora en relació amb la vocació artística. Davant la impossibilitat d'explicar una part de l'interès per la cultura i l'art a través de la influència familiar, la crida vocacional hi juga un rol més definitiu, on les paraules l'atreuen des de sempre i on la voluntat d'aprendre a escriure apareix primerencament i fortuïta (Portell, 2020). Aquesta interpretació dota de coherència artística la pròpia trajectòria, tal com passa sovint en les narracions autobiogràfiques dels escriptors. Alhora, però, retornant a la qüestió que aquí ens ocupa, l'illa sembla funcionar com una ciutat creativa: un espai acotat on la xarxa de relacions és densa i les trobades cara a cara, necessàries per fer emergir la creativitat, són possibles (White i White, 1993; Currid, 2007; Crossley, 2009; Powell, Packalen i Whittington, 2012). Aquesta proximitat, que beneficia tots els joves escriptors mallorquins que s'han acompanyat, probablement propicia una certa precocitat en la vocació. Porcel el 1958 guanya el premi Ciutat de Palma de teatre amb 21 anys. El 1965, amb 24 anys, Vicens guanya el Premi Vida Nova de Cantonigròs, amb un recull de contes titulat *Banc de fusta*. Dos anys més tard s'endú el guardó més important de la literatura catalana, el premi Sant Jordi de novel·la, amb *39° a l'ombra*. Oliver també és precoç: el 1970, amb 23 anys, publica la primera novel·la, *Cròniques d'un mig estiu*, i obté importants reconeixements, entre els quals sempre s'esmenta el de Villalonga, que parla de "petita obra mestra" i que és l'encarregat de fer-ne el pròleg de la primera edició. Mesquida guanya el premi Prudenci Bertrana el 1973 amb *L'adolescent de sal*, Riera el premi Recull de contes el 1974 amb *Te deix amor la mar com a penyora*, els dos amb 26 anys (AELC, 2020).⁴⁸

⁴⁷ La qüestió de la "llengua correcta" requeriria una anàlisi més aprofundida. Per exemple, Porcel considera que compta més la narració que no pas retratar realment la llengua a Mallorca, per la qual cosa escriu seguint la normativa i no li interessa el debat (malgrat que li valgui crítiques sobre la versemblança que els mariners mallorquins parlin un català massa central) (Fuster Ja, 1971; López, 1978). En canvi, Pedroló, com a escriptor de Ponent, es queixa també d'haver tingut problemes amb les correccions de Barcelona (Saladrigas, 1970), motiu pel qual la problemàtica d'estandardització sembla força generalitzada.

⁴⁸ Totes aquestes primeres obres no passen desapercebudes. De la narrativa d'Oliver i Vicens sovint se n'han destacat aspectes semblants: l'atenció per la realitat de l'illa, amarada d'una certa sensació de crisi políticoeconòmica, per exemple amb l'arribada del turisme i les condicions laborals precàries; la preocupació pel llenguatge, que incorpora la riquesa del dialecte mallorquí; els tocs màgics, fantàstics (Llompart a Portell, 2020: 33). En el cas de Mesquida, *L'adolescent* no es pot publicar fins després la mort de Franco, tal com el seu primer llibre de poesia, que també tracta l'homosexualitat. Aquestes primeres obres circulen clandestinament i el fan molt conegut, però (Jiménez Losantos, 1978; Muñoz, 2008; Cassany,

Ara bé, atès que Barcelona és la ciutat creativa de la cultura i la literatura catalanes, on es concentren la indústria editorial, els premis, les revistes culturals, algunes de les personalitats més conegudes i, en general, una vida cultural més variada (universitària, nocturna, contracultural, etc.), la majoria d'aquests joves decideixen fer-hi cap. Aquesta atracció de les grans ciutats ha estat àmpliament documentada (Coser, 1968; Moulin, 1997; Bourdieu, 1998; Currid, 2007). Deixant de banda la importància dels premis, que sol ser central a l'hora de començar a escriure, per a la majoria d'escriptors illencs el punt d'inflexió es troba en la seva arribada a Barcelona. El 1960 Porcel se n'hi va i, si bé al començament no coneix el món cultural i literari, s'hi introdueix gràcies al crític Joan Triadú i altres contactes. Segons el mateix autor, la ciutat adquireix importància com a espai que marca la seva decisió d'escriure l'obra literària en català (Espinàs, 1988: 18'). I també per professionalitzar-se, perquè a Mallorca l'escriptor professional "no hi és encara possible" (de Carreras, 1968: 21). A Barcelona continua publicant literatura, participa en activitats teatrals i treballa en correcció i premsa, on destaquen les entrevistes dels anys seixanta a personatges de la cultura catalana a *Serra d'or*, que reprendrà a *Destino*. Resultat de tanta activitat, a finals dels anys seixanta ja se'l considera l'autor jove més conegut (de Carreras, 1968). També Oliver es trasllada a Barcelona entre 1969 i 1970, després de casar-se amb Jaume Fuster, un jove escriptor barceloní, per intentar professionalitzar-se en el món literari. Mesquida i Riera s'hi traslladen per estudiar a la universitat, biologia el 1964 i filologia hispànica el 1968 respectivament. Ambdós participen en el moviment universitari, en uns anys d'efervescència i contestataris, si bé tant l'un com l'altra no militen en cap grup ni polític ni estudiantil de manera activa (Jiménez Losantos, 1978; Savis, 2014).

Mesquida explica molt clarament com Barcelona és un espai de coneixença i immersió a la cultura catalana pels qui s'hi queden, més enllà d'estudiar-hi i/o treballar-hi, en un fragment d'entrevista actual que, malgrat ser llarg, és il·lustratiu. Davant de la pregunta "Quin era l'ambient que va trobar a la universitat?", respon el següent:

"Per a mi va ser euforitzant. Jo venia d'una societat illenca que en els anys seixanta encara era quasi medieval, que es trobava entre la venguda del rei en Jaume i el repartiment; teníem la societat dividida com aquell qui diu en els senyors, els menestrals, els pagesos, i amb unes zones de comerciants i de serveis mínimes. Era una societat desestructurada, un antic règim on hi havia hagut una revolució industrial molt minsa i on regnaven tots els grans mals del caciquisme, que es conjugaven amb una societat molt dretana, molt catòlica, amb una influència brutal dels militars i de l'església, i amb la dictadura de Franco que controlava tots els racons, perquè una illa és molt fàcil de controlar. A Barcelona em vaig trobar la gran

2013). L'impacte de *Te deix* és molt clar i, a més, sostingut en el temps (Savis, 2014). Per tant, això indica que, si bé les decisions de trajectòria a posteriori s'interpreten com a eficaces, sempre es troben condicionades per un èxit que no depèn exclusivament dels escriptors. Aquesta qüestió es comenta més endavant.

ciutat, i hi vaig descobrir tots els grans mestres de la cultura catalana, que per a mi eren noms: vaig conèixer en Brossa, en Tàpies, en Guinovart, en Castellet, en Max Cahner, en Xavier Folch, en Molas, en Pere Quart, na Maria Aurèlia Capmany, en Palau i Fabre, n'Espriu, en Foix, en Prevosti, en Bolòs, en Martí de Riquer, els Blecua, etc., tota la troupe aquesta dels anys seixanta i setanta. Vaig conèixer molts companys meus d'aleshores que després han estat científics, historiadors, crítics, teòrics de la literatura: en Jordi Llovet, en Joan Solà, na Dolors Oller, en Narcís Comadira, en Jordi Sarsanedas, en Josep Maria Nadal, en Ramon Margalef, en Modest Prats, en Ramon Folch, etc. Vaig viure dins els ambients de la burgesia antifranquista i culta..." (Muñoz, 2008: 18-19)

D'una banda, el retrat opressiu de Mallorca, que a més es reforça en la narrativa d'aquells anys (*L'adolescent de sal, 39º a l'ombra*, etc.), no és incompatible amb el fet que fos una societat molt densa i on els pocs que devien tenir interessos culturals es coneguessin. D'altra banda, en el retrat de Barcelona com una gran ciutat plena de vitalitat coincideix amb la resta d'escriptors que hi arriben de fora. Si bé no es movien exactament en els mateixos ambients, Riera i Oliver hi experimenten també la riquesa de les relacions. A banda de la universitat, on farà carrera, Riera parla de conèixer autors en llengua castellana, com Goytisolo o Gil de Biedma, que formen part de l'Escola de Barcelona i que investigaran des de la seva posició acadèmica. També esmenta autores com Maria-Mercè Marçal o Montserrat Roig (Savis, 2014). Oliver de seguida serà activa a la cultura catalana, sobretot durant els últims anys del Franquisme i la Transició, quan organitza el Congrés de Cultura Catalana i l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, participa en els debats literaris amb el grup Trencavel, escriu amb Ofèlia Dracs o milita al Partit Socialista d'Alliberament Nacional (AELC, 2020).

Contràriament, si no van a Barcelona i decideixen quedar-se a l'illa, són conscients de les limitacions. Com comenta Janer Manila: "*Pels qui acceptem formar part de la cultura catalana, de Mallorca estant, que no som tots ni de bon tros (la gent, en general, no hi sol estar d'acord) ens ve costa amunt la centralització cultural de Barcelona. Tot el que d'allí arriba és una mica millor, àdhuc la consagració i el reconeixement han de venir d'allí per a tenir una certa consistència* (Pi de Cabanyes i Graells, 2004: 86)". Ara bé, dos exemples serveixen per matisar l'impacte de la centralització i alhora palesen que la vitalitat cultural de Mallorca és efectiva. Després de guanyar el premi Sant Jordi el 1967, Maria Aurèlia Capmany i Jaume Vidal Alcover, escriptor mallorquí a Barcelona, animen Vicens a quedar-se a la capital catalana, on li ofereixen allotjament i feines en el món cultural. Tanmateix, ella ho rebutja i a l'illa manté les relacions amb el món de la cultura que enriqueixen qualsevol trajectòria (Porcel, 2020). A més a més, retornant a la cita de Janer Manila, tot i que des de Mallorca s'obtingui menor reconeixement a Barcelona, no té per què ser així a l'illa. Davant la pregunta "*Quan publiques a les Illes, com és el cas de Fígues d'un altre paner, tens menys publicitat? El llibre passa més desapercebut?*", Oliver, que viu a la capital catalana però sovint publica a l'editorial Moll de Palma, respon que

“No. Perquè l'Editorial Moll té molt ben organitzada la distribució i la xarxa de subscriptors. Però és que a més a Mallorca funciona molt el localisme, i allà serà el llibre, meu, que més es vengui (Simó, 1980: 11)”. Ambdós exemples, relacional i institucional respectivament, refermen doncs que l'illa és un pol de creativitat. En comparació i a tall d'hipòtesi, el “retard” amb què arriba la literatura valenciana, entrada la dècada dels setanta, indicaria un territori en el qual aquestes dinàmiques socials hi són menys assentades. El testimoni de Josep Piera, escriptor valencià també nascut als anys quaranta, ho refermaria [subratllat propi]:

“[L’any 1968] a Gandia s’inaugurà la primera i popíssima llibreria especialitzada en llibres i músiques en català. No n’hi havia hagut mai cap altra d’igual, mai dels mais; ni tampoc de semblant. Abans era impossible trobar llibres en català. Se’n deia Concret-Llibres [...] Vaig anar a la inauguració [...] A l’acte, hi havia convidat Terenci Moix, un jove escriptor de Barcelona. Acabava de treure un assaig sobre cinema -açò no ho recorde bé-, en castellà, i havia publicat feia poc *La torre dels vicis capitals*, un conjunt de relats de transvestits en català. Durant la presentació va parlar divertidament de quina era l’educació sentimental dels xiquets de postguerra, de la tremenda influència que en el tendríssim imaginari dels adolescents hispànics havien tingut els còmics - una manera nova d’anomenar els tebeos-, les pel·lícules de Hollywood, la novel·la americana... Els meus amics i jo el sentíem parlar com un més de la colla, i ens feia somriure amb les seues opinions heterodoxes, atrevides, i la manera de dir-les en el seu barceloní rialler i burleta. El que deia semblava novedós, modern i descarat, més que no escandalós o perillós. Existia la censura, llavors, i en tots els actes culturals hi havia un policia secreta camuflat entre el públic. [...] Aquesta va ser la primera vegada que vaig conversar d’igual a igual amb un escriptor contemporani, i vull dir que, de resultes d’aquesta trobada vaig llegir *Tendra és la nit*, de Scott Fitzgerald en català. Amb les bromes i les rialles del Terenci entrava en contacte amb el valencianisme polític -aleshores tan il·lusionant com clandestí- i alhora amb el catalanisme cultural modern. Barcelona esdevenia el punt de referència de la progressia d’esquerres, la ciutat on era possible viure la nova vida en llibertat.” (Piera, 2007: 313)

En aquest retrat de Piera sembla que la xarxa de PDR tot just començaria a desplegar-se al País Valencià a finals dels anys seixanta. Aquí la inauguració de la llibreria esdevé important per entrar en contacte amb el catalanisme cultural (i el valencianisme polític). Per tant, les relacions i les institucions tornen a aparèixer com a factors per convertir-se en participant d’un espai. Altrament, com que la cultura catalana s’encarna en la figura de Terenci Moix, que vehicula tots els valors positius (modernitat, novetat, llibertat, etc.), Barcelona actua, tal com passava pels mallorquins, com un pol d’atracció. Per comprendre les diferències entre territoris respecte de la xarxa de PDR, caldria comparar la trajectòria sociopolítica i cultural del Principat, el País Valencià i les Illes Balears, qüestions que queden lluny de l’abast d’aquesta recerca. En qualsevol cas, però, l’explicació de Piera contrasta amb la (relativa) vitalitat de Mallorca analitzada en les pàgines precedents, alhora que presenta factors sociològics recurrents.

A partir de tot el que s'ha comentat fins ara, d'una banda, la vocació inicial (o l'interès per ser escriptor) sol aparèixer en un context social que la propicia, i del qual s'han explorat l'origen familiar, l'educació o l'entorn local. Ara bé, atès que la literatura és una activitat artística amb poques barreres d'accés comparativament parlant, s'incrementa el ventall d'inicis de les trajectòries. D'altra banda, els premis són una eina eficaç per donar-se a conèixer i començar a consolidar-se com a escriptor. Hi ha però diferències generacionals; els joves de la postguerra són els més beneficiats per aquesta oportunitat. La consolidació de les trajectòries que s'analitza al proper apartat continua aprofundint en com es concreta la realitat de ser escriptor.

5.2 La consolidació de la trajectòria d'escriptor

Un cop s'és escriptor públicament, molts pretenen consolidar la trajectòria. A l'inici ja s'ha comentat que la sobreoferta de treballadors (p.ex. d'escriptors), així com una competició incerta entre empreses per satisfer la demanda (p.ex. editorials), propicien la flexibilitat organitzativa, contractual i laboral, de manera que s'incrementen les possibilitats d'innovació (Menger, 1983, 1989 i 1999; Chiapello, 1997; Peterson, 1997). Atès que la flexibilitat comporta certa precarietat (inestabilitat, molta competitivitat, remuneracions baixes en relació amb el nivell d'estudis, etc.), convé preguntar-se per què els artistes s'hi dediquen malgrat els costos. A part de l'atractiu del mite vocacional de l'artista, les ciències socials han seguit línies explicatives diverses: economicistes, quan avaluen la propensió al risc dels artistes o calculen els beneficis psicològics que serveixen de contrapès a la precarietat econòmica; expressives, quan valoren com les característiques de la pràctica artística, que és no-rutinària i creativa, compensen la incertesa respecte a la professionalització; informatives, perquè la informació disponible facilita dedicar-se a l'art i augmentar les possibilitats d'èxit; relacionals, atès que els vincles contribueixen a innovar, acumular reconeixement; etc. Cadascuna aporta elements que ajuden a entendre per què els artistes es dediquen a una feina precària, incerta (Menger, 1999). A continuació s'indaga en aquestes qüestions.

Per començar, val a dir que tant des d'una perspectiva econòmica com expressiva es posa èmfasi en el fet que les característiques del treball artístic resulten atractives (lògicament això no és incompatible amb el patiment que alguns expressen quan expliquen que escriure costa, tal com s'ha vist a l'anterior capítol). En aquest sentit, "*Artistic work can be considered as highly attractive along a set of measurable dimensions of job satisfaction that include the variety of the work, a high level of personal autonomy in using one's own initiative, the opportunities to use a wide range of abilities and to feel self-actualized at work, an idiosyncratic way of life, a strong sense of community, a low level of routine, and a high degree of social recognition for the successful artists* (Menger, 1999: 555)". Els escriptors consolidats comenten alguns d'aquests

trets quan parlen sobre les seves rutines. Per exemple, Josep Pla, que al final de la seva vida ha aconseguit viure del que escriu, explica: “[En un dia normal] *Em llevo molt tard, però lleigeixo molt al llit, perquè els vells tenim poca son... M'alço cap a l'hora de dinar o passada. Menjo poquíssim allà a les quatre o a les cinc. Escric i lleigeixo, torna al llit i lleigeixo fins que surt el sol, a vegades* (Busquets, 1980: 24)”. Aixecar-se tard, escriure a la tarda i llegir moltes hores també apareixen en la rutina d'altres escriptors com Pedrolo, Capmany o Rodoreda (Porcel, 1966; Busquets, 1980). Alhora, però, aquests trets no expliquen com algú arriba a aconseguir consolidar la trajectòria, que és el quid de la qüestió.

En la literatura catalana, sobretot als inicis, una de les estratègies més eficaces per consolidar-se com a escriptor és l'**alta activitat**, perquè comporta visibilitat, requisit per rebre reconeixement. Inclou tant escriure molta literatura, sovint per presentar-se a premis literaris, com participar a les revistes culturals i la premsa, ja sigui de columnista o periodista. Terenci Moix exemplifica bé què significa l'alta activitat. Tot i que havia escrit abans, a partir de 1967 comença a publicar amb molta intensitat. Guanya el Víctor Català amb *La torre dels Vicis Capitals* i el 1968, pocs mesos després, el premi Josep Pla amb la novel·la *Onades sobre una roca deserta*. També escriu assajos sobre cinema i còmics, que denoten els seus interessos en la cultura popular, i participa en mitjans com *Tele-estel* o *Serra d'or* amb opinions polèmiques (Moix, 1969; Huertas Clavería i Fabre, 1970; AELC, 2020). A partir d'aquí la carrera literària de Moix és una de les més accelerades de la literatura catalana, amb nombrosos premis i entrevistes. Això li reportarà certa fama d'ambiciós i propagandista, que ell mateix alimenta:

“Ja t'he dit que sóc un bon histrió. A més tinc unes capacitats de sublimació tremendes. Quan vaig guanyar el Víctor Català era molt conscient que allò o m'ho inflava publicitàriament jo o no m'ho inflava ni Cristo. Els anuncis, els vaig haver de dissenyar jo i les fotos vestit d'hindú també. A més estava convençut que feia un bé al país, de guanyar, així, lectors en català. El fet que la censura em retingués el llibre va jugar a favor meu. [...] Tots els que m'han criticat, especialment els joves que vénen darrere meu, després han provat de fer el mateix; el que passa és que no els ha sortit bé perquè fins i tot en això de grimpar s'ha de ser un artista. El problema de Barcelona i de Catalunya és que crea ídols i, després, quan els té, els trenca el pedestal.” (Busquets, 1980: 171)

El fragment és ple de temes suggeridors que s'aborden al llarg de la recerca (la precarietat de la publicitat als anys seixanta, el compromís per ampliar el públic, l'oposició amb els de la pròpia generació, etc.). Respecte de la qüestió que aquí ens ocupa, sembla que l'alta activitat en sentit ampli (productivitat literària, participació en debats, activisme cultural, promoció personal, etc.) i l'aprofitament de recursos (premis, columnes en premsa, etc.) és en general fructífera pels escriptors; la majoria dels qui se segueixen hi recorren. Convé però preguntar-se si aquest requisit és imprescindible. Dues consideracions sobresurten.

La primera és que, ateses les dificultats per consolidar-se com a escriptor, no n'hi ha prou amb l'alta activitat. Aconseguir consolidar la trajectòria no és una tasca solitària, sinó que depèn també de les relacions i de les institucions. Sovint els **l·ligams forts** ajuden a valorar la pròpia producció abans d'entregar-la als editors, en un pas intermedi entre l'activitat solitària d'escriure i l'activitat col·lectiva de publicar. Per exemple, encara que concebi l'escriptura com una feina lenta i solitària, quan considera que una novel·la és acabada, Cabré demana a amics de confiança que llegeixin i critiquin l'obra, per tal de revisar-la després:

“[Aquestes persones d'àmbits i interessos distints] són els primers a emetre judici sobre si allò que he fet val la pena. És un moment duríssim, que es perllonga uns quants mesos i que (per exemple en el cas de *Senyoria*) em pot portar a un replantejament general de l'obra i per tant, a un tornar a començar. És un moment duríssim però també gratificant, perquè durant unes setmanes estic parlant de la meua literatura amb gent intel·ligent i sensible i es fan evidents les raons mig ocultes per les quals m'he posat a escriure allò que m'he posat a escriure. I és el moment de polir detalls, fer descobriments conclusius...” (Cabré, 1999: 71)

“des de Fra Junoy hi ha quatre persones o cinc, i de vegades els meus fills, i la meua dona sempre, que s'ho miren abans de passar-ho a l'editor. Tenim un conveni d'amistat. Per tant, no em faran un favor si em diuen, ‘que bo, que bo, és extraordinari’ i prou. On hi ha defectes, on hi ha una cosa fluixa, digue-m'ho. I aquesta gent són gent que ho fa perquè m'estimen. I no me'n perdonen ni una. Després ho discutim, i pot ser que jo els doni la raó. Però moltes vegades no. Això vol dir que un cop acabada una novel·la, trigo, i trigo, i trigo, abans de donar-la a l'editor. [...] Tant se me'n dona, de sentir-me incòmode o no. Em fan un favor. Perquè em diuen mira aquí quina bestiesa, o això es podria millorar per aquí. Això és un gran favor. Perquè si m'ho dius quan el llibre ja està editat... Jo no tinc... Des de llavors, pobra gent, els he fet pensar.”

En aquests dos fragments queda clar què hi aporta l'amistat: el vincle afectuós, de confiança i sinceritat permet que aquests primers lectors no només li facin el favor de llegir-se l'obra, sinó que siguin crítics. Cadascun amb els seus propis interessos i biaixos, l'ajudaran a millorar-la. El procés de diàleg i negociació que s'obre presenta una doble vessant. És un moment de gaudi, perquè el treball solitari es converteix en una activitat compartida a través del diàleg amb els lectors, que mostren interès per l'obra. Alhora, implica més feina de polir, revisar i, fins i tot si és necessari, de fer modificacions importants; la idea del treball artesanal torna a ser-hi molt present.

En termes més específics respecte a la innovació, la sociologia ha donat molta importància als l·ligams forts, atès que ajuden a oposar-se als valors dominants i aconseguir noves legitimitats (Crane, 1988; Farrell, 2001; Collins i Guillén, 2012). En la literatura catalana les innovacions i la varietat, però, es deuen *relativament* als l·ligams forts tal com s'entenen en aquestes investigacions. L'activitat del grup Ofèlia Dracs n'és potser l'exemple més clar, atès que contribueix a la incorporació i expansió de la narrativa catalana de subgèneres. Cap a 1976, Josep

Albanell, un dels escriptors més actius de la generació dels setanta,⁴⁹ té la idea d'escriure una novel·la conjunta i ho planteja a altres amics escriptors; per tant, actuaria com a líder carismàtic seguint la terminologia de Farrell (2001). Aquest nucli central són, a més d'Albanell i Cabré, Miquel Desclot (conegut com a poeta), Carles Reig (premiat amb el Josep Pla el 1976) i Quim Soler (locutor de ràdio i escriptor premiat amb el Prudenci Bertrana el 1984). Després de no sortir-se'n, la proposta es transforma en diversos reculls de contes de subgèneres, als quals conviden altres escriptors. Al llarg dels sis reculls que publicaran entre 1979 i 1994, hi participen altres autors coneguts de la mateixa generació, com Maria Antònia Oliver, Jaume Fuster, Vicenç Villatoro i Carme Riera, tots amb incursions individuals en els subgèneres, o Quim Monzó, molt connectat en els moviments literaris (p.ex. en el textualisme). També hi fan contribucions autors més grans, com Joaquim Carbó, que ja havia treballat aspectes lingüístics propers als subgèneres (GEC, 2021; Isern, 2021).⁵⁰ Seguint Cabré:

“Aleshores el mateix Pep Albanell va dir ‘es fa un premi eròtic, per què no ens hi presentem?’, i vam dir ens hi presentem com a Ofèlia Dracs, i ho vam obrir a qui volgués. I llavors en cadascun dels llibres de l’Ofèlia hi havia algú que no ho podia fer, o algú que s’hi afegia. I triàvem. És a dir, que si algú no ens agradava, miràvem cap a una altra banda, o xiulàvem, o el que sigui. Però en general si algú portava algú era perquè era una persona que podia fer coses bé. Que encaixava. [...] [la introducció de subgèneres en la literatura catalana] va ser una mena de justificació, de dir, home, fem això perquè ens sembla que hi ha d’haver presència de diversos gèneres, que no tot sigui cosa suada. Això ho teníem. I com a gent jove i amb ganes de fer coses, vam pensar que això seria una cosa interessant. El que sí que va ser, va ser molt divertit, ens ho vam passar molt bé. En una època que tenies molta energia i aleshores ens trobàvem tots a Barcelona, jo ja no hi vivia, a Barcelona, són aquelles coses que són un conyàs, però mira. [...] Ens ho vam passar molt bé, vaig conèixer moltes coses.”

Tot el que s’ha dit fins ara apunta a la informalitat pròpia dels lligams forts, així com a les seves dimensions principals. Per exemple, la dimensió afectiva es troba en l’amistat travada entre la majoria dels membres o en la diversió conjunta. La dimensió cognitiva hi és quan Cabré recorda que “va conèixer moltes coses” i, sobretot, quan explica que només convidaven escriptors la trajectòria dels quals valoraven positivament, és a dir, escriptors que els agradava com escrivien. Això demostra que els membres comparteixen valoracions sobre la literatura, tal com passa en

⁴⁹ Entre 1972 i 1983, per exemple, publica dues novel·les, un poemari, set reculls de contes i dotze llibres de la literatura infantil i juvenil, gènere en la qual se centrarà posteriorment, i rep onze premis i vuit crítiques a les revistes analitzades (AELC, 2020).

⁵⁰ Curiosament, al pròleg de reedició d’*Els orangutans*, signat per Jaume Fuster, es parla de la sorpresa que causa la seva participació al primer recull eròtic d’Ofèlia Dracs, perquè en aquest moment era més conegut per la literatura infantil. Tanmateix, tal com s’ha vist al tercer capítol, *Els orangutans* està ple de llenguatge sexual i obscè. I, com s’ha comentat també, és una novel·la representant del realisme social que, en molts aspectes, pretén ser una novel·la popular, tal com els subgèneres (Carbó, 1980).

qualsevol grup de lligams forts; també l'interès pels subgèneres apunta a una aproximació literària en comú (Crane, 1988; Farrell, 2001; Collins i Guillén, 2012).

En aquest sentit, el primer recull que publiquen, *Deu pometes té el pomer*, guanya el 1979 el premi de literatura eròtica La Sonrisa Vertical, editat per Tusquets (editorial en castellà a Barcelona). Com que era un premi on obres en castellà i català competien barrejadament, això motiva els escriptors, pel fet de normalitzar la literatura catalana. Tal com diu Rosa Vernet, una altra de les membres, permetia “*Demostrar que en català es podia fer literatura eròtica i literatura de gènere* (Vernet a Camps, 2019)”. També Quim Monzó, que va participar en aquest primer recull, explica que “*s’hi presentaren 88 obres. I 86 foren en espanyol, i només dues en català. [...] Crec que sí [que hi ha un sentit eròtic català remarcable]. Aquests contes són molt frescos, sense sentiments de culpa. [...] [els madrilenys] Tenen un sentit més torturat de l’erotisme. Nosaltres tenim l’herència de la cosa mediterrània. Ara que si en aquest recull posem algun valencià, hagués explotat...* (Simó, 1980b: 18)”. Això apuntaria a un estadi d’acció col·lectiva, per aconseguir no només la visibilitat com a grup, sinó també un objectiu cultural, que Farrell (2001) observa en alguns cercles col·laboratius basats en lligams forts.

No obstant això, és quan aquest exemple d’Ofèlia Dracs no encaixa amb la literatura sociològica sobre els lligams forts que la teoria esdevé més fructífera per entendre l’espai literari català i la innovació que s’hi va produir durant el període estudiat. En primer lloc, l’activitat d’Ofèlia Dracs sembla accelerada en comparació amb els moviments culturals analitzats per la sociologia, que presenten llargs períodes de recerca (veure Farrell, 2001). De seguida descobreixen què volen fer: deixant de banda la primera idea de cadàver exquisit, aviat treballen els subgèneres. En segon lloc, tampoc no els costa que la proposta rebi acceptació, perquè guanyen el primer premi al qual es presenten, tal com passa amb d’altres innovacions que s’han analitzat, tant si s’organitzen grupalment (p.ex. el textualisme) com si no ho fan (p.ex. les temàtiques generacionals o el realisme històric) (Farrell, 2001; Collins i Guillén, 2012 i 2019). D’una banda, això és fruit de les dinàmiques estètiques: retornant a la dimensió cognitiva, els subgèneres, les temàtiques generacionals o el textualisme són innovacions dins la literatura catalana, però s’emmirallen en tendències que estan operant en la literatura occidental. De l’altra, intervenen dinàmiques relacionals i institucionals de l’espai literari català que demostren una inclinació generalitzada cap a la innovació, més enllà dels lligams forts, tal com es discutirà més endavant.

En sentit contrari al que s’ha vist fins ara sobre les relacions, atesa la competència en el món literari, on cal una inversió important de recursos per consolidar la trajectòria, la distinció respecte als semblants és una estratègia a la qual recorren alguns escriptors. N’hi ha que mostren el seu rebuig a la uniformització de la crítica, que sovint classifica autors i obres en una mateixa etiqueta (Heinich, 2000). L’exemple de Terenci Moix és il·lustratiu, perquè és el primer a qui es

reconeixen innovacions “juvenils”, però és molt crític amb els autors joves que han arribat després [subratllat propi]:

“[sobre si és conscient d’haver trencat motlles] Naturalment que sí, però el que no voldria és que, de les meves troballes, se n’ensenyorissin altres autors mediocres. Un crític ha anomenat la generació de joves escriptors els ‘postmoixans’, però jo no em sento gens identificat amb els qui han vingut darrera meu [...] Això del temps sense publicar preocupa molt els ‘postmoixans’, que dèiem. Volent ser puríssims, fer-se rics i al mateix temps ser grans escriptors. Tot alhora no pot ser. Així només es pot viure de la ploma amb les penques que tinc jo [...] n’hi ha molts que es fan els purs, però davant d’un editor s’abaixen els pantalons primer que ningú, la qual cosa jo no he fet ni faré mai [...] [sobre el fet que els joves, però, no el citen mai a les entrevistes] De vegades, aquestes tries fan molta pena, perquè són fetes entre amics i coneguts. Quan veus que la pobra Maria Antònia Oliver decideix que una novel·leta del seu marit [Jaume Fuster] està entre les millors de la cultura catalana... però mentre em donin els premis de la crítica i tingui el favor del públic, de l’envejosa opinió dels meus diguem-ne companys d’ofici, me’n fot rotundament. Val a dir que l’hostilitat és mútua, però... [...] [sobre joves que li hagin agradat] No te’n diré. Que es paguin la propaganda, tu. Si vols et diré que de Jordi Coca, de l’Albanell, de la Roig i d’en Pi de Cabanyes he pogut acabar els llibres i m’han agradat. Això, en aquest país, ja és molt. Porcel? *Cavalls cap a la fosca* és una novel·la fascinant...” (Busquets, 1980: 171-2)⁵¹

A priori el fragment destaca per la duresa i hostilitat de les paraules de Moix, que no es reprimeix a l’hora de criticar obertament amb noms i cognoms (cal recordar però que Piera en feia un retrat ple de carisma, que reforça l’ambigüitat del personatge). Aquest caràcter polèmic és sobretot indicador d’unes dinàmiques de competència que són el veritablement interessant per la recerca, perquè s’articulen aquí sota el règim de singularitat de l’escriptor artista. Moix critica que els altres escriptors joves vulguin professionalitzar-se i, per aconseguir-ho, cedeixin a les demandes dels editors o actuïn corporativament fent-se propaganda els uns als altres (en el cas de Fuster i Oliver, cal recordar que a més formen part del grup Trencavel). Hi contraposa la seva estratègia: ell no ha cedit mai a les demandes de les editorials, però per contra ha aconseguit el favor de la crítica i del públic. No és, doncs, un escriptor mediocre i gregari com la resta, sinó un artista solitari i de qualitat, que no cedeix davant dels condicionants socials a l’hora de fer literatura.

Altrament, però, es guanya la fama d’escriptor que busca augmentar les seves connexions per tal de posicionar-se en el món de la literatura. Estanislau Torres, sobre la participació de Moix a la tertúlia que organitzava, en diu: “*Jo crec que en Moix, en aquella època, l’època en què ens vam*

⁵¹ Porcel també lloa Moix, per la seva banda: “Joves? N’hi ha molts, no? I molts d’ells amb virtuts estilístiques i amb ganes de treballar. El que passa és que són molt pareguts... els manca un món propi, un contingut. Tots donen temàtiques reduïbles a problemes familiars de classe mitjana... en part és el defecte que no té en Moix. El Moix bo és l’imaginatiu, el no preocupat per aquests tipus de problemes (Busquets, 1980: 157)”. En aquests capítols comencen a quedar clars els grups de cooperació i competència a la literatura catalana, qüestió que es discuteix de manera general al capítol final.

conèixer [a finals dels seixanta], buscava -o temptejava- colles que el poguessin situar en el món de la literatura. Més tard, es devia adonar que nosaltres no el podíem catapultar i va explorar altres ambients que li fossin més útils... No crec que hi hagi altra explicació. Tinguem en compte que en Moix és un gran ambiciós. És, per altra banda, una persona que ha sabut promocionar-se perquè té un gran sentit de la publicitat. En Porcel també el té, evidentment (Torres, 1973: 222)". Per tant, Moix semblaria conscient de la importància no només de la publicitat, com explicava en una cita precedent, sinó també dels lligams forts; la interpretació es reforça si es consideren les seves amistats i coneguts a l'espai literari català (Capmany, Roig, etc.) (Guillamon, 2019). Això demostra l'ambivalència de les relacions: permeten augmentar les possibilitats de posicionar-se a l'espai literari i/o de millorar com a escriptor compartint experiències literàries, però a la vegada cal distingir-se de la resta. De fet, la posició singular de Moix és fruit de la combinatòria, en primer lloc, de l'argumentació de l'artista singular; en segon lloc, de l'espectacle promocional polèmic aprofitant el potencial dels mitjans de comunicació per distingir-se; i, en tercer lloc, d'aquesta capacitat per recórrer als lligams forts. Combinats tots contribueixen a la consolidació de la trajectòria.

En termes més generals, el cas de Moix també demostra que entén molt bé les regles del joc. No només se serveix del potencial de les relacions, sinó que sap identificar quines **institucions** proveeixen més recursos en cada context. Per exemple, amb el desplegament de la indústria editorial i els mitjans de comunicació, hi ha una creixent centralitat de la publicitat i el màrqueting, i Moix adopta una estratègia polèmica per sortir-hi (Heinich, 1993; Thompson, 2012). Tanmateix, les institucions també imposen constrenyiments indesitjables, sobretot durant el Franquisme. A causa de les seves eleccions literàries, en particular temàtiques, Pedrolo no només és l'autor més censurat, sinó que es queixa perquè les editorials no li publiquen llibres per les traves que comportarà amb la censura. I si li publiquen arriben al mercat amb decalates, desordenadament i a preus elevats que dificulten l'accés al públic, en un context ja de per si precari. A més a més, l'articulisme, que seria l'opció secundària preferible, durant la dictadura li és gairebé impossible: perquè els temes que tracta sovint són controvertits, atenent el seu independentisme marxista, i perquè Pedrolo es nega a escriure en castellà (Porcel, 1970b; van den Hout, 2007; Bennassar, 2018). El cas de Mesquida és interessant perquè, durant l'efervescència dels anys setanta, en què la cultura té un paper rellevant per imaginar i configurar una altra societat, es troba al centre de molts debats i participa doncs en els espais institucionals. Amb el desplegament democràtic, però, s'allunya de l'arena cultural perquè, tal com explica en una entrevista molt posterior, s'inicia un període "*d'institucionalització de la cultura des del poder, i comença una etapa de desert* (Muñoz, 2008: 19)". Val a dir que no és estrany que siguin Mesquida i Pedrolo que rebutgin les imposicions institucionals en moments i des d'òptiques diferents, atenent la seva politització com a escriptors.

La comparativa dels tres casos matisa certes observacions sociològiques. Menger comentava la importància d'adquirir **informació** sobre l'espai en el qual es participa, en un procés pràctic d'aprenentatge, per augmentar les possibilitats de professionalització:

“A job applicant only learns gradually how well he is suited for a particular artistic occupation and to what extent he can expect to meet success in it. It is a trial and error process: One becomes more and more informed about the various facets of the occupation and about one's own abilities through doing the job. One tries to find the occupation or the job for which one is best suited. Many artistic occupations provide this kind of information only through the learning-by-doing process, either because formal training is not strictly required to enter the professional community and to succeed (in some artistic occupations like that of writer, formal training plays a more minor role, although there does exist in the US a huge industry in creative writing classes), or because formal training doesn't act as an efficient means for selecting talents and screening abilities. This is probably why so many artists think of themselves as self-taught, even in occupations where formal training plays a true role.” (Menger, 1999: 560)

Deixant de banda la creença en l'autoaprenentatge, que en el cas de l'escriptura és més ajustat a la realitat que en d'altres arts ateses les barreres d'accés relativament baixes, la cita aclareix que els requisits d'un sector artístic s'aprenen a mida que un hi participa, i que això contribueix a augmentar les possibilitats de consolidar la trajectòria. Moix en seria un bon exemple. Això no obstant, hi ha escriptors com Mesquida o Pedrolo que, malgrat disposar d'aquesta informació, no l'aprofiten o actuen en perjudici de la seva trajectòria en termes professionals, motiu pel qual convé tenir present que el procés seria molt més obert del que les teories sobre la informació semblarien apuntar: els escriptors poden decidir aprofitar o no els recursos institucionals.

Retornant a la pregunta inicial, si amb l'alta activitat i visibilitat n'hi ha prou per consolidar-se com a escriptor, la segona consideració resulta de constatar la **diversitat de trajectòries**. Per començar, alguns escriptors aconseguen l'èxit sense gaire visibilitat pública, com Rodoreda o Cabré. També practiquen a consciència l'aïllament respecte del centre cultural que, en el cas català, és indiscutiblement Barcelona: Rodoreda quan torna de l'exili se'n va a Romanyà de la Selva, Pla viu a l'Empordà, Vicens no volia marxar de Mallorca, Cabré té l'excusa de viure fora de Barcelona per rebaixar l'activisme, etc. (AELC, 2020; Fundació Josep Pla, 2020; Fundació Mercè Rodoreda, 2020; Portell, 2020; entrevista amb Cabré). Malgrat que els escriptors defensen sovint el lloc comú de la solitud (p.ex. Rodoreda a Porcel, 1966; Pedrolo a Porcel, 1970b; Porcel a Espinàs, 1988: 31'), a la vegada hi ha una certa pressió per actuar en grup, per involucrar-se a l'espai literari més enllà de l'escriptura. Tal com apunta Cabré, “*Amb això he estat molt egoista, he anat a la meva feina. En canvi el Jaume [Fuster] i la Maria Antònia [Oliver] han estat en moltes coses, fins i tot a l'AELC, on han treballat. I jo en canvi no. També m'ajuda el fet de no viure a Barcelona, encara que sigui barceloní, 'Home, no, no em feu baixar'*”. En aquest cas, la

tensió entre la solitud i la sociabilitat és doble, en relació amb els compromisos polítics i estètics explorats al capítol anterior⁵² i amb la visibilitat extra-literària. Com que els escriptors citats acaben renunciant a aquesta visibilitat, queda palès que és possible mantenir-se al marge de les activitats no literàries quan un acumula prestigi gràcies a la qualitat de l'obra; i, fins i tot, un podria participar en aquestes activitats de manera polèmica si ha acumulat suficient prestigi, com en el cas de Pla.

També els **fracassos** d'alguns escriptors demostren que cap de les estratègies prèvies prediuen les possibilitats de consolidar la trajectòria, si no es relacionen amb la recepció. Hi ha escriptors que, malgrat haver publicat obres amb bona acollida als inicis i aprofitar els recursos disponibles, no es consoliden o, si ho fan, és de manera perifèrica. En general són menys constants i menys visibles, però emergeixen diverses opcions de trajectòria no-consolidada. Encara que alguns casos no formin part de la mostra, s'esbossen breument. En primer lloc, els qui abandonen la literatura, per voluntat o per altres casuístiques (entre les quals no s'hauria de menystenir la mort prematura), són els qui presenten més possibilitats de mantenir una posició perifèrica, fins i tot en els casos en què esdevenen coneguts amb una obra que causa impacte. Lluís Fernández (1945), amb una sola obra polèmica, *L'anarquista nu*, ho demostra. L'exemple d'Isa Tròlec, pseudònim del psiquiatre Joan Baptista Mengual (1945), és similar i, com que ha estat més estudiat, evidencia que a l'hora d'explicar una carrera literària intervenen diversos factors en conjunció. Per explicar la seva posició perifèrica, primer hi ha la decisió de participar a l'espai literari només a través de la literatura, fet que rebaixa l'activitat i la visibilitat. Segon, semblaria que les eleccions estètiques de l'autor són cada vegada més experimentals i allunyades d'una proposta inicial més llegidora, que havia estat ben rebuda encara que potser no ben interpretada (Picornell, s.d.). Tercer, la mort prematura estronca la seva trajectòria (GEC, 2021). Per tant, factors estratègics, però també estètics i fins i tot biològics intervindrien en aquesta trajectòria perifèrica.

En segon lloc, hi ha escriptors que tenen una trajectòria llarga però poc visible i/o reconeguda, per la qual cosa quan deixen d'escriure és probable que siguin força oblidats. Dels qui s'han seguit aquí, destaca el cas de Torres. Malgrat l'alta activitat,⁵³ fins ara han anat apareixent elements que contribueixen a aquesta posició: es dedica a una literatura allunyada de l'estil i abandona progressivament la novel·la, per centrar-se en els llibres de viatges i, en menor mesura, a la narrativa breu; a excepció del principi, no guanya cap premi important i publica en editorials

⁵² La valoració positiva de l'activisme que fa Cabré, combinada amb la seva concepció artística de l'escriptura, reforça la idea que els escriptors, per molt artistes que siguin, sovint han d'enfrontar la tensió entre compromís polític i compromís estètic, no només doncs la tensió entre solitud i sociabilitat.

⁵³ L'alta activitat de Torres és molt evident: tot i mantenir una altra professió escriu sovint a *Serra d'or*, on participa als debats culturals, i juntament amb Joaquim Carbó organitza tertúlies literàries a Barcelona, que compten amb l'assistència d'autors com Pedrolo, Tísner, Calders, Bertrana, Mora, Saladrigas i, posteriorment, Moix o Roig, entre d'altres (Zaballa, 2018; Isern, 2021). Com que aconsegueix poc èxit, però, es demostra que l'alta activitat no és una estratègia infal·lible.

perifèriques; manté sempre l'ocupació principal a la banca. Calen però certs matisos. Si bé en el seu cas tots els elements combinats contribueixen a aquesta posició, en d'altres escriptors es troben combinats diferentment i no els perjudiquen. Per exemple, no s'ha d'assumir que tenir una ocupació principal demandant sigui la causa de la posició secundària, perquè hi ha escriptors amb ocupacions allunyades de la literatura aconsegueixen l'èxit. Aquests, però, fan una literatura més ben valorada a l'espai literari (per la crítica i/o el públic). A més, en el cas de Torres la relació podria ser a la inversa i retroalimentar-se: que rebre poc reconeixement porti a dedicar-se menys a la literatura; i, pel contrari, que si se n'hagués rebut més s'hagués abandonat l'ocupació principal. En qualsevol cas, mantenir compromisos laborals allunyats de la literatura fa esperar un cert alentiment del ritme de publicació o de la participació en esdeveniments culturals (debats, etc.), que disminueix la visibilitat en l'espai literari que sol ajudar a consolidar la trajectòria, sobretot quan la qualitat literària reconeguda és insuficient.

Aprofitant la proximitat dels diversos àmbits culturals, en tercer lloc, hi ha trajectòries que s'allunyen de la literatura però es reconverteixen amb èxit en d'altres àmbits culturals. Josep Maria Espinàs n'és probablement l'exemple més clar. Tot i que s'hi ha fet referència, convé seguir-ne la trajectòria amb més detall, perquè presenta els elements d'una estratègia eficaç per consolidar-se com a escriptor literari, a través de l'alta activitat i visibilitat, però que s'abandona després en favor de l'escriptor-periodista. Primer, es dona a conèixer arran de guanyar el premi Joanot Martorell de 1953. A partir d'aquí, de 1954 a 1961, publica set obres entre novel·les i reculls de narracions. Alhora, cal no oblidar que Espinàs es relaciona amb el realisme històric i utilitza un llenguatge que pretén apropar-se al públic, trets que denoten un compromís polític de l'escriptor força dominant durant els cinquanta i seixanta (Fuster, 1972; Gallén, 1984). Segon, el 1955 entra a treballar a la revista *Destino*, on s'encarrega de la secció de literatura catalana, cosa que li permet deixar la feina d'advocat i dedicar-se activament a l'escriptura; també col·labora a *Serra d'or*. I, tercer, és conegut com a activista cultural, perquè el 1960 funda i canta als Setze Jutges, grup bandera de la Nova Cançó en català. Tots aquests elements contribueixen sens dubte a la consolidació com a escriptor. Ara bé, des de 1961 només retornarà a la narrativa puntualment: el 1968 publica una novel·la i la següent ja és del 1992. Així doncs, presenta una trajectòria breu i intensa com a escriptor de literatura, que atura però per dedicar-se al periodisme i la divulgació amb èxit de públic i reconeixements (Simbor, 2005; AELC, 2020). Aquesta decisió, íntima i per tant sense especial interès aquí, indica però que el capital acumulat en l'espai literari contribueix a consolidar-se en un altre espai, el periodístic. També reitera la coherència de la trajectòria d'Espinàs en relació amb el seu relat, amb els valors que s'han analitzat al capítol anterior, perquè Espinàs rebutja els llocs comuns de l'artista i, per tant, de la literatura.⁵⁴

⁵⁴ Una altra possibilitat de reconversió, a partir del desenvolupament de les institucions democràtiques, és la dedicació a la gestió cultural, ja sigui com una aturada temporal de l'activitat literària o com una elecció

Per concloure aquest apartat, cal indagar en la relació entre la consolidació de la trajectòria i la professionalització. Quan un escriptor comença a ser reconegut, ha de valorar les possibilitats de professionalització, d'obtenir remuneracions suficients per viure del que escriu o d'assumir que mantindrà una altra ocupació. Aquesta dificultat és transversal a qualsevol feina artística, tant pel personal de suport com pels artistes, encara que amb variacions segons el sector i l'ocupació (Menger, 1999). Centrant-se en la remuneració, a part de la professionalització amb l'activitat artística com a única ocupació, minoritària, Menger (1999) ha observat dues vies principals de remuneració: rebre el suport de fonts privades (p.ex. familiars) o públiques (p.ex. beques) n'és una; la **pluriocupació** n'és una altra. Aquesta segona opció és la majoritària entre els escriptors catalans, primer perquè molts d'ells no provenen de famílies tan benestants com per viure sense guanyar un salari; segon perquè el desplegament de la política cultural és gairebé inexistent en bona part del període analitzat com es veurà al vuitè capítol; i tercer perquè la pluriocupació és una estratègia sovint necessària atesa la competència i precarietat típica dels mons de l'art, que s'ha mantingut posteriorment en democràcia pels escriptors a Catalunya (Rodríguez Morató, 1997). En una situació de pluriocupació, els temps dedicats a una o altra activitat solen dividir-se entre:

“(a) the creative activity itself, which corresponds to the primary creative labor and the tasks associated to the preparation of the artistic product (thinking, dreaming, searching for materials, rehearsing, practicing); (b) arts-related work, which includes the various activities within the particular art world that do not contribute directly to producing the artistic product, but still rely on the skills and qualifications possessed by the professional artist; common examples of such work would be teaching activities and management tasks in artistic organizations; (c) non-arts work, which may differ considerably both among individuals, among the arts, and over the individual lifecycle in an artistic career.” (Menger, 1999: 563)

A l'espai literari català són pocs els qui poden només dedicar-se a l'activitat d'escriptor literari (a). Són els més reputats i sovint ho aconsegueixen força anys després d'haver començat a publicar. Una part important d'escriptors es dediquen a ocupacions secundàries (que no tenen per què ser-ho en termes de remuneració) relacionades amb l'art (b), però hi ha variacions segons els àmbits. En el cas dels escriptors, Menger (1999) cita l'ensenyament com a ocupació secundària freqüent, però no cal dubtar que el periodisme cultural o l'articulisme que prevalen en la mostra també ho són (de vegades fent crítica literària).⁵⁵ Finalment, hi ha escriptors que mantenen ocupacions allunyades del món de l'art (c), com en els casos de Rodoreda a l'exili, fins que

d'ocupació principal. És una via que prenen alguns escriptors com Oriol Pi de Cabanyes o Maria Aurèlia Capmany. No s'hi entra però perquè queda fora de l'abast del període d'aquesta recerca.

⁵⁵ En l'estudi sobre els escriptors a Catalunya a mitjans dels anys noranta, tant en castellà com en català, en canvi, la dedicació al periodisme és molt poc freqüent, mentre que l'ensenyament ho és molt més (Rodríguez Morató, 1997). Els canvis contextuais, de la dictadura a la democratització hi juguen sens dubte un rol.

aconsegueix la consagració, Vicens o Torres. Aquests exemples palesen però la importància d'entendre cada trajectòria en singular: tot i que no es dediquin a feines relacionades amb l'escriptura, Rodoreda i Vicens obtenen prestigi a llarg termini, mentre que Torres no ho fa (i de fet participa molt més als debats literaris). És a dir, que ni la visibilitat ni la pluriocupació en tasques d'escriptura, encara que hi ajudin, són suficients per explicar per què un escriptor acaba rebent reconeixement.

En qualsevol cas, els efectes de la pluriocupació en la trajectòria d'un escriptor són ambigus. En primer lloc, lògicament els treu temps de dedicació a la literatura, tant si es dediquen a feines properes a l'art com si no. Si bé alguns d'aquests escriptors se'n queixen (veure, per exemple, Porcel a de Carreras, 1968 i Fuster Ja, 1971; Roig a Pi de Cabanyes i Graells, 2004; Oliver a Simó, 1980), d'altres mantenen dues ocupacions sense donar més preferència a una o altra, sense pretendre esdevenir escriptor a temps complet (Mesquida a Muñoz, 2008; Torres a Memoro, 2010; Riera a Savis, 2014). En el cas de Riera, admet que el poc temps té efectes en el que un escriu, sense lamentar-se'n: "*Potser jo tinc més capacitat instantània, i com que, a més, sempre tinc poc temps, em sento més bé en els contes. D'altra banda, el conte és més agraït, perquè els pot fer gairebé en una sola sessió. En canvi la novel·la...* (AELC, 2020)". La dedicació disponible, doncs, no només condicionaria la quantitat del que un escriu, que preocupa alguns escriptors, sinó probablement també en certs casos el gènere al qual un es dedica (afavoriria els gèneres breus si es té poc temps). En segon lloc, però, una feina com el periodisme pot ser beneficiosa per la creació, tal com explica Monzó:

"Tinc clars els meus dubtes inicials, als finals dels setanta i a principis dels vuitanta. Partia d'una llengua literària, prèvia, refistolada i encarcerada. Treballar en ràdio, més que no pas en premsa, em va fer adonar que quan escrivia guions de ràdio feia servir una llengua àgil i correcta, però a prop de la del carrer, sense refistolament. En canvi notava que quan em posava a escriure relats o novel·les automàticament m'encarcarava. Aquest procés va durar uns quants anys fins que vaig entendre que el que havia de fer era escriure de la mateixa manera quan ho feia per a una novel·la o uns relats que quan ho feia per a la ràdio."
(González, 2012: s/n)

En aquest fragment, Monzó deixa clar que la feina a la ràdio el va ajudar a treballar la llengua literària en català, dotant-la de més "agilitat", apropant-la al "llenguatge del carrer" (sense renunciar a la correcció). En tercer lloc, les ocupacions secundàries es retroalimenten amb la literatura: molt sovint guanyar premis obre la porta a noves feines més properes a la creació literària, com el periodisme o l'escriptura de guions (p.ex. Porcel, Monzó, Cabré o Riera); tampoc no es pot descartar que ser conegut com a periodista ajudi a la publicació de literatura. En quart lloc, les ocupacions secundàries canvien amb el context. Per exemple, l'escriptura de guions en català apareix sobretot a partir del període democràtic, en què té lloc el desenvolupament dels

mitjans de comunicació i la televisió pública catalana. El cas de Cabré demostra que aquestes noves oportunitats mantenen però les mateixes ambigüitats de la pluriocupació. Després d'haver treballat com a professor de llengua i literatura als instituts, accedeix al guionatge a través de conèixer un periodista, Josep Maria Puyal (Trepal, 2014). Explica la feina de la següent manera:

“Jo no he viscut d'això [d'escriure literatura], he viscut de fer guions. Per exemple, una que va durar molts anys, *Estació d'enllaç*. Allò van ser cinc o sis anys d'una feinada, amb quatre o cinc guionistes. L'equip el portava jo, i llavors vivia d'allò. Diumenge, perquè dissabte encara hi havia feina, perquè amb la televisió sempre estàs treballant, doncs el diumenge, tenia algun moment per escriure el que a mi m'interessava. Són etapes. El que compta és la manduca, una cosa que porti diners. El que passa que ara puc prescindir-te. Això que et deia era dels anys vuitanta, noranta.”

L'explicació de Cabré, primer, reforça la idea que l'ocupació secundària (o principal si es mira en termes de remuneració) és necessària però alhora treu temps per l'escriptura, que sovint s'ha de fer el dia que no es treballa, el diumenge. Segon, hi ha també una distinció clara entre la literatura de ficció, l'ocupació a la qual sempre ha desitjat dedicar-se, i els guions, una altra activitat d'escriptura creativa però que considera un gènere completament diferent. A *El sentit de la ficció*, remarca dues diferències rellevants: que escriure guions és una activitat col·lectiva; que és més dependent de l'èxit de públic (Cabré, 1999).⁵⁶ Per tant, en el seu cas resulta una trava per a la literatura.

En resum, després de publicar per primera vegada, sovint quan han guanyat un premi, molts dels escriptors més reconeguts segueixen trajectòries d'alta activitat i visibilitat. Ara bé, hi ha escriptors que presenten aquesta trajectòria i no obtenen èxit, i d'altres que no la presenten sí que ho fan. Per tant, cal explorar més elements que contribueixen a consolidar una trajectòria: un bon aprofitament dels recursos institucionals i la col·laboració amb els altres hi ajuda (a la vegada que l'interès per distingir-se demostra la tensió entre la singularitat i la comunitat). Finalment, consolidar una trajectòria no significa necessàriament dedicar-se completament a la literatura: la majoria d'escriptors practiquen la pluriocupació, encara que en valoren els efectes de manera variable. En aquest enquadrament, la feina d'escriptor en general sol ser atractiva però alhora precària.

⁵⁶ Val a dir que aquesta distinció entre literatura i guionatge és coherent amb la concepció de la literatura que defensa Cabré, basada en la llibertat creativa, que és lenta i solitària, i per tant allunyada de les dinàmiques de mercat.

5.3 Reconeixement i consagració dels escriptors

Queda clar que una part important per consolidar la trajectòria és el reconeixement dels altres. La coherència entre representar-se a un mateix com a escriptor i que la resta t'hi reconegui, et designi com a escriptor, és imprescindible perquè un senti que ho és i pugui actuar com a tal (Heinich, 1993). Seguint Sapiro (2007b: 24), *“Le passage d'une pratique artistique occasionnelle ou 'amateur' à l'investissement total que requiert l'actualisation de la vocation en un projet créateur nécessite des encouragements extérieurs, qui sont vécus comme des signes d'élection et de reconnaissance du charisme”*. A no tots els escriptors se'ls concedeix però el mateix reconeixement a través de les instàncies de legitimació. Hi ha múltiples mecanismes que acaben marcant el grau de legitimitat i que són divisibles en dos grans tipus, segons si provenen del públic lector anònim (èxit de vendes, nombre de traduccions, duració en l'imaginari popular, etc.) o de la recepció crítica especialitzada (crítiques, premis, estudis, etc.) (Griswold, 1987; Heinich, 1993). S'assumeix implícitament que rebre reconeixement és un signe de qualitat. Per exemple, Riera explica que una de les motivacions a l'hora d'escriure és *“que algun dels seus llibres fos imprescindible per la gent”* i està *“molt contenta que [Te deix amor la mar com a penyora] es continuï llegint”* (Savis, 2014: 39.20' i 9.50' respectivament). Per tant, una prova de la qualitat de la seva obra és que esdevingui imprescindible pel públic anònim i que perduri.

Aquest comentari de Riera, però, entraria en contradicció amb les particularitats del règim de singularitat en la tradició moderna, on es tendeix a pensar que l'èxit de públic es troba renyit amb la qualitat de l'obra literària, certificada pel grup de parells, inclosa la crítica especialitzada. L'anàlisi de Bourdieu a *Les règles de l'art* sobre els dos modes d'envelliment d'empreses, productors i productes, apunta el perquè d'aquesta incompatibilitat: *“Tandis que la réception des produits dit 'commerciaux' est à peu près indépendante du niveau d'instruction des récepteurs, les œuvres d'art 'pures' ne sont accessibles qu'aux consommateurs dotés de la disposition et de la compétence qui sont la condition nécessaire de leur appréciation* (Bourdieu, 1998 : 243-4)”. Les diferències del públic, més o menys educat en l'art, indicarien també diferències en la qualitat i, per tant, prestigi de les obres. Heinich, malgrat allunyar-se de Bourdieu en l'esquema estructural-explicatiu, analitza la tensió entre èxit de públic i reconeixement de la crítica d'una manera molt semblant [subratllat propi]:

“En régime de singularité, seul l'étirement de la temporalité, par la projection dans une postérité virtuelle, permet de lier sans incohérence ces deux exigences contradictoires que sont l'approbation par le grand nombre, renvoyée aux générations futures, et l'appréciation par l'élite des connaisseurs, d'autant plus rares que l'œuvre est plus innovante. On voit bien, là encore, comment les liens avec autrui -les lecteurs aussi bien que les pairs- sont pris dans une fondamentale ambivalence entre authenticité et compromission, création et imposture, recherche de rareté et aspiration au grand nombre, ou encore entre l'idéalisation d'un 'autre'

universalisé et le désenchantement qu'engendre, dans la réalité, la rencontre effective avec des individus particuliers.” (Heinich, 2000: 158)

Heinich defensa que l'única manera aproblemàtica de voler l'**èxit de públic** com a escriptor és en la posteritat. A més a més insinua, i ho desenvolupa en unes línies precedents del text, que els escriptors tenen una relació decebedora amb el públic lector real, encara que “*L'existence de lecteurs potentiels est essentielle à l'investissement sur l'écriture [...] C'est elle également qui motive la publication, indispensable à la 'sortie de soi' par l'écriture* (Heinich, 2000: 156)”. També parla d'escriptors que rebutgen taxativament les possibilitats mediàtiques replegant-se en una identitat solitària. Tanmateix, aquesta tensió ha de ser matisada en el cas català; la cita de Riera a la pàgina anterior començava a anticipar que l'esquema no hi és tan marcat. A partir d'altres cites de Moix i Cabré, dos escriptors que també aconseguen el favor del públic, s'indaga en com els escriptors el ponderen. Lluny d'amenaçar la qualitat de l'obra, tenen estratègies per conservar-la juntament amb aquest favor. Cabré, quan parla de la quantitat de traduccions a les quals ha arribat la seva obra, remarca el valor del reconeixement per part dels lectors [subratllat propi]:

“[Això de les] Traduccions és impressionant [Cabré és traduït a més de 100 llengües] [...] La que va començar a tenir una influència va ser *Les veus del Pamano*. La traducció a l'alemany va coincidir amb la Fira de Frankfurt. Allà va explotar aquesta novel·la, que ja me l'havien traduïda. En diversos moments em vaig fer de dalt a baix Alemanya, amb tren, portat pels editors i amb la traductora. I després m'ha passat amb Polònia i és extraordinari. Saps el que és arribar allà i que et portin en un teatre immens ple, ple? És impressionant perquè a qualsevol llibreria de Polònia hi veus els meus llibres, tots. [...] Quan vaig anar al nord de Grècia, que fan un a fira molt important, estaven contents, els de la fira, perquè mai havien vist una cua de gent així, per veure quan jo parlaria. O per signar algun llibre. Són coses d'aquelles que mai no les busco però que si t'arriben... [...] A França, per exemple, els lectors diuen ‘però aquest encara no hi és’, i el demanen a l'editor. És molt bonic, això. Quan estàs amb tot això, és impressionant. L'altre dia, l'agència literària, la Balsells, i l'editor de Proa, en Josep Lluch, em van dir, ‘és que escolta, estàs fent la traducció número 100’, ‘Què dius ara!’, ‘Sí, sí, mira, pam-pam-pam. T'han fet cent traduccions diferents, amb llengües d'aquí d'allà.’, ‘Ostres, sí, que fort’. Clar, com que no ho busco.”

La cita no parla de la recepció dels lectors catalans del període estudiat, sinó de la recepció internacional en l'actualitat, que s'entén en relació amb el context contemporani d'expansió de la indústria literària des dels anys vuitanta. En qualsevol cas, queda clar que per l'escriptor el rol dels lectors és important a l'hora d'atorgar valor a la pròpia obra. Ara bé, reprement la separació entre literatura i economia en la concepció artística de Cabré, el seu agraïment pren encara un altre sentit, més enllà de sentir-se honorat. El fragment destaca per l'èmfasi que l'escriptor posa en el fet que “no s'ho ha buscat”, i això no és casual. Si l'èxit s'esdevé, molt millor, perquè

significa que l'escriptor ha connectat amb el públic (i amb l'editorial, l'agència literària, els traductors, etc.). Ara bé, cal remarcar que no es busca: no indica només humilitat, sinó també un rebuig implícit que l'èxit en la xarxa de PDR sigui la finalitat de la literatura, per tal de preservar-ne la dimensió artística.

També Moix, que es passa a la literatura castellana als anys vuitanta, accepta de grat el suport del públic com s'ha vist a la cita precedent (pàg. 139), però se n'ha de protegir. Com que es converteix en un dels autors més venuts, se li insinua la seva relació amb el món dels best-sellers. S'hi mostra molt crític:

“Jo no funciono com a escriptor de best-sellers. [...] jo volia fer *No digas que fue un sueño*. Després se n'han venut un milió i mig d'exemplars. Però ja et diré, perquè es tranquil·litzin tots els altres escriptors: això només passa una vegada i no em passarà mai més a la vida. [...] Jo no vaig escriure *No digas que fue un sueño* per fer un best-seller, sinó perquè m'havia deixat l'Enric Majó. Aleshores ell fa de Marc Antoni i jo faig de Cleòpatra. I la història reflecteix això.”
(Guillamon, 2019: 109)

La defensa és clara: l'èxit ha estat fortuït, perquè “només passa una vegada” i sobretot perquè no es proposava fer un best-seller, sinó una gran història d'amor (adduir tan obertament motivacions íntimes per escriure la novel·la reforçaria a més la trajectòria d'escriptor públic i propagandista). Això demostra un intent de preservar-se d'una etiqueta comercial com la de “best-seller”, que justament encapsula la relació èxit-mala qualitat pels autors, editors i crítics més orientats cap a l'autonomia de l'art (Viñas, 2009; Weber, 2010). En qualsevol cas, les cites de Moix i Cabré obliguen a replantejar-se l'esquema tan marcat d'Heinich. L'lur argument per desactivar la contradicció entre “l'aprovació d'un gran nombre” i “l'apreciació de l'elit” és senzill: es desplaça el focus de l'èxit cap a la creació, emfasitzant que un no el buscava, sinó que escrivia el que volia. D'un enfocament extern es passa a un enfocament intern, relacionat amb la recerca d'un estil i d'una qualitat literàries propis de l'artista, figura a la qual els dos escriptors recorrien. Contrari al que apuntava Heinich, doncs, no fa falta posposar el reconeixement del públic en vistes a la posteritat, perquè no és *necessàriament* una prova de “mala qualitat”; aquesta relació es pot desactivar.

Són molts els escriptors que aconsegueixen èxit de públic sense que això vagi en detriment de la qualitat que els atorguen els participants experts de l'espai literari (altres escriptors, crítics, etc.). No només Cabré o Moix, sinó també Monzó, Riera, Rodoreda o Pla. Ja als anys setanta i vuitanta, *La plaça del Diamant* gaudeix d'un prestigi inqüestionable i es considera un dels best-sellers de la literatura catalana; també passa amb l'obra de Pla (Casals, 2017). Per tant, semblaria que la proposta d'Heinich (2000) es troba massa propera a la de Bourdieu (paradoxalment perquè pretén allunyar-se'n), si més no per explicar la realitat de l'espai literari català. Si bé els factors que condicionen aquesta distinció difuminada s'aborden a mida que avanci la recerca, perquè tenen a

veure amb conformacions institucionals (p.ex. tipus de públic, mitjans de comunicació) i tendències mundials (p.ex. reducció de la jerarquia entre alta cultura i cultura popular), aquí s'ha d'entendre que els escriptors no necessiten distingir-se a través de la figura romàntica de l'artista maleït i solitari, perquè és possible aconseguir efectivament el favor del públic i de la crítica. I això es tradueix en els discursos positius respecte del públic que s'han analitzat.⁵⁷ També es tradueix, val a dir, en trajectòries que aprofiten els mitjans de comunicació com les de Moix.

En segon lloc, semblaria que per aquests escriptors la relació amb la **crítica especialitzada** és força aproblemàtica. També ho donaria a entendre la cita d'Heinich, en la qual el grup de parells, els coneixedors especialitzats, són pocs però capaços de comprendre i acceptar la proposta de l'escriptor. Tanmateix, hi ha tensions que convé explorar en aquest apartat, perquè indiquen certes dificultats per consolidar la trajectòria. La primera tensió és que els escriptors són reticents a les etiquetes que els atribueixen els crítics (a). Ho il·lustra com els escriptors nascuts durant la postguerra negaven formar part d'una "generació dels setanta". Moix és dels qui més s'oposa a aquesta catalogació (s'ha explicat com utilitzava la noció de "generació" per referir-se als "moderns" de la cultura catalana o com criticava altres escriptors de la seva edat). Més específicament en relació amb els crítics, davant la pregunta de "*Com interpretes que crítics com Castellet i Molas, que defensaven un realisme històric de base marxista, et fessin costat?*" respon en retrospectiva l'any 1989 [subratllat propi]:

"Necessitaven algú com jo, un escriptor jove. Bé, dient això soc tremendament injust, perquè em nego a mi mateix uns valors que evidentment tenia. Pensa com estava la cultura l'any seixanta-vuit. En aquell moment surt *La torre dels vicis capitals* i provoca un impacte terrible. Molas em va agafar molt afecte, i jo a ell, i hi va haver una gran compenetració. Però no només era Molas: hi havia la Maria Aurèlia Capmany, Joaquim Marco... [...] Després hi havia també Villalonga -que em fa sortir fins i tot com a personatge-, Espriu, Josep Pla que va escriure grans elogis quan vaig guanyar el premi Pla en una famosa doble pàgina a Tele-express. Castellet va ser l'únic que no va escriure res ni va fer cap afirmació a favor meu. Va escriure el pròleg de *La caiguda de l'imperi sodomita* perquè l'hi vaig demanar, i prou. Només hi havia Mercè Rodoreda que no em pogués veure. Era una de les persones més desagradables que he conegut a la meua vida, antipàtica com ella sola. Qualsevol entrevista que li feien carregava contra mi, no sé per què ni m'interessa saber-ho." (Guillamon, 2019: 100)

Si bé el fragment presenta certes exageracions que reforcen el caràcter polèmic d'aquest escriptor (a cap de les entrevistes analitzades de Rodoreda s'hi esmenta Moix, potser precisament per això ell l'ataca), evidencia un espai literari on és relativament senzill conèixer o tractar amb autors, editors i crítics ja consagrats i mantenir-hi una relació propera. També denota predisposició de les

⁵⁷ Altrament, es podria pensar que un accepta sense reticència les dinàmiques d'èxit quan s'ho pot permetre, quan ja té el favor de la crítica. I que, si un no aconsegueix aquest favor, pot preferir exaltar la importància del públic i rebaixar la de la crítica, tal com es veurà en el cas de Torres.

generacions més grans a reconèixer els joves. Tanmateix, Moix té la sensació de ser en mans d'una maniobra literària, compartida amb d'altres escriptors joves. Per exemple, Roig o Fernández argüeixen que si se'ls ha acceptat i reconegut tan bé a la literatura catalana és perquè es considerava necessari incorporar noves veus, no per la qualitat de la seva obra. I aquí es diferencien de Moix, que posava molt d'èmfasi en la qualitat de la pròpia obra malgrat les interpretacions estretes que se'n poguessin fer ("sóc tremendament injust, perquè em nego a mi mateix uns valors que evidentment tenia"). Després d'haver guanyat el premi Sant Jordi i el Prudenci Bertrana respectivament, Roig i Fernández expressen:

Roig: "No fotis [que guanyar el premi Sant Jordi sigui el sùmmum de qualitat]. Jo sóc una mitjania i ho reconec. Molts no ho fan. Vull arribar a ser una gran escriptora. Fins ara no em puc queixar. Les dues novel·les tenen tres edicions, però sóc conscient que això no és res. Si això hagués estat una literatura normal, als joves, no ens haurien afalagat tant, tampoc. Em sembla que no ens ha ajudat gaire el fet de parlar tant d'alguns de nosaltres [...] No [crec] gaire [en la generació]. Senzillament, penso que hem coincidit en l'edat i el país, i hem rebut una educació semblant. Prou. Jo, a part de la Rodoreda, que és la meva mestra, em sento més a prop d'altres, per exemple d'en Moix." (Busquets, 1980: 180)

Fernández: "Encara em faig creus pensant com ha pogut colar la novel·la. Supose que el jurat se la monta de modern. La kultura catalana pensarà que ja tenen de tot. Tenim clàssics, moderns, noucentistes i fins i tot una nova fornada de rebels. Estan cobrint buits literaris. Ara han pensat: què mos manca? Una marieta! Una marieta oficial. I, és clar!, havia de ser valenciana. [...] és curiós que siga al Principat on valoren o 'entenguen' (i ací 'entenem' molt pocs) cert tipus de literatura valenciana, quan els jurats dels premis valencians [són] formats la majoria de les voltes per catalunyers." (Monzó, 1978: 15)

A la primera cita, Roig relaciona l'acceptació que ha rebut la seva proposta amb el fet que els crítics catalans, a diferència dels de literatures "normals", afalaguen els joves. Altrament, Roig apunta que la generació és sobretot sociològica, més que no pas estètica. I, per aquest motiu, és probable que posi més èmfasi en els lligams forts intergeneracionals (quan cita Rodoreda), perquè el que compta és la literatura i no pas les experiències viscudes. Segons Fernández, la innovació que li han valorat no es vincula només a la joventut "rebel", sinó sobretot a una literatura "marieta" i "valenciana". Més endavant en l'entrevista, per provar el seu argument sobre el sistema literari català, que vol "de tot", explica que al Prudenci Bertrana han eliminat abans els noms coneguts (Antoni Mus, Xavier Romeu, Maria Antònia Oliver o Carles Reig).⁵⁸

La segona tensió entre crítica i escriptors emergeix quan aquests diferencien i jerarquitzen la crítica (b). Per exemple, Cabré planteja que, a part de l'escriptor i el lector, el crític és un dels

⁵⁸ A la vegada, les cites activen el paradigma de la normalització implícitament, quan Roig parla de "literatura normal" i Fernández diu que "el jurat se la monta de modern".

“tres protagonistes necessaris del cicle creatiu (Cabré, 1999: 111)”, però alhora argumenta que les dinàmiques crítiques actuals als mitjans de comunicació propicien la desconfiança entre autors i crítics. La necessitat d’escriure una ressenya periòdica obliga a llegir les obres amb rapidesa i sovint emetre’n judicis vehements (tant sigui per maleir com per lloar), que poden afectar la recepció de l’autor per la gran difusió (Cabré, 1999). Els escriptors tenen però alguns mecanismes per pal·liar les crítiques negatives. Cabré, que en general ha tingut una recepció de la crítica especialitzada i del públic lector positiva, explica: “A veure, si em feien una crítica negativa... recordo a Senyoria, que no sé quin crític li va clavar una bastonada i em va saber greu, a mi Senyoria m’agrada, la defenso. Però al cap de cinc dies ni me’n recordava, perquè ja estava començant una altra història. I, per altra banda, veus que va resistint, que té no sé quantes traduccions”. Centrar-se en l’activitat creativa (sigui art o ofici) i relativitzar la importància d’una ressenya negativa contraposant-la amb els criteris de validesa que aporten altres tipus de legitimació com les traduccions són mecanismes útils i convincents. Hi ha un tercer mecanisme: exigir als crítics criteris d’objectivitat. Si bé en els comentaris de Cabré això hi és només implícit, en el cas de Rodoreda és molt més clar. A banda de la relació polèmica amb els membres del jurat del Sant Jordi, anys més tard apunta:

“He dit que *Mirall trencat* havia tingut bona crítica i és cert, però hi ha un mal, i és que a Catalunya els crítics conscients es poden comptar amb els dits de la mà. Els altres fan ressenya periodística sense saber ben bé la paret que toquen. I, encara, tinc la impressió que quan surt una novel·la bona, es converteix automàticament en un objecte que fa nosa, i, en determinades revistes, es troba més convenient perquè no compromet a res dir quatre banalitats sobre llibrets intrascendents. [...] [A excepció] d’un crític acabat d’estrenar, intel·ligent i bo, ponderat i apassionat, profund i meticulós: es tracta d’una noia que es diu Carme Arnau, i que ha fet una tesi doctoral exhaustiva -a la ratlla de cinc-centes pàgines- sobre la meua obra, tesi dirigida per Joaquim Molas. Tant l’un com l’altra, i ho dic ben al marge de l’agraïment que pugui sentir per ell, peten de talent. I fan un gran bé a Catalunya, que necessita -mai no n’hi ha prou- gent de categoria.” (Busquets, 1980: 64)

A part de reconèixer directament el guiatge i tasca de Molas, així com la necessitat que hi hagi més crítica “conscient”, la cita de Rodoreda destaca perquè assenyala directament les revistes i la premsa com a espais on es fa una crítica amb poc rigor i on, a més, sovint es ressenyen obres que no són bones. Aquesta crítica sembla oposar-se a la crítica universitària que representen Molas o Arnau, “de categoria”.

Altrament, una tercera tensió entre els crítics i els escriptors es dona quan intervenen motius extraliteraris (c). L’exemple de Pla era el més clar: si bé en general opera l’autonomia de les obres i és valorat literàriament, la seva orientació política li impedeix obtenir legitimitat a l’espai cultural català (i d’aquí deriven els conflictes). En canvi, com és lògic per la quantitat d’aspirants,

hi ha escriptors que sempre tenen dificultats per ser reconeguts a l'espai literari. La quarta tensió implica doncs els crítics i els escriptors amb poc reconeixement (d). Sense beneficis econòmics ni simbòlics freqüents, el voluntarisme hi és molt important. S'ha vist al capítol anterior la inseguretat de l'escriptor representat al conte de Mora, perquè no complia amb les expectatives que posaven en ell altres membres del món cultural català. Pel contrari, Torres s'indigna per la poca atenció atribuïda a la seva obra literària:

“Sí, jo crec que en Molas, des del lloc o els llocs que ocupa, a molts de nosaltres ens perjudica [per les crítiques que fan ell i els seus alumnes]. [...] És un entès en literatura... cosa que no vol pas dir que tot el que ell diu sigui encertat i que sàpiga anteposar, com caldria, el valor de les obres literàries a les preferències personals... També, suposo, hi juga, en bona part la qüestió política... [...] En Porcel va fer, no fa pas gaire temps, una classificació política molt curiosa, a casa nostra... En Castellet, en Molas, en Carbonell, etc., etc., a l'esquerra. En Pla, en Fuster, en Triadú, en Carbó, jo, etc., etc., a la dreta.” (Torres, 1973: 210)

“Que existeix un buit és innegable [al voltant de la seva obra], el motiu el desconec. Això ho hauries de preguntar als qui em fan el buit, precisament... Naturalment, crec que és injust. He publicat molt més que altres autors dels quals es parla massa i, per què negar-ho?, el contingut de moltes de les meves obres és superior al de les obres d'aquests autors. [...] De vegades penso que hi ha qui li molesta que em guanyi la vida amb tasques no literàries, però en realitat no sóc l'únic [...] A més a més cal comptar amb els qui remenen les cireres en les editorials, universitats, revistes, etc. etc. ‘Petitsensors’, podríem dir-ne, més de témer que els ‘gransensors’ franquistes perquè molt sovint no donen la cara. [...] Tot producte requereix una plataforma de llançament, i si aquesta -o aquestes- plataforma la dominen determinades persones que actuen no per motius literaris sinó per motius d'antipatia o simpatia personal, o fins i tot per motius polítics, el resultat és que molts es veuen condemnats a l'ostracisme.” (Busquets, 1982: 161-162)

Queda palès que Torres està realment molest, sobretot amb Molas i Porcel, i arriba a considerar els crítics com a més perjudicials que la censura franquista, perquè el poder els permet “censurar” i “condemnar a l'ostracisme” els autors que no els interessin, per motius personals i polítics. Torres defensa en canvi el valor de la seva obra, que segons ell tant per la “quantitat” com per la “qualitat del contingut” hauria de rebre més atenció. Justament, que es refereixi al nombre i al contingut, i no a d'altres llocs comuns com l'estil, en si mateix ja denota el seu allunyament respecte de la tradició literària i dels escriptors que la preserven, que són qui acaba tenint més èxit. De fet, és possible que Molas o Porcel aduïssin problemes d'estil per criticar Torres, més que no pas divergències polítiques o personals, perquè es troben molt més propers als valors literaris. Es reforça la idea si s'agafa una cita curiosa de l'editor Joan Sales, que defensa també aquests valors. A l'epistolari amb Mercè Rodoreda, es burla de Torres sense pietat pel seu estil,

perquè escriu amb “*estil de singlot*”, que confon amb “*estil viu*” i que “*al pobre lector no li fa més que l’efecte que li martellegen el cervell* (Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 241)”.⁵⁹

Fins ara s’ha vist la relació amb el públic i la crítica, i com la majoria dels escriptors aquí seguits concilien efectivament i discursiva l’èxit de públic i el vistiplau favorable de la crítica, que atorguen qualitat a l’obra. És pertinent però explorar els diferents **graus de reconeixement** als quals accedeixen els escriptors, deixant de banda els que, com Torres, tenen dificultats per accedir-hi malgrat que s’hagin mantingut actius al llarg dels anys. Els criteris per identificar els diferents graus tenen a veure amb quant de temps l’escriptor perdura com a referència dins de l’espai literari; accedeix al cànon literari (de la literatura en la seva llengua i/o universal); o forma part de l’imaginar popular, sobrepasant els límits d’aquest espai. Els qui ho aconsegueixen acaben arribant a la consagració; lògicament no tots els escriptors que consoliden la trajectòria s’hi inclouen (Griswold, 1987; Heinich, 2000). En conseqüència, hi ha dos grans tipus d’escriptors segons el reconeixement: els que aconsegueixen la consagració indiscutible en la literatura catalana; els que havien acumulat molt d’èxit durant el període analitzat però després han perdut centralitat.

Pel primer tipus, s’acumulen els reconeixements en forma de reedicions i traduccions freqüents de l’obra; premis de trajectòria i reconeixements públics (PHLLC, etc.); estudis crítics, sovint acadèmics (articles, assajos, tesis, etc.); inclusió als currículums educatius; possibles adaptacions en mitjans audiovisuals; fundacions de gestió del llegat; etc. Deixant casos com els de Moix, aquests processos de canonització, però, xoquen sovint amb la identitat de l’escriptor com a persona solitària i reservada. Davant dels reconeixements que implica ser canonitzat en vida (valgui la lletjor de l’expressió), n’hi ha que intenten desvincular-se’n. Pla i Rodoreda, els dos escriptors més grans i de més reputació que s’han seguit, ho feien respectivament de la següent manera als anys vuitanta:

“Que valori jo mateix el volum 32 de l’Obra Completa? Com els altres: no val res... No valen res, però es venen. Deuen agradar. Tenen una enquadernació vermella fantàstica. El vermell és el color més decoratiu. I qui no li agradi que no el compri, cony! Jo escric perquè els altres escriguin. No crec en la immortalitat. ¿L’originalitat, diu vostè? No existeix, ni ha existit mai. Tot és plagi dels altres.” (Pla a Busquets, 1980: 19)

“M’he quedat doblement tranquil·la d’haver escrit al batlle de Palma renunciant al gran honor de fer de President d’un jurat de novel·la. No vull acceptar cap festa que em causi molèsties i, en el fons, em deprimeixi. No és que pensi enterrar-me a Romanyà; de cap manera. Que no

⁵⁹ També Pedroló rebia crítiques semblants d’aquests mateixos participants de l’espai literari català (P.ex. Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 314, 364, 802, 965 o 974; Fuster, 1970b). Amb la despolitització progressiva, aquesta aproximació a la seva obra va guanyant pes.

s'ho pensin. El que no vull fer, jo, que he nascut per a fer d'espectador, [és] acabar fent de patum.” (Rodoreda a Rodoreda i Sales, 2017: 907-908 [Data: 12/09/1981])

Per desvincular-se de la canonització, els fragments demostren dues estratègies (podria haver-n'hi més): Pla opta per la modèstia i la sorna a les entrevistes, per treure ferro a la qualitat i valor de la pròpia obra, molt d'acord amb la seva concepció de l'escriptor no-artista pública; Rodoreda, malgrat que durant aquests anys és més visible als mitjans que quan vivia a l'exili, s'absté de participar en molts actes, per tal de mantenir un perfil baix que li permeti evitar d'esdevenir “una patum”. Aquesta reserva, però, no significa una despreocupació pel seu llegat; en ambdós casos s'encarreguen de deixar-lo en mans de fundacions que se'n facin càrrec (Fundació Josep Pla, 2020; Fundació Mercè Rodoreda, 2020). Per tant, encara que en públic recorreguessin a la modèstia, valoraven la pròpia obra. En l'actualitat, escriptors que començaven a consolidar la seva trajectòria als anys setanta i vuitanta estan passant també per aquests processos de canonització i seria possible analitzar-ne la reacció (p.ex. Monzó i Riera, si bé aquesta darrera per la proximitat amb la literatura castellana ha rebut altres reconeixements) (ALEC, 2020).⁶⁰ Ara bé, rebutjar la canonització és possible quan ja s'ha aconseguit, tal com passava amb la professionalització. La solitud de l'artista continua essent relativa.

Un altre tipus d'escriptor rep molt de reconeixement durant el període analitzat, però en les dècades posteriors perd la centralitat que havia adquirit; hi ha una certa deflació en comparació amb els escriptors del grup anterior. En són dos casos Manuel de Pedrolo i Biel Mesquida. Pedrolo sens dubte forma part del cànon literari del període, però el tipus de reconeixements rebuts indiquen una consagració menor. Per exemple, en l'actualitat el nombre de reedicions i traduccions és inferior, alhora que la seva obra més coneguda, que ha estat lectura obligatòria als instituts i és la més venuda d'Edicions 62, és *El mecanoscrit del segon origen*, una narració de ciència ficció que Pedrolo mateix no valorava especialment (AELC, 2020). És il·lustratiu el contrast amb el grup anterior, per qui les obres més conegudes sempre es disputen el títol de “la millor obra” de la trajectòria. Altrament, Pedrolo era més visible als debats polítics que molts escriptors, motiu pel qual la concessió del Premi d'Honor a les Lletres Catalanes, un dels reconeixements a la trajectòria més prestigiosos, no es deu només a la producció literària, sinó també al seu compromís cívic com a intel·lectual (Canigó, 1979; Bennassar, 2018). Reprement el capítol anterior, la relació entre innovació, estil i qualitat era més feble en Pedrolo, perquè es trobava relativament allunyat dels valors literaris (p.ex. del misteri de l'estil). Es podria adduir per tant que el seu èxit era possible en un context polititzat que, quan es modifica a mitjà termini, implica una reducció de la consagració. Llavors el compromís cívic o la popularitat de l'obra

⁶⁰ Porcel o Roig, morts fa uns anys, presenten també signes de consagració amb els mateixos criteris de reedicions, estudis, etc. (AELC, 2020). Seria interessant, però, de veure si hi ha diferències pel fet que la trajectòria s'estronqués abans. Altrament, també ho seria en el cas de Moix que, a banda de morir jove, es va passar a escriure en castellà.

pesen més que la qualitat literària, atribució que permet realment la canonització als escriptors del grup anterior. En el cas de Mesquida, que continua actiu en l'actualitat, els premis i reconeixements a la trajectòria, els estudis, les reedicions o les traduccions també són inferiors a les de Monzó o Riera, per exemple (AELC, 2020). A banda de les seves decisions de trajectòria (viure a Mallorca, mantenir ocupacions allunyades de la literatura, crítica institucional, etc.), la literatura de Mesquida es comença a valorar com a esgotada a finals dels anys setanta, en relació amb la despolitització que també afecta Pedrolo. Als propers capítols s'indaga en aquesta dinàmica de despolitització, aquí tan sols cal tenir present que la consagració literària no depèn únicament de les decisions per consolidar la trajectòria, ni tampoc de l'obra, sinó dels diferents contextos on és rebuda, perquè hi pot perdre valor o guanyar-ne (Griswold, 1986).

En resum, els escriptors en general són favorables a l'èxit de públic, lluny dels esquemes rígids, potser perquè tenen mecanismes per preservar la qualitat de l'obra (p.ex. emfasitzar que no es busca l'èxit) o perquè ja han rebut el vistiplau de la crítica. Ara bé, encara que necessitin la legitimitat de les crítiques, com a artistes sovint hi tenen reticències, perquè pretenen preservar la singularitat de l'obra; i la qualitat si consideren que no se'ls n'atribueix prou per part de la crítica. Disposen d'estratègies per preservar-la: mostrar l'hostilitat envers els companys de professió és potser el cas més extrem; burlar-se de les etiquetes, demanar rigor a les ressenyes o jerarquitzar la crítica són mecanismes menys costosos, que només marquen distància amb els crítics. Finalment, a partir dels processos de reconeixement alguns escriptors accedeixen a la consagració de la seva obra, si bé en grau diversos. Els qui s'hi mostren reticents poden permetre-s'ho perquè ja l'han aconseguida.

5.4 Trajectòries d'escriptores i la problemàtica existència de la “literatura femenina”

Fins ara s'ha omès un factor que, a priori, hauria de ser important per entendre com s'arriba a ser escriptor: com hi incideix el gènere? El repàs de les trajectòries de les escriptores no només palesa els efectes del gènere, sinó que il·lumina tot el que s'ha tractat fins ara, perquè reforça la constància d'algunes dinàmiques i trets. A les pàgines que segueixen s'adopta una perspectiva qualitativa. Per començar, es reconstrueix el debat al voltant de la “literatura femenina”, com a indicador de canvis socioculturals en l'espai literari català que afecten la participació de les dones durant el període 1965-1983. A partir d'aquí, s'aprofundeix en les trajectòries de les escriptores per veure els efectes d'aquests canvis.⁶¹

⁶¹ Es podria objectar que una perspectiva quantitativa resultaria més fructífera o enriquidora. Això no obstant, per comparar les escriptores de la mostra nascudes abans de la Guerra Civil amb les més joves considerant-ne proporcions o diferències, caldria estudiar aquestes escriptores en l'actualitat. Si no, el fet

Als anys seixanta el sexisme és ben present en la recepció de la literatura escrita per dones tal com s'analitza al proper capítol de recepció. Quan la crítica recorre a la idea de literatura femenina, encara que sigui de manera implícita, sovint emergeixen apriorismes a causa del biaix per gènere que interfereixen amb la tasca crítica i que, per tant, ampliarien les desigualtats. A partir dels anys setanta i al llarg dels vuitanta, però, se'ls comença a preguntar per la "literatura femenina" i hi hauria doncs un interès creixent per les obres escrites per dones. Malgrat creure que homes i dones tenen una experiència vital diferenciada, la majoria d'autores no consideren que hagin d'escriure de manera distinta i/o tenen dubtes que hi hagi una "literatura femenina" (Simó, 1980; Savis, 2014; Espinàs, 1988b; Bennassar, 2017). La complexitat de l'assumpte però existeix. Per exemple, Oliver, davant la pregunta "*Creus que les dones estem condemnades a escriure sobre la dona? Creus a més que és cert el que diuen que les dones no sabem escriure sobre homes, que els tipus masculins són irreals en les escriptores?*", respon:

"Jo ho he fet: el protagonista de *Cròniques d'un mig estiu*, de l'any 70, és un noi. Per cert que va concursar al Sant Jordi i els del jurat es pensaren que l'autor era un home, perquè vaig signar M.A. Oliver. En canvi, a *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* sí que es nota que és escrit per una dona, perquè els protagonistes femenins tenen més entitat, tot i el que el problema de base no és un problema femení. A la tercera novel·la, *El vaixell d'iràs i no tornaràs* el protagonista ja és una dona, però per una tria meva, no perquè hi hagués el tractament concret i específic d'un problema de dona. En canvi aquest problema és clar a *Punt d'arròs*, i també a *Vegetal* i a algun dels contes. [...] jo no m'hi considero incapacitada, però m'interessen més els personatges femenins. Quan escric els personatges femenins no sóc jo, així que he de recollir experiències d'altri, tant homes com dones. Altrament, també és cert que els personatges femenins creats per homes són molt literaris, no sempre corresponen o són tractats com ho faria una dona. Hi ha una qüestió que m'estic plantejant: si hi ha una literatura femenina o masculina. Fa anys hagués dit que no, ara estic en un procés de reflexió." (Simó, 1980: 11-12)

Al fragment, d'una banda, hi hauria la qüestió de la capacitat. Oliver assenyala que la recreació dels personatges requereix imaginació per descriure tant dones com homes. La ficció, com a acte imaginatiu, rebaixa doncs la importància del gènere de l'escriptor, que pot escollir qualsevol tema, estil, etc. En sentit contrari, també és cert que Oliver insinua que els escriptors homes no sempre serien capaços de crear personatges femenins versemblants, i és en aquest punt que dubta sobre l'existència de la literatura femenina, i de la masculina. D'altra banda, apareix la qüestió de

que la recerca estudiï un període concret distorsiona les trajectòries i crea un efecte de disparitat per les escriptores nascudes abans de la Guerra Civil: a més edat, més participants que han abandonat l'escriptura però també més que s'hi han consolidat o incorporat tardanament. També es podria comparar la proporcionalitat entre escriptors homes i dones en diferents períodes històrics, en la mateixa etapa de la trajectòria i/o de la mateixa generació, en relació amb la incidència de les desigualtats de gènere en l'espai literari. Això queda lluny de l'abast de la present recerca.

l'interès. A Oliver li interessien especialment els personatges femenins, tot i que en algunes obres hagi preferit protagonistes masculins. Hi ha semblances amb d'altres escriptores.

Per exemple, quan Montserrat Roig guanya el premi Sant Jordi i ha d'explicar breument la novel·la *El temps de les cireres*, parla d'una protagonista-narradora que alhora és l'observadora de Barcelona i que tindria molt de la mateixa autora (Corominas, 1976). De fet, aquesta novel·la forma part d'una trilogia (tetralogia si s'hi inclou el primer recull de contes) en què la història de l'Eixample i del segle XX es reconstrueix seguint les dones de tres famílies, perquè “*em veig més capaç de parlar dels ambients que conec i dels seus personatges* (Pi de Cabanyes i Graells, 2004: 217)”. Aquest comentari indica que Roig pensa no només en el seu interès sinó també en la seva capacitat imaginativa, però no s'ha d'interpretar com un compromís feminista dins de la seva literatura de ficció. Unes ratlles més amunt en la mateixa entrevista ha dit, “*És clar que com a persona haig d'estar compromesa, però no en tant que escriptora*” i després argumenta, de manera semblant a Oliver, que “*M'interessa el tema de la dona d'una manera relativa, relativa en tant que el relaciono amb d'altres; [...] La situació personal davant d'això és molt ambigua, d'indefinió; em sembla que mai no escriuré res sobre la dona, perquè el que ens interessa, a les dones, és posar-nos a fer coses positives* (Pi de Cabanyes i Graells, 2004: 217)”.

Escriure seria una “cosa positiva”, que es relaciona amb la qualitat literària per sobre del compromís polític. En una entrevista posterior, quan ja té una carrera consolidada i ha escrit obres amb protagonistes masculins, Roig comenta, “*jo voldria almenys poder-me morir i escriure una frase perfecta* (Espinàs, 1988b: 51.30)”. També Riera diu que “*M'agradaria fer una obra realment definitiva, que algun dels meus llibres fos absolutament imprescindible per la gent. A mi el que m'agradaria és haver escrit el Tirant lo blanc o el Quixot, però un sap que les seves possibilitats són sempre inferiors al seu desig* (Savis, 2014: 39.20)”. I Rodoreda comparteix amb les escriptores més joves que desitja trobar-se entre “*los grandes escritores*”, en masculí precisament per marcar que l'obra d'una dona s'ha de poder comparar a la d'un home, amb independència dels protagonistes, la trama, etc. (Sales-Balmes, 1966b). En la recerca d'un estil propi i de la qualitat literària com a centre de la pròpia pràctica, per tant, no hi ha diferències entre homes i dones.

La relació amb el feminisme per part de Roig o Riera, que després s'hi han inscrit obertament, comporta remarcar certes particularitats de les escriptores, però. En primer lloc, respecte dels escriptors compromesos, la distinció entre literatura i ideologia és més radical que, per exemple, en Pedrolo. Aquest, malgrat negar fer pamflets per preservar el valor de la literatura, a la vegada buscava un compromís polític en la seva obra. Per contra, aquestes escriptores no el defensen i, fins i tot, el neguen malgrat orbitar el feminisme. En segon lloc, dins de les escriptores sembla haver-hi diferències generacionals. Ser feminista seria en general molt més acceptat i explícit per

les dones joves (exceptuant casos com els de Capmany), si es té en compte la seva aproximació favorable al moviment en contrast per exemple amb Rodoreda. Aquesta, davant la pregunta “*A les seves novel·les les figures centrals són sempre dones. Això respon a un plantejament feminista?*”, respon, “*No. Jo crec que el feminisme és com un xarampió. A l’època de les sufragistes tenia un sentit, però a l’època actual, que tothom fa el que vol, trobo que no té sentit el feminisme* (AELC, 2020)”.

Tant l’interès creixent per la literatura femenina com la major implicació feminista de les escriptores joves esbossats fins ara s’entenen perquè “*La féminisation du champ littéraire après la Seconde Guerre mondiale, et surtout à partir des années 1970, est une des transformations majeures de cet espace. Elle passe surtout par l’accès des femmes à une plus grande visibilité et à la consécration, même si la sélection sociale et culturelle demeure plus rude que pour leurs pairs masculins, et si des formes de relégation et de stigmatisation subsistent* (Sapiro, 2007b: 21)”. Aquests canvis en l’espai literari s’han de vincular sobretot a la incorporació creixent de les dones al sistema educatiu i a l’auge del feminisme (Sapiro, 2007b). Encara que Sapiro parli del cas francès, en el cas català s’hi troben dinàmiques equiparables, com la visibilitat creixent de les escriptores de les noves generacions o la consagració d’escriptores com Rodoreda, que són un incentiu per parar atenció a les qüestions de gènere dins de l’espai literari. A tall d’hipòtesi, però, semblaria que hi ha una distinció entre els dos contextos. Mentre que a l’espai francès preval el feminisme de la diferència als anys setanta, amb escriptores-acadèmiques d’influència considerable com Hélène Cixous, enquadrades en pro de la “literatura femenina” (Sapiro, 2003: 647-648), aquí predominarien els esquemes igualitaristes, tant marxistes com liberals, sota l’empara d’escriptores com Capmany (Pàmies, 1976; Francés, 2010; Cabré, 2017). Si bé s’ha apuntat que les etiquetes i la diferenciació comporten possibilitats de promoció, per exemple amb l’escriptura jueva (Lévy, 1998) o la intel·lectualització (Menger, 1983), això explicaria el poc interès de les mateixes escriptores per parlar de literatura femenina.

Atesos aquests canvis, encara que la “literatura femenina” sigui difusa i controvertida, cal abordar les trajectòries de les escriptores a l’espai literari català des d’una perspectiva social. Per entendre la incidència del gènere, doncs, a continuació es comparen breument, a partir de l’anàlisi biogràfica, les trajectòries de sis escriptores notòries que fan emergir diferències i semblances: Riera i Rodoreda del capítol anterior; Capmany, Roig, Vicens, i Oliver, d’aquest. Per començar, l’interès inicial per la literatura presenta moltes semblances amb els homes, respecte dels capitals o la importància dels premis. Seguint Sapiro (2007b: 30), però, a diferència d’aquests, la relació propera amb els pares seria més necessària, per tal que les escriptores siguin socialitzades “masculinament”, és a dir, que rebin un capital cultural que si no els podria ésser vetat (de fet, a la cita precedent ja apuntava que la selecció de les escriptores és més “rude”). En la majoria dels casos això es dona: el pare de Roig era escriptor i advocat, mentre que el de Capmany, igual que

el seu avi, era un reconegut folklorista; Rodoreda era filla única i ja s'ha comentat l'estreta relació amb el seu avi, impulsor de la Renaixença; Oliver també parlava de l'avi-tiet i del pare. En els casos de Rodoreda, que només va acabar els estudis primaris, o de Roig, que va assistir a una escola de monges durant el Franquisme on s'inculcava una visió molt restringida respecte de la "feminitat", el contrapès familiar pot ésser un factor determinant a l'hora de conformar la vocació (Busquets, 1980; Capmany, 1991; Pi de Cabanyes i Graells, 2004; Cabré, 2017; AELC, 2020). Tampoc no cal oblidar que Vicens no disposa d'aquest entorn familiar favorable i reequilibra el hàndicap gràcies a l'entorn local, encarnat però en una figura masculina.

Quant a la consolidació de la trajectòria un cop la literatura ha esdevingut pública, n'emergeixen tres tipus ideals. En primer lloc, hi ha trajectòries que aconsegueixen reconeixement amb certa lentitud (seguint l'edat biològica de l'autora); són irregulars en el temps, ja sigui perquè comencen tard o perquè s'interrompen; i presenten poca visibilitat a banda de la que prové de la pròpia obra literària. El cas de Mercè Rodoreda s'hi adequa, sobretot després de la Guerra Civil: torna a publicar després de molts anys d'interrupció i obté els majors reconeixements amb *La plaça del Diamant* quan ja passa la cinquantena; viu molts anys a l'exili i quan retorna als anys setanta s'instal·la al Baix Empordà, lluny de Barcelona i sense participar mai als debats culturals (AELC, 2020). Antònia Vicens n'és un altre cas força exemplar tot i ser molt més jove: comença a publicar als vint-i-pocs però s'interromp als anys setanta, per dedicar-se a la botiga i al fill; viu a Mallorca, lluny de Barcelona, encara que participa a la vida cultural de l'illa. Ara bé, la seva producció literària així com el seu activisme cultural s'intensifiquen a partir de finals dels anys setanta, i sobretot als vuitanta i noranta; també el reconeixement ha guanyat pes en les últimes dècades (Portell, 2020). Aquest gir de Vicens reforça la idea sociològica ja assumida que els tipus ideals són eines analítiques, útils, però que la realitat és més complexa i canviant. Alhora apunta cap al segon tipus de trajectòria.

Són les escriptores que presenten una trajectòria regular, visible i força cèntrica. Montserrat Roig o Maria Aurèlia Capmany en són els casos més remarcables. Altra vegada, la qüestió generacional no sembla rellevant aquí, perquè Capmany és nascuda el 1918, propera doncs a Rodoreda, i Roig és dels anys quaranta com Vicens. Per començar, la regularitat i centralitat ve donada perquè les dues escriptores són molt actives escrivint, sobretot si s'entén en sentit ampli. Al llarg de la seva trajectòria, Capmany publica divuit novel·les i vint llibres d'assaig, i cal afegir-hi llibres de narrativa breu, de teatre o infantils; Roig, que mor abans de fer cinquanta anys, té temps de publicar cinc novel·les, vuit llibres d'assaig, quatre reculls de narrativa breu i una peça teatral. A més, es dediquen a l'articulisme, al periodisme i/o a la traducció regularment. Esdevenen doncs figures conegudes (Cabré, 2017, AELC, 2020). Un segon motiu de centralitat és que participen activament en el món cultural: als seixanta Capmany és professora de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, una escola on s'ensenyava teatre seguint les tendències europees contemporànies

(Brecht, Stanislavski, etc.). Roig o Moix són alumnes seus, que a més esdevenen bons amics malgrat la diferència d'edat, fet que indica lligams intergeneracionals forts, amb importància per adquirir centralitat en un espai cultural (Collins i Guillén, 2012). En el cas de Roig, a banda del teatre, comença a treballar a Gran Enciclopèdia Catalana abans de la crisi de 1969 i es forja una carrera periodística que li aporta molta visibilitat. També són dues dones polititzades. Roig participa a *La caputxinada* i a la tancada contra el procés de Burgos; milita al PSUC, amb qui es presenta a les primeres eleccions del Congreso (tot i que deixarà de militar-hi aviat). Campany és regidora del primer govern socialista a l'Ajuntament de Barcelona, a la regidoria de Cultura primer, després a la d'Edicions i Publicacions (Busquets, 1980; Cabré, 2017; AELC, 2020).

Fins aquí, Capmany i Roig no difereixen gaire de qualsevol escriptor home amb una trajectòria intensa, regular i cèntrica, no només en la literatura, sinó també en l'activisme cultural i/o polític (cal pensar en Porcel, Moix, Espinàs o Pedrolo, amb matisos diferents). Ara bé, en el seu cas s'hi suma que l'activisme polític incorpora el feminisme i, en aquest sentit, l'aportació esdevé qualitativament diferencial a la dels escriptors homes. Contribueixen sens dubte a la consolidació del moviment, en un moment en el qual es troba en auge. Per exemple, Capmany el 1966 publica *La dona a Catalunya: consciència i situació*, llibre que ha estat considerat un referent del feminisme català, i al qual en seguiran molts d'altres (Godayol, 2016). Roig també participa activament en el moviment feminista i, a banda de les temàtiques femenines de les seves novel·les i de l'articulisme, als anys vuitanta escriu tres llibres sobre feminisme (Cabré, 2017; AELC, 2020). Aquí és pertinent prendre en consideració que els qui participen en l'establiment d'un àmbit cultural autònom adquireixen una notorietat privilegiada respecte dels que hi arriben un cop ha estat consolidat (Crane, 1988; Moulin, 1997; Farrell, 2001). Atenent que el feminisme es troba en auge sobretot a partir de la dècada dels setanta a Catalunya (Francés, 2010), és concebible que la visibilitat de Capmany o Roig les beneficiés no només dins del moviment, sinó també en la literatura catalana, perquè contribuïa a distingir-les dels escriptors masculins i de la resta d'escriptores dins de l'espai literari català. A tall d'exemple, només cal veure com Teresa Pàmies, una altra escriptora de la mostra, explicava la intervenció de Capmany a les Jornades Catalanes de la Dona de 1976:

“La Maria Aurèlia Capmany acaba la seva intervenció enmig de grans ovacions. Dempeus, la salutem entusiasmadament. [...] La Capmany ha estudiat a fons el feminisme a Catalunya i, en general, el feminisme mundial. No sols és una especialista, sinó que viu com a feminista [...] Cal una autoritat com la seva per fer-se escoltar com acabem d'escoltar-la. No és cap ‘patum’, [...] atesos els ‘mèrits reals i presents’ de la incansable feminista i excel·lent escriptora.” (Pàmies, 1976: 156-157)

Les ovacions, l'autoritat i els mèrits que comenta Pàmies entremesclen la “incansable feminista” i l’“excel·lent escriptora”, perquè quan se n’evoca una també apareix l’altra i, per tant, això reforça la interpretació que ambdues posicions es beneficien mútuament.⁶²

Finalment, la trajectòria de Carme Riera representaria el darrer tipus, entremig dels altres dos. A banda de l’escriptura, ja s’ha dit que Riera es dedica a la carrera acadèmica, més en concret a la investigació de la literatura castellana. Per tant, Riera contribueix a la literatura tant en la creació com en la investigació. Això li aporta visibilitat, però no en el sentit de Capmany o Roig. Més aviat la seva participació als debats culturals és baixa, tal com pel primer tipus d’escriptores. Per tant, mentre que aquestes dues serien la típica figura de l’intel·lectual compromès, Riera representaria la figura de l’intel·lectual que s’allunya de la vessant pública i compromesa per centrar-se en la vessant professional, especialitzada (Sapiro, 2019; Aguirre, 2018; Hourmant, 2018). A la vegada, aquest tipus de trajectòria evidencia l’ampliació de l’educació superior universitària, de la mateixa manera que ho feien els corrents literaris més intel·lectualitzats; i, atès que la universitat és un espai masculinitzat, indica també la progressiva presència femenina en diferents àmbits de la vida social, prèviament comentada.

Altrament, els tres tipus de trajectòria palesen que no hi ha relació del tot directa amb el prestigi assolit.⁶³ Per exemple, Rodoreda és la més notòria però té una trajectòria poc visible. Tanmateix, escollint els escriptors més coneguts de cada corrent, sempre n’apareixen que han estat capaços de reequilibrar les desigualtats (p.ex. classe social d’origen) o desavantatges (p.ex. no participar als debats) i això difumina la incidència dels factors que operen en el clivatge. Com que les escriptores de la mostra són poques (11 en total), és possible però observar-ne qualitativament certs trets que precisen aquests factors i reiteren interpretacions prèvies. Destaca sobretot que les escriptores del segon tipus, atesa l’alta activitat i visibilitat en altres àmbits no només literaris, aconsegueixen més fàcilment la notorietat. A part de Roig o Capmany, escriptores que també presentarien aquesta trajectòria regular i visible, molt lligada a l’activisme cultural i polític, són Teresa Pàmies (militant del PSUC) i Maria Antònia Oliver (participant de Trencavel, organitzadora del Congrés de Cultura Catalana, etc.) (AELC, 2020). D’una banda, no adquireixen tanta notorietat com Roig o Capmany, però tampoc no són tan visibles: no escriuen articulisme ni assaig a les principals plataformes de difusió cultural i intel·lectual; tampoc no participen tan activament dins del moviment feminista que, com s’ha apuntat, contribuïa a donar visibilitat a

⁶² En cap cas implica però que com a intel·lectuals es dediquin només al feminisme. Per exemple, per la seva producció assagística, Roig és una de les primeres periodistes que investiga sobre els catalans i espanyols que van estar als camps nazis, explicat a *Els catalans als camps nazis* (1977); i és convidada pel govern soviètic a escriure un llibre que s’acabarà convertint en una crònica sobre el setge de Leningrad, *L’agulla daurada* (1985) (Capmany, 1991).

⁶³ Notorietat (puntuació provinent de l’Annex 1): Primer tipus: Anglada, 6; Maluquer, 5; Rodoreda, 34; Sánchez-Cutillas, 6; Vicens, 12; Xirinacs, 5. Segon tipus: Capmany, 26; Oliver i Pàmies, 15; Roig 28. Tercer tipus: Riera, 10.

Capmany i Roig. D'altra banda, però, són molt més notòries que les escriptores que s'associarien amb el tipus de trajectòria menys visible i irregular, tant en l'espai literari com a l'espai cultural i polític. De fet, d'aquestes només tenen per davant a Rodoreda i són més notòries que Vicens, que a favor seu tenia una trajectòria precoç i reconeguda. També sobrepassen a Riera, representant del tercer tipus, si bé a llarg termini sens dubte aquesta consolida molt més la seva trajectòria (ALEC, 2020).

A tall de resum, es remarca que l'auge de la literatura escrita per dones té més a veure amb canvis socials que no pas amb canvis literaris-textuals. En primer lloc, la literatura femenina quedaria en suspens malgrat els intents de certs participants per valorar les obres des d'aquesta perspectiva: no hi ha evidència que les capacitats o interessos hagin de diferir entre escriptors homes i dones; la ficció tracta de construir personatges i mons que van més enllà de la pròpia experiència i, per tant, la distinció entre ficció literària i realitat social sempre permet reivindicar el valor de la literatura de manera autònoma, separant-la del compromís. En conseqüència, les mateixes autores neguen o dubten escriure diferent que els seus homòlegs masculins. En segon lloc, les trajectòries femenines sí que mantenen certes particularitats respecte a les dels homes escriptors. Quan anys més tard li pregunten sobre el *boom* de les escriptores en la literatura catalana als setanta, Riera parla de lligams d'amistat, de coincidir en les ganes d'escriure i la lluita en defensa del feminisme, de veure el món des de la perspectiva de les dones (Savis, 2014). És a dir, d'una experiència compartida i d'un entramat de relacions socials. En aquest sentit, també s'ha argumentat que la participació en el moviment feminista suposaria un augment de la visibilitat per diferenciació i pel seu interès cultural creixent.

Ara bé, malgrat que les escriptores sàpiguen que certes experiències compartides pel fet de ser dones són positives, alhora són conscients que les situacions varien molt i n'hi ha que comporten dificultats i desigualtats. La maternitat és un dels factors clau. A l'entrevista de Simó (1980), Oliver i la mateixa entrevistadora comenten que el fet de no tenir fills permet molta més igualtat en el si de la parella, i més temps per escriure. En canvi, durant els mateixos anys, a Roig tenir fills li comporta dificultats de conciliació: "*El primer obstacle amb què topo, a l'hora d'escriure, és aquesta falta de temps, perquè materialment no en tinc i tot el dia que tragino la criatura amunt i avall* (Pi de Cabanyes i Graells, 2004)". Tot i això, Roig sempre defensa la importància que la maternitat tenia en el seu projecte vital (Capmany, 1991). També Vicens deixa d'escriure cap als anys setanta no només perquè treballa a la botiga, sinó que alhora vol gaudir de la maternitat (Portell, 2020). Mentre que aquestes escriptores abracen la maternitat, les escriptores de més edat tenen moltes més dificultats de conciliació i constreyniments socials. Rodoreda és molt criticada per no fer-se càrrec del seu fill i també per mantenir una relació extramatrimonial; Capmany no veia possible tenir fills sense renunciar a l'escriptura (Capmany, 1991; Pessarrodona, 2005; Rodoreda, 2021). A més a més, les crítiques sexistes són una dinàmica de l'espai literari

que afectaria les seves trajectòries: encara que es redueixin amb el temps, la pressió que les escriptores reben per comportar-se com a dones “decents” es manté (Capmany, 1991).

En tercer lloc, tanmateix, aquestes desigualtats internes (p.ex. crítiques sexistes) o externes (p.ex. conciliació) a llarg termini semblen no tenir una incidència completament perjudicial a nivell literari: les escriptores que s’han seguit aquí produeixen amb continuïtat i acaben consolidant una trajectòria molt o força reconeguda, fins i tot quan se’ls valora l’univers femení de les seves obres.⁶⁴ D’una banda, s’observa que les trajectòries de les escriptores d’èxit sovint presenten moltes similituds amb les dels homes: articulació de la recerca literària en els mateixos termes (qualitat, estil, etc.); socialització primerenca informal; punt d’inflexió a partir dels premis; importància de les relacions personals; pluriocupació i dificultats de professionalitzar-se; variabilitat quant a la participació en els debats i l’activisme; etc. En aquest sentit, la recerca il·lumina un seguit de factors que contribueixen a l’èxit dels escriptors en general. D’altra banda, però, tal com ja apuntava Sapiro, Moulin reitera que “*il n’existe pas, pour les femmes, de discrimination à l’entrée dans la carrière artistique, mais les chances de réussite à un niveau élevé sont beaucoup plus faibles pour elles que pour les hommes* (1992 : 279)”. Per tant, cal tenir present el biaix de la recerca. Com ja s’ha dit, fixant-se només en els escriptors més reconeguts, homes i dones, costa copsar els factors de selecció: les dones més notòries han aconseguit reequilibrar els hàndicaps, tal com passa amb els escriptors amb menys capitals inicials. Per veure doncs com operen les desigualtats de gènere en l’espai literari català, s’haurien d’analitzar amb detall les trajectòries de les escriptores poc reconegudes, comparant-les amb les dels escriptors. Per exemple, seria plausible que la conciliació fos un dels factors més determinants que aturés la carrera de moltes d’elles i contribuís a situar-les en la perifèria de l’espai literari català. Les mateixes escriptores, encara que hagin aconseguit reequilibrar la desigualtat, apunten les interrupcions o dificultats de conciliació a causa de la maternitat. En canvi, cap dels escriptors homes es queixa de les dificultats o abandona l’escriptura per dedicar-se a la paternitat.

En resum, malgrat aquesta limitació analítica de la recerca, queda palès que a la centralitat a l’espai literari català s’hi accedeix per camins variats però alhora semblants, sempre reequilibrant les desigualtats de partida i altres factors de desavantatge. La contribució de les dones escriptores a la varietat i la innovació novel·lística, doncs, ha estat possible en aquests termes.

⁶⁴ Si bé el reconeixement literari és possible i efectiu per les escriptores, en termes més generals semblaria haver-hi una certa invisibilització de les escriptores i les intel·lectuals en els retrats que els seus contemporanis homes fan del període (Cabrè, 2017). L’entrevista de Capmany a Roig també indicaria que els preocupa més la desigualtat en les dinàmiques extraliteràries (p.ex. en les relacions interpersonals, a la universitat, etc.) (Capmany, 1991). Caldria una investigació particular per veure-ho. Altra vegada, els objectius de la present recerca no hi arriben.

5.5 Aproximació sociològica a les trajectòries i la innovació dels escriptors

Fins ara s'ha entrevist com la concreció de les trajectòries afecta la innovació i la varietat novel·lística del període. En els principals corrents literaris hi ha **disparitat de trajectòries** dels escriptors més notoris. La varietat de trajectòries és doncs compatible amb la innovació cultural, si bé cal indagar en com hi contribueix. A l'inici del capítol s'ha analitzat que la vocació no es distribuïa aleatòriament entre la població, sinó que es relacionava amb les disposicions de capitals segons la posició social d'origen i amb el nivell d'estudis assolits (Menger, 1999; Sapiro, 2007b; Munro, 2017). Ara bé, en els escriptors catalans les excepcions són recurrents entre aquells qui aconsegueixen els màxims reconeixements; és el cas de Monzó, que prové d'una família treballadora sense llibres a casa, o de Rodoreda, que només havia acabat els estudis primaris. Això s'explica, d'una banda, perquè la literatura és una de les arts amb uns requisits d'accés menys restrictius i, per tant, fomenta l'heterogeneïtat de trajectòries (Sapiro, 2007a i 2007b). I, de l'altra, perquè els escriptors amb menys avantatges d'accés reequilibren els hàndicaps amb estratègies d'índole diversa (Bourdieu i Passeron, 2014); per exemple, perquè coneixen de manera fortuïta gent que els anima a escriure o perquè mantenen una alta activitat des de l'inici. Més concretament en relació amb les innovacions, Sapiro comenta que

“Si les capitaux économiques et culturels hérités ont un poids important sur les chances de succès de la réalisation de ce projet, reste à étudier la façon dont elles sont retraduites en fonction des modèles esthétiques disponibles pour donner lieu à une œuvre caractérisée par un style.” (Sapiro, 2007a: 33)

Sapiro assumeix un esquema que convé discutir: els capitals d'origen orienten l'elecció d'un model estètic i, a partir d'aquí, es desplega un estil propi que és el centre del valor literari i és compatible amb les innovacions. Tanmateix, la present recerca apunta que la dinàmica és més complexa i oberta. Per exemple, la trajectòria de Torres sí que coincidiria amb un perfil d'escriptor freqüent en les anàlisis franceses: origen humil, pocs estudis; literatura realista i costumista, poc innovadora; posició perifèrica (Bourdieu, 1998; Sapiro, 1999). Ara bé, Vicens, Moix o Monzó, uns anys després, són escriptors rupturistes d'origen humil, i sobretot en els dos darrers casos obtenen posicions molt centrals. En aquest sentit, l'anàlisi qualitativa de les trajectòries mostra que, si es parteix de l'origen social, no s'estableix una relació clara amb el model estètic elegit. Això es deu bàsicament al fet que tota trajectòria és única: sempre hi ha elements de reequilibri respecte de l'origen social i també són diversos els elements que al llarg dels anys s'acumulen i intervenen en la recerca d'un estil propi.

Recuperant el cas de Vicens, hi ha factors socials que podrien tenir incidència en els seus inicis literaris. Tot i que la ficció no és biografia, la condició de dona treballadora probablement

marcaria certs interessos, per exemple en l'argument de *39° a l'ombra*. A més, encara que l'estil sigui una idea prou oberta, sí que és cert que els "models estètics disponibles" depenen força del factor generacional, perquè les lectures a les quals accedeixen els joves conformen certs interessos. En el cas de Vicens, depenien de l'oferta en un context rural durant el període franquista (encara és més clar l'exemple de Monzó, que disposa d'una beca per anar als Estats Units, impossible unes dècades abans, on coneix la literatura americana que influencia el seu estil). Ara bé, hi ha un cert marge d'indeterminació, perquè sempre operen factors bastant fortuïts. Per exemple a l'hora de seleccionar els llibres que un llegeix i que esdevenen de referència. I, encara que s'hagi argumentat la importància de la densitat de relacions a Mallorca, que a Vicens l'ajudi a començar a escriure en català Bernat Vidal perquè viuen al mateix poble és sens dubte una coincidència. I probablement aquesta relació té també una incidència en el primer estil que caldria valorar.

Tots aquests factors personals, relacionals, literaris, institucionals, etc. acumulats al llarg dels anys fan que els motius pels quals s'escull un o altre estil siguin complexos d'investigar. Això no obstant, no s'està defensant un anti-sociologisme. Més aviat s'està argumentant que, si bé amb una anàlisi quantitativa-estructural es trobarien regularitats (p.ex. que la majoria d'autors més centrats tenen cert origen social com s'acaba de dir), amb una anàlisi qualitativa-interaccionista s'observa que les trajectòries individuals es conformen per processos de diàleg i reequilibri constant entre condicionants socials (classe, gènere, localitat, etc.) i un altre tipus de factors més difícilment explicables des de la sociologia (casualitats, trets psicològics, etc.). En aquest sentit, permet comprendre no només les regularitats, sinó també les dispersions. Com ja s'ha explicat a bastament, tant pels inicis de la trajectòria com per les desigualtats de gènere, cal no oblidar, però, que el biaix de la recerca es troba precisament en el fet que, com que s'escullen els escriptors més notoris de cada corrent, augmenta la disparitat de trajectòries i es difumina la incidència dels factors estructurals, que propicien la posició perifèrica dels escriptors amb menys possibilitats de reequilibrar la seva poca predisposició estructural.

En qualsevol cas, encara que els factors que intervenen inicialment per explicar l'orientació estètica d'un escriptor són complexos, cal analitzar quina relació s'estableix entre la trajectòria i les innovacions un cop l'escriptor pretén consolidar-se en l'espai literari català. Per començar, ateses les dificultats de professionalització, la pluriocupació és una estratègia necessària en la majoria de casos. Si bé això suposa certes dificultats, perquè treu temps a la literatura, de vegades ajuda també a aprofundir en el propi estil (p.ex. Monzó, Riera). Altrament, la majoria de trajectòries són trajectòries visibles, les que més contribueixen a l'èxit. A part de la pròpia proposta literària, una alta activitat i un bon aprofitament dels recursos de l'espai literari en són

els trets principals (Moulin, 1997; Menger, 1999).⁶⁵ L'alta activitat s'ha entès en sentit ampli: no només inclou la producció continuada i la publicació freqüent de literatura, sinó també la dedicació a altres gèneres, com els assajos o el periodisme. I, fins i tot, la participació als debats i l'activisme politicocultural. L'aprofitament dels recursos inclou estratègies concretes com presentar-se als premis, però també més genèriques com el fet de viure a Barcelona, perquè com en el cas francès "*Les barrières d'accès au champ littéraire sont également géographiques, du fait de la forte centralisation de la vie culturelle dans la capitale* (Sapiro, 2007b: 21)". És a dir, que hi ha una concentració de la majoria dels recursos a la capital, proveïts per les principals editorials, revistes culturals, etc.

Aquestes dinàmiques de visibilitat i activitat s'han d'inserir en un entramat d'oportunitats relacionals i institucionals. El cas de Moix és potser el que exemplifica millor com opera l'adquisició d'informació, detecció i aplicació de les estratègies que en l'espai literari són més eficaces a nivell relacional i institucional: s'ha comentat com recorria a les relacions interpersonals però a la vegada criticava els seus semblants per distingir-se'n com a escriptor; i quan a finals dels anys seixanta explicava que ell mateix es feia la propaganda per promocionar els primers llibres i pal·liar les mancances de les editorials, com la sobreproducció descontrolada o la falta d'estratègia publicitària, s'ajustava força als problemes que efectivament tenien moltes editorials. A més, l'èxit de Moix també indica una bon diagnòstic del funcionament contemporani de l'art, que es basa molt en la promoció i la publicitat (Crane, 1987; Moulin, 1997). Per tant, sempre demostra el seu coneixement de l'ambient institucional en el qual es mou. En termes de Peterson (1990; 1997), Moix apareixeria com una figura emprenedora, capaç de bastir una carrera d'èxit a partir de combinar de manera innovadora elements disponibles en l'espai artístic en qüestió. Com que d'aquesta manera aconsegueix no passar-hi desapercebut, contribueix al seu torn a la innovació literària.

Això no obstant, hi ha escriptors que prefereixen la poca visibilitat pública: continuen escrivint, presumiblement fent confiança al seu estil i en què tard o d'hora els serà reconegut. Aquesta estratègia és arriscada, com s'ha constatat en l'anàlisi de les trajectòries de les dones, perquè sobretot a l'inici suposa perdre oportunitats de donar-se a conèixer. Pel contrari, un cop s'ha consolidat la trajectòria, és freqüent que els escriptors decideixin retirar-se força de l'esfera pública per dedicar-se a escriure (p.ex. Moix o Porcel deixen de participar als debats). En conseqüència, malgrat que prevalguin les trajectòries consolidades visibles, no s'estableixen

⁶⁵ Semblaria que les indústries culturals fan el mateix però en sentit col·lectiu: "Parmi les diverses stratégies auxquelles recourent les firmes pour diminuer l'aléa du succès et réduire les risques supportés, celle qui nous intéresse ici est la surproduction. L'utilisation du vedettariat et l'exploitation imitative d'une formule à succès, notons-le au passage, sont des stratégies secondes de réduction de l'incertitude (Menger, 1989 : 139)". És a dir, que les empreses també recorren a l'alta activitat (sobreproducció) i la visibilitat polèmica (vedettariat).

directament vincles entre els tipus de trajectòria i el tipus d'innovacions i corrents als quals fan les seves contribucions (val a dir que el mateix s'observaria en relació amb la qualitat que s'atribueix a la seva literatura): en cadascun dels corrents seleccionats a la recerca, s'han seguit escriptors molt visibles i actius que es consideren innovadors (p.ex. Monzó, Porcel, Moix, etc.); d'altres que mai no pretenen la professionalització en l'escriptura i es mantenen al marge però han fet contribucions importants (p.ex. Riera o Cabré). Fins i tot hi ha escriptors que van fer aportacions valorades com a rupturistes respecte de la tradició catalana i que no han continuat escrivint (p.ex. Isa Tròlec o Fernández). Per contra, en qualsevol d'aquests tipus de trajectòria, cal no oblidar que sempre n'hi ha que produeixen dins dels límits literaris establerts. Si bé aquestes tendències farien pensar a priori que no hi ha cap vincle entre trajectòries i innovació, semblen però modular-se en una relació bidireccional.

En una direcció, cal recordar que, a més activitat literària, més valoracions es reben i, per tant, més possibilitats de ser reconegut com a escriptor “innovador” i/o “de qualitat”. Sigui quina sigui la trajectòria dels escriptors, val a dir que sempre hi ha una certa continuïtat i intensitat en la producció literària, per tal d'acumular el reconeixement necessari i passar a formar part de l'espai literari (Moulin, 1997). Si bé alguns escriptors de la mostra total no presenten aquest mínim d'activitat, els escriptors que s'han seguit en el present capítol i l'anterior sí que en són exemples. És a dir, per ser escollit com a més representatiu d'un corrent literari, cal haver produït suficient per guanyar algun premi, rebre unes quantes ressenyes o aparèixer en com a mínim un assaig durant el període analitzat, encara que després no es participi als debats, no se sigui periodista, etc. Cal trobar l'equilibri entre imperatiu de singularitat i de comunitat (Heinich, 2000). En l'altra direcció, els **pioners de les innovacions** tenen més possibilitats d'adquirir reconeixements i per tant de consolidar la seva trajectòria (p.ex. Moix amb les temàtiques generacionals; Mesquida amb el textualisme; etc.). Tal com argumenta Moulin (1997: 339), “*Quand survient une ‘nouvelle vague’, les artistes qui participent d’une tendance esthétique sans avoir été ni les premiers, ni les plus notoires, connaissent des difficultés telles que beaucoup disparaissent du monde de l’art. Les artistes ayant acquis une grande réputation dans la première séquence de leur carrière sont eux-mêmes condamnés à une relative traversée du désert*”. Reprenent el fil del capítol anterior, a l'espai literari s'hi valora l'estil (o la doxa del misteri de l'estil), que alhora es tendeix a relacionar amb la singularitat i, per tant, amb un cert grau d'innovació. Quan un escriptor fa una proposta que es considera innovadora, no només és més senzill que se li atorgui qualitat, un *bon* estil, sinó també que aquesta innovació comenci a associar-se amb el seu estil. En aquest sentit la innovació afavoreix el reconeixement. Tres observacions són però pertinents.

En primer lloc, els joves són qui més contribueix a les innovacions i, per tant, qui es beneficia especialment d'introduir-les, perquè així es para atenció a la seva obra. A la vegada, d'aquesta manera ells també contribueixen a l'espai literari: n'incrementen la varietat novel·lística que era

molt valorada. En segon lloc, això no s'ha de confondre amb una simplificació de les dinàmiques: un escriptor no en té prou amb introduir una pretesa innovació perquè aquesta s'associï amb el seu estil, servint-se'n per consolidar la trajectòria; tampoc n'hi ha prou que un escriptor digui que treballa buscant l'estil propi perquè se li reconegui la qualitat, passant o no per la innovació. Més aviat, s'apunta que quan les obres permeten obtenir reconeixement compleixen amb les expectatives dels lectors anònims i de la resta de participants de l'espai en aquests termes (p.ex. altres autors, editors o crítics). De fet, si incorporen innovacions, les transgredeixen positivament (Crane, 1987; Griswold, 1987; Becker, 2008).⁶⁶ Ara bé, en tercer lloc hi ha escriptors a qui les innovacions se'ls valoren molt durant el període analitzat, se'ls atribueix qualitat, però després no aconsegueixen tanta consagració com la resta tot i que continuen escrivint, com s'ha vist per Mesquida o Pedrolo. Aquests dos escriptors palesen que el valor de les obres no només depèn de la proposta literària, sinó també de les decisions de trajectòria (p.ex. ambdós renuncien a certes estratègies més exitoses en termes ocupacionals) i de la recepció (p.ex. la despolitització fa perdre l'interès de les propostes compromeses en el pol de la recepció).

S'aprofundeix en aquesta **relació entre innovacions, trajectòria individual i configuracions col·lectives** a partir de la tipologia d'artistes que proposa Becker (2008): com que no acaba d'encaixar, resulta pertinent. Dels quatre tipus que proposa, els artistes folk (que produeixen amb les convencions d'una comunitat) i els ingenus (que ho fan allunyats de qualsevol convenció artística) no apliquen a la realitat de la literatura catalana. En canvi, els tipus integrat i rebel (*maverick*) s'ajusten als dilemes amb què es troben els escriptors. Els artistes integrats són els qui treballen dins de les regles i convencions establertes. Per exemple, poden acceptar les convencions estètiques que més predominen en un moment concret seguint, en cas que no coincideixin, els especialistes (altres escriptors i/o crítics) o el que té èxit al mercat. Per contra, els artistes rebels coneixen bé aquestes convencions del món de l'art però decideixen no acceptar-les. El problema en relació amb la literatura catalana emergeix perquè, si bé alguns grups trenquen amb les convencions establertes i es podrien considerar rebels, de seguida són ben rebuts i per tant la rebel·lia es posaria en entredit; en serien exemples vàlids Ofèlia Dracs, Mesquida, Fernández o

⁶⁶ Els mateixos participants de l'espai literari observen i valoren aquesta relació. Per exemple, en una taula rodona sobre el món del llibre a Canigó el 1978, Albanell apunta que alguns dels autors més venuts són escriptors de la generació literària dels setanta, no només per les seves estratègies promocionals (Moix) sinó també per les aportacions diferencials, que connecten amb públics específics (Pi de Cabanyes, Mesquida): "Jo suposo que un dels motius [de l'èxit dels joves] és el llançament i la pujada que ha tingut algun cas concret, com el de l'Oriol [Pi de Cabanyes], que va connectar molt bé amb els interessos d'un públic determinat, sobretot el de la Universitat de Bellaterra, etc. I en un altre aspecte, algun autor jove s'ha sabut fer molt bé la seva promoció, com per exemple el Terenci, que ha sabut plantejar una cosa que aquí mai havia fet l'escriptor. I després, l'actitud agressiva d'alguns autors ja molt més joves; penso en aquest moment, en el Biel Mesquida, que, tot i que els seus productes no són clarament comercials, tenen un gran impacte per allò que dèiem abans que realment trenquen, fan un punt i a part..." (Martínez i Vidal, 1978: 14-15)

Isa Tròlec i, fins i tot, Pedrolo entenent-lo com a rebel institucional (perquè no acceptava les imposicions de la censura i tenia problemes amb les editorials i revistes).

Fruit d'aquest desajust, un podria preferir reservar el tipus d'artista rebel pels casos més extrems i qüestionar-ne la viabilitat d'aplicació en l'espai literari català. Ara bé, també resulta fructífer aplicar-lo en aquests casos en què els artistes provenen de la perifèria i acaben essent absorbits, perquè demostrin que les trajectòries són mòbils, que canvien amb el temps (Patriota i Hirsch, 2016). Per exemple, encara que canviï la seva proposta literària, Monzó sempre és considerat agosarat i aconsegueix ser absorbit des dels marges i mantenir-se al centre de la literatura catalana, fet que demostra un equilibri òptim entre la proposta narrativa i les estratègies de trajectòria en relació amb la recepció i el context. De fet, aquesta dinàmica d'acceptació de les propostes rebels dóna informació sobre la recepció, però també sobre l'espai literari català de manera general. Permet entendre com es configura la xarxa de relacions que absorbeix les innovacions, no estrictament reduïda als lligams forts, i quines preocupacions hi predominen (Patriota i Hirsch, 2016). Aquestes qüestions s'aborden als propers capítols.

Capítol 6. Intercanvis, crítics i institucions de legitimació

Un cop l'obra deixa de ser privada, adquireix valor per processos de legitimació que busquen l'objectivitat. Deixant de banda el rol del públic lector anònim, els crítics són els més indicats per fer-ho, perquè recorren a arguments que van més enllà de la pròpia subjectivitat (Griswold, 1987; White i White, 1993; Heinich, 2000). En termes de Becker, els crítics dominen i apliquen les convencions artístiques per avaluar les obres d'art. N'explica les dinàmiques:

“Critics apply aesthetic systems to specific art works and arrive at judgments of their worth and explications of what gives them that worth. Those judgments produce reputations for works and artists. Distributors and audience members take reputations into account when they decide what to support emotionally and financially, and that affects the resources available to artists to continue their work. [...] Work becomes good, therefore valuable, through the achievement of consensus about the basis on which it is to be judged and through the application of the agreed-on aesthetic principles to particular cases. But many styles and schools compete for attention within an organized art world, demanding that their works be shown, published, or performed in place of those produced by adherents of other styles and schools. Since the art world's distribution system has a finite capacity, [...] Aestheticians, then, provide that element of the battle for recognition of particular styles and schools which consists of making the arguments which convince other participants in an art world that the work deserves, logically, to be included within whatever categories concern that world.” (Becker, 2008: 131-135)

La cita, molt genèrica, apunta al rol dels crítics per certificar les diferències de qualitat entre corrents que competeixen pel reconeixement, diagnòstics que la resta de participants del món de l'art tenen en compte (p.ex. productors, distribuïdors, lectors). Tal com s'ha vist als capítols anteriors, en literatura “les categories que concerneixen aquest món” i que permeten valorar la qualitat sovint fan referència a l'estructura del text, l'ús del llenguatge, la versemblança en la representació de la realitat, etc. A més a més, en el cas de l'espai literari català, en el període particular es valoraven també innovacions que presentaven cert compromís polític explícit. Per tant, es tracta de pensar els processos crítics com a oberts, dinàmics i canvians:

“Regardless of how outsiders view them, symbolic rewards express the internal dynamics of specialized fields. In a process in which specialists address other specialists, honors and awards embody the models and standards that the field's elites (legitimizing their judgment by their position) want to encourage or uphold. But as standards change, so do the honors and awards that are administered. The evolution of symbolic rewards reflects what constitutes good work,

legitimate innovation, and acceptable challenges to cultural authority in the eyes of the symbolic gatekeepers.” (Larson, 1993: 183)

La crítica, segons els models i estàndards que defensa, atorga reconeixement simbòlic (i també material, com es veurà en el cas dels premis catalans). I justament analitzar-la permet dilucidar com el que és legítim canvia, com s’accepta la innovació. El present capítol, més que els anteriors, obliga a una anàlisi multinivell sistemàtica, perquè aquests processos de legitimació canviant tenen a veure amb els discursos per valorar els diferents corrents novel·lístics; el poder dels crítics en els intercanvis; o les possibilitats ofertes per les institucions on es despleguen aquests intercanvis i trajectòries dels crítics.

Com que els nivells més macro influenciarien els nivells més micro (Collins i Guillén, 2012), en un primer apartat s’indaga en les institucions de recepció especialitzada i en el tipus de crítics que hi participen. La teoria sociològica planteja que existeix una jerarquia: dels periodistes que publiquen a la premsa diària, passant pels assagistes, fins als acadèmics a les revistes científiques, que són els més prestigiosos (van Rees, 1983; Rosengren, 1987). Ateses les característiques de l’espai literari, però, no es para atenció als articles acadèmics, perquè els estudis de literatura catalana tot just comencen a desplegar-se en aquest període. En canvi, s’aborden els premis literaris, dels quals s’ha remarcat la centralitat en els processos de legitimació (Sarfatti, 1993; Sapiro, 2016). Com que a la literatura catalana els premis sovint comporten la publicació, s’anticipen com a institucions crítiques que certifiquen el valor. En un segon apartat, s’explica la trajectòria dels quatre crítics més centrals del període, en relació amb les institucions en les quals participen. Es parteix de la idea que les possibilitats institucionals han modificat el poder dels crítics per legitimar l’art en les darreres dècades (Moulin, 1997). En el cas de la literatura catalana, una anàlisi de la trajectòria d’aquests crítics esclareix el vincle entre possibilitats institucionals i poder de legitimació. Ara bé, no es pot descartar que els crítics més centrals, a banda de tenir unes condicions propícies, produïssin obres crítiques “necessàries” o “desitjables” a l’espai literari català. Havent tractat les possibilitats institucionals i de trajectòria, en un tercer apartat s’observa com cada tipus de crítica (premis, ressenyes i assajos) contribueix a la varietat i la innovació novel·lística. L’anàlisi temporal ajuda a precisar les relacions que les entrelliguen. Finalment, en un darrer apartat s’integren totes les dinàmiques observades i es dialoga més obertament amb la teoria sociològica per entendre-les.

6.1 Les crítiques en les diferents institucions de legitimació

A l’espai literari català, l’auge dels premis i les revistes culturals com a **institucions de legitimació** és un dels principals símptomes de recuperació de la vitalitat cultural després de la

postguerra.⁶⁷ És al llarg del període analitzat quan se'n constitueixen la majoria, tal com passa amb les editorials. En el cas de les revistes, al principi les ressenyes es concentren sens dubte a les de major difusió i prestigi, *Serra d'or* o *Destino*, on sempre tenen crítics o escriptors de renom que s'ocupen de les seccions (p.ex. Joan Triadú per la primera; Josep Maria Espinàs, Joaquim Marco i Pere Gimferrer per la segona). Els orígens d'ambdues revistes no poden ésser però més divergents. *Serra d'or* apareix el 1959 i és la primera revista redactada íntegrament en català des de la imposició de la dictadura franquista, que prohibia la publicació de premsa en aquesta llengua. La seva existència és possible, però, perquè la prohibició no aplicava a les revistes emparades per l'Església, tal com ho és *Serra d'Or*. De seguida esdevé la revista cultural de referència per la cultura catalana, i es calcula que el 1966 comptava amb uns 11.000 subscriptors. Hi participen alguns dels escriptors i intel·lectuals catalans més prestigiosos del moment i, atesa la voluntat d'obertura ideològica, s'hi fomenta l'expressió d'opinions diverses. Per aquest motiu es converteix sovint en arena dels principals debats culturals (Pala, 2013; Santacana, 2013; Vallverdú, 2020a; Massot, s.d.).

La revista *Destino* té una trajectòria molt menys freqüent en l'espai cultural català. El seu origen es troba a la zona controlada pels feixistes durant la Guerra Civil, a Burgos, on la Falange comença a publicar-la. L'empordanès Josep Vergés se n'hi havia anat per lluitar contra la República i de seguida hi participa. De mica en mica, hi agafa més responsabilitats, fins que passa a ser-ne el principal propietari; a partir de la postguerra la publica des de Barcelona. Tot i tenir problemes amb el règim i haver de patir-ne la censura, la revista, en castellà, es converteix en una de les més venudes. En el si de l'espai cultural català, però, la posició de *Destino* és problemàtica: encara que alguns dels impulsors de la revista es desenganyessin respecte del Franquisme, la col·laboració inicial no s'oblida; també se li recrimina que sigui escrita en castellà perquè contribueix a la castellanització de la cultura a Catalunya. A més, Vergés és molt crític amb el catalanisme resistencialista dominant durant el Franquisme (Planas, 1997; Vergés, 2007 i 2017; Vilanova, 2018). La qüestió s'ha tractat al quart capítol, veient com afectava les possibilitats de Pla com a intel·lectual, que n'era articulista.

Amb els anys però les revistes es diversifiquen. Per exemple, el 1960 es funda *Nous Horitzons*, vinculada als intel·lectuals del PSUC. Malgrat els problemes de distribució clandestina, la persecució del règim o les tensions en el si del partit, de 1967 a 1971 s'hi troben algunes crítiques literàries, com les signades per l'escriptora Teresa Pàmies sota pseudònim.⁶⁸ El 1966, *Tele/estel*

⁶⁷ Els assajos no es comenten a nivell institucional perquè no depenen directament d'institucions de legitimitat (els publiquen editorials, algunes de les quals s'analitzen als capítols posteriors). Val a dir que durant el Franquisme són un gènere que es conrea amb dificultats a causa de la censura i, per tant, hi ha poques col·leccions i editorials que el promocionin (Díez, 2021). Apareixen però assajos i obres als anys setanta i vuitanta que encara són de referència en l'actualitat per entendre la literatura catalana del període.

⁶⁸ Tal com es veurà als propers capítols per les editorials, les revistes culturals col·laboren i competeixen entre elles. Per exemple, Pala (2013) explora la relació entre *Serra d'or* i *Nous horitzons* durant els anys

es converteix en la primera publicació regular íntegrament en català després de la Guerra Civil a excepció de les emparades per l'Església, perquè forma part de l'empresa Diari Tele/exprés, S.A., que pertany a tres franquistes: Jaume Castells, Ignasi Agustí (primer director de *Destino*) i Carles Sentís. La permissivitat s'explica en principi perquè, en el marc de la nova Ley de Prensa de 1966, el règim vol desactivar l'oposició catalanista a partir de permetre alguns mitjans en català, que siguin moderats i que actuïn com a contrapès. En conseqüència, *Tele/estel* no té mai problemes amb la censura, tot i que té un marcat caire catalanista des dels inicis i hi participen figures importants del món cultural català com Josep Faulí, que sovint hi fa crítica literària, Pere Calders, Joan Fuster o Manuel de Pedrolo i, més breument, Baltasar Porcel o Terenci Moix (Faulí et al., 1987). També el 1966, la revista *Oriflama* és fundada sota l'empara de l'Església de Vic i es dirigeix als joves que fan el servei militar. Amb el canvi de direcció el 1967, quan hi entra Josep Maria Huertas Cleveria, la revista pren una deriva progressista que la converteix en una de les revistes de referència pels joves (Faulí et al., 1987; Vallverdú, 2020a).

Ara bé, a partir de 1972 desapareixen les ressenyes literàries de *Nous Horitzons*, que passa a ser una revista bàsicament política. *Oriflama* i *Tele-estel* tindran també una vida curta i tanquen abans de 1975 a causa dels problemes econòmics, perquè no ajusten els costos de producció amb les vendes reals. A més a més, en el cas de la primera els problemes s'agreugen tant pels conflictes polítics entre els propietaris i la redacció, com per la censura dels articles més progressistes (Faulí et al., 1987; Vallverdú, 2020a). Noves revistes tanmateix apareixen. Per exemple, a mida que *Canigó* es catalanitza i amplia el seu abast territorial de comarcal a català, sobretot a partir dels anys setanta, les ressenyes freqüents de Maria Àngels Anglada (que acabarà dedicant-se a la narrativa) consoliden la secció literària (Genís, 2010). També destaca la incorporació d'*Els marges* el 1974, amb una orientació més acadèmica i vinculada a la universitat, o *Taula de canvi* el 1976, que depèn del PSUC i és gestionada per intel·lectuals reputats (Castells i Ramoneda, 1981; Murgades, 2010).

Als premis la dinàmica és molt semblant. Primer n'hi ha pocs de renom. Destaca el Sant Jordi, que neix el 1960, a partir de la iniciativa d'un seguit d'empresaris per crear un premi de novel·la en català que pogués competir en dotació econòmica amb el premi Nadal de novel·la en castellà, organitzat per l'editorial Destino des de 1945.⁶⁹ Si bé a l'inici només l'editorial Selecta col·labora al premi, més endavant s'alterna anualment amb Proa i Edicions 62 per fer-se càrrec de la dotació i publicació de l'obra guardonada. També hi col·laborarà la Fundació Enciclopèdia Catalana (Faulí, 1983; Sinca, 2016). Alhora, tot i que sigui més irregular en les convocatòries, cal comptar

seixanta. També la seva contribució a l'articulació de la militància antifranquista a Catalunya des de dues òptiques diferenciades en l'eix nacional i social.

⁶⁹ Aquest primer acte es considera també la fundació de l'associació d'empresaris Òmnium Cultural. La densitat de l'espai literari català, que es discuteix més endavant, queda palesa amb aquest exemple (Faulí, 1983; Sinca, 2016).

amb el Ciutat de Palma des de 1955. I el 1968 s'hi afegeixen el Prudenci Bertrana de novel·la a Girona, publicat per Edicions 62, i el Josep Pla de narrativa organitzat per Destino, als quals segueix el 1973 l'Andròmina de narrativa al País Valencià, vinculat a l'editorial Tres i Quatre (Faulí, 1983; Edicions 3 i 4, 2020; Fundació Bertrana 2020). L'abast territorial dels principals premis denota una revitalització de la cultura catalana arreu, però també diferències per territoris que ja s'han esmentat: que Catalunya es troba força centralitzada, que Mallorca està organitzada culturalment o que el País Valencià triga més que la resta a desplegar la xarxa de PDR.

Aquesta revitalització paral·lela de revistes i premis durant el Franquisme s'explica perquè la majoria d'iniciatives es beneficien dels canvis politicoeconòmics i culturals que s'han apuntat al segon capítol, com una certa permissivitat cultural, el creixement econòmic i la reorganització de la xarxa de PDR. També és característic que revistes culturals i premis no s'instauren per interessos econòmics, sinó per compromís polític. Per exemple, moltes revistes són mantingudes per mecenes culturals i per col·laboradors que no pretenen professionalitzar-se (Faulí et al., 1987; Vallverdú, 2020b; entrevista amb Julià Guillamon). De fet, malgrat que *Destino* és el setmanari més rendible, que es beneficia del mercat en castellà, els professionals hi cobren ben poc (Vergés, 2007). En els premis s'observen dinàmiques molt semblants. Els més compromesos sorgeixen de l'aliança entre editorials i associacions sense ànim de lucre per fomentar la cultura catalana (p.ex. Sant Jordi o Prudenci Bertrana). Preguntat sobre la prevalença de les "finalitats comercials" que sovint s'associarien als premis, Josep Faulí, membre recurrent dels jurats, respon:

"En el nostre cas, segur que no [prevalen]. Aquesta teoria en un noranta per cent de casos no és vàlida. Ja em direu quina editorial catalana recupera, amb l'edició de l'obra, l'import destinat al premi que patrocina, posem per cas el 'Sant Jordi'... I ara!, de cap manera! La major part de les editores catalanes col·labora en aquesta tasca que hem de portar a terme i de la qual hem parlat abans [de treballar per la cultura catalana]. Es tracta doncs, d'un servei més." (Molero, 1973c: 9)

Per tant, la politització de les entitats organitzadores sembla un criteri més útil per entendre les dinàmiques dels premis que no pas la mercantilització durant bona part del període analitzat. És clar per les entitats sense ànim de lucre, com Òmnium amb el Sant Jordi o l'oposició gironina que munta el Prudenci Bertrana, però també és així sovint per les editorials que hi participen (Sinca, 2016; Fundació Bertrana 2020). Alguns conflictes indiquen que la politització com a reacció al Franquisme de l'espai literari català es mantindria durant la Transició.

A tall d'exemple, s'ha explicat que tres editorials es tornaven any rere any per publicar el Sant Jordi. El rebombori del 1977 és pertinent per entendre la politització que afecta qui premia què. Quan guanya *Coll de serps* de Ferran Cremades, l'editorial Selecta, encarregada de publicar-lo aquell any, es nega a fer-ho per por de les represàlies polítiques. Considera que el llibre de Cremades podria ser polèmic perquè, entre d'altres temes, relata la violència d'uns soldats rasos

contra la jerarquia de l'exèrcit. L'any següent s'aparta del jurat a Castellet, que és el representant d'Edicions 62 i a qui implícitament s'acusa d'haver promogut obres massa rupturistes (segons el criteri Selecta). A partir d'aquí, cada any el jurat del Sant Jordi canvia segons l'editorial a qui toca publicar el premi (Febrés, 1980). Per tant, s'estableix una relació entre l'elecció dels membres del jurat i els interessos de les editorials. També queda palès que la lectura de les obres és ambigua, oberta. La novel·la de Cremades és la més arriscada de totes les que es premien al llarg del període al Sant Jordi, molt propera al textualisme, on s'entremescla el compromís estètic amb el compromís polític (Cremades, 1978). I precisament per això esclata la polèmica: encara que els membres del jurat haguessin valorat la proposta amb criteris estilístics, acaben prevalent els criteris polítics, que tiren enrere l'editorial. La complexitat dels processos de legitimació és doncs evident.

Això no obstant, durant la Transició i sobretot en democràcia, revistes i premis comencen a allunyar-se. El diferent transcurs institucional indica que els segons guanyen pes com a institucions legitimadores al llarg dels anys, mentre que les primeres en perden. Atesa la censura, que malgrat haver-se modificat el 1966 amb la Ley de prensa continua operant, la premsa havia tingut una vida més complicada ja des dels inicis. Amb la Transició, a més, els problemes de finançament i rendibilitat a les revistes, així com els conflictes interns entre propietaris i professionals, s'incrementen i provoquen que revistes com *Canigó* o *Destino* hagin de tancar, tal com havia passat durant el Franquisme amb *Oriflama* o *Tele-estel* (Faulí et al., 1987; Vergés, 2007; Genís, 2010; Vallverdú, 2020b).⁷⁰ Si s'hi afegeix que seccions literàries com la de *Serra d'or* es redueixen, les ressenyes a les revistes culturals esdevenen processos de legitimació que perden centralitat. Lògicament, en el nou escenari democràtic la competència dels mitjans de comunicació de masses en català (diaris, ràdio o televisió) complica la seva sostenibilitat i propicia la pèrdua de centralitat cultural. La trajectòria dels crítics ho palesa. Per exemple, Julià Guillamon comença en el món de les revistes culturals, a *Canigó*, però n'explica en una entrevista per aquesta recerca que “*Allò era una mica un vaixell a la deriva, perquè era una cosa feta amb zero mitjans. No cobrava ningú, era tot molt precari*”. Per tant, les oportunitats de professionalització posteriors són possibles gràcies a la ràdio i a la premsa generalista. De fet, de la mostra analitzada, només *Serra d'or*, vinculada a l'església, o *Els marges*, vinculada a la universitat, mantenen actualment l'activitat cultural (Vergés, 2007; Genís, 2010).

Pel contrari, els premis es consoliden i augmenten; en la mostra analitzada, s'afegeixen el 1981 el Sant Joan de Caixa de Sabadell publicat a Edicions 62 i el Ramon Llull de l'editorial Planeta.

⁷⁰ Es remarca que, en els casos d'*Oriflama*, *Destino* i *Canigó*, Jordi Pujol, futur president de la Generalitat de Catalunya, té un rol fonamental per entendre el seu tancament i final. Adquireix les revistes per exercir un control cultural del nacionalisme català, però justament els intents de control provoquen conflictes irresolubles (Vergés, 2007; Genís, 2010; Vallverdú, 2020b).

Alhora, hi ha una varietat considerable d'agents que participen en la seva organització ja en democràcia: editorials, incloses empreses en castellà com Planeta; entitats sense ànim de lucre, no només del tercer sector, sinó també les fundacions de les caixes de pensions; administracions públiques. De fet, a diferència de les revistes culturals, l'oferta i dotació de premis augmenta progressivament gràcies a la intervenció de l'administració pública i d'iniciatives privades de gran abast (Faulí, 1983; Fundació Bertrana, 2020). L'interès pels premis que explica aquesta diferència de trajectòria amb les revistes culturals és doble. El primer motiu és que el potencial econòmic dels premis permet el seu creixement a llarg termini, cosa que no passa amb les revistes culturals, que perden interès quan la politització es difumina i s'enfronten, a més, a l'auge dels mitjans de comunicació. El segon motiu és que als primers se'ls atribueix un rol preponderant en la legitimació de la literatura catalana. Tal com explica Faulí, *“Els premis primordialment constitueixen un estímul per a la producció literària i, al mateix temps, ajuden a descobrir valors nous. Es tracta d'una missió que de vegades compleixen i de vegades no, naturalment. Hem de recordar, però, que de premis en tenen fins i tot aquelles literatures amb els seus problemes resolts. Amb molt més motiu ha de tenir-los la nostra (Molero, 1973c: 9)”*. Per tant, són una eina de dinamització de la literatura catalana (semblaria que més que en d'altres literatures i tot), perquè proveeixen recursos materials i simbòlics que fomenten la producció i el consum. A més a més, presentarien una predisposició a la varietat i la innovació, així com a les propostes dels joves, per la recerca de “valors nous”. Atesa la seva importància, doncs, al llarg de tot el període hi ha interès per promoure'ls. Els debats sobre la seva eficàcia i necessitat són però recurrents.

Quant a les seves virtuts, tots els participants són conscients que representen un dels principals mecanismes de reconeixement i d'accés a la publicació de les obres. Sense oblidar que, quan amb els anys en milloren les dotacions, esdevenen la recompensa econòmica per una feina dels escriptors que sol ser força precària (Viladot, 1970; Molero, 1973a; Trencavel, 1975; Coromina, 1976; Carbó, 1980; Pi de Cabanyes i Graells, 2004). Ara bé, les polèmiques i crítiques respecte dels premis són freqüents. Se'ls acusa de manipulació i d'incompetència; d'intent massa evident de promocionar la novel·la com a gènere principal, en detriment d'altres gèneres literaris com la poesia o el teatre; de no arriscar estèticament i promoure literatura de qualitat dubtosa amb l'esperança que esdevingui un possible best-seller; o, fins i tot, de dotació excessiva (M.F., 1968; Capmany, 1970b; Salvat, 1983; Vilanova, 1983). També en surten malparades les editorials que els organitzen, perquè substituirien els drets d'autor per la dotació del premi. D'aquesta manera, si l'obra premiada tingués èxit, s'estalviarien de pagar uns drets que serien més elevats que la dotació inicial (Aritzeta, 1983; Rodoreda i Sales, 2017).

Per entendre les dinàmiques de legitimació de la varietat i la innovació estètiques, no n'hi ha prou amb veure'n la configuració institucional. Cal parar atenció també als **membres** de revistes i premis, així com als crítics que signen els assajos. Els crítics literaris de la premsa, malgrat gaudir

de menys estatus, són qui ressenya primer els llibres i la seva recepció positiva o negativa condiona les possibilitats que una obra sigui posteriorment analitzada per un assagista o acadèmic. De fet, el “marge d’error” en la valoració dels periodistes sol tenir a veure amb la quantitat de crítiques emeses i amb el fet que són els primers d’expressar l’opinió, més que no pas amb la manca de competència (van Rees, 1983; Rosengren, 1987). La jerarquia opera però de facto. Tal com s’ha observat al buidatge de les revistes culturals i deixant de banda els pocs periodistes i crítics especialitzats (d’entre els quals destaquen les anàlisis de Marco a *Destino* o de Faulí o Farreras a *Tele-estel*), normalment els qui practiquen la crítica periodística són joves que comencen a incorporar-se al món literari: narradors com Sergi Pàmies, Maria Àngels Anglada, Oriol Pi de Cabanyes o Montserrat Roig; poetes com Pere Gimferrer a *Destino* o Miquel Martí i Pol *Oriflama*; joves universitaris com Enric Sullà o Carme Arnau a *Els marges* o *Serra d’or*. Dels quatre crítics centrals que s’analitzen al proper apartat, només Triadú es dedicava a aquest tipus de ressenyes. I amb un matís: habitualment les seves crítiques són repassos de les obres publicades al llarg d’un període i, per tant, construeixen un estat de la qüestió general sobre la literatura catalana. En canvi, aquests quatre crítics participaven molt als assajos i als premis, per la qual cosa es reforça la idea de la jerarquia entre crítica.

Quant als premis, força crítics que hi participen com a jurat no es dediquen habitualment a les ressenyes. Més aviat tenen una trajectòria reputada fruit de l’assagisme o la investigació, si bé alguns presenten expertesa però poca visibilitat (Antoni Comas, Modest Prats, etc.). Això sol passar sobretot als premis no centralitzats a Barcelona perquè inclouen activistes del mateix territori (p.ex. al Prudenci Bertrana). També és freqüent la participació dels escriptors com a membres del jurat, encara més que a les revistes. No cal dir que, com a especialistes pràctics, tenen acumulats suficients mèrits. En aquest sentit, si bé en general es tracta d’escriptors ja reputats (p.ex. Vicent Andrés Estellés, Avel·lí Artís-Gener), de vegades també en formen part escriptors menys coneguts que han guanyat convocatòries anteriors del premi (p.ex. Vicenç Villatoro pel Sant Jordi, Baltasar Porcel pel Prudenci Bertrana, Carmelina Sánchez-Cutillas per l’Andròmina). Tanmateix, no s’invalida que ser crític en una revista cultural pugui ser una via d’entrada a esdevenir membre de jurat. En alguns casos és molt evident: atesa la vinculació entre editorial *Destino*, premi Josep Pla i revista *Destino*, tots els membres del jurat col·laboren a la revista amb crítiques literàries o en són periodistes de renom. N’és l’excepció Josep Vergés, propietari no només de la revista, sinó també de l’editorial amb el mateix nom. En aquest sentit, com que els premis analitzats comporten la publicació de l’obra guardonada, el rol dels editors com a membres del jurat és tant o més important que el dels crítics, tal com s’ha demostrat amb la polèmica del Sant Jordi.

Aquesta composició de crítics a les revistes culturals i els premis fomenta que el còmput final de tendències novel·lístiques legitimades es concreti en un fris variat: la renovació constant de

membres, així com la varietat d'òrgens i la disparitat de trajectòries (als inicis o ja reputades; perifèriques o centrals; dependents d'una institució o independents; de diferents generacions; etc.), augmenta l'amplitud dels criteris de valoració que operen en els processos de legitimació. Per entendre com la predisposició a la varietat i la innovació es troba garantida, cal preguntar-se, però, per què la crítica té aquests interessos i per què pot imposar-los.

6.2 L'exemple dels quatre crítics més centrals

Pel període 1965-1983, és freqüent assumir el rol central dels crítics o, si més no, d'uns pocs crítics com Joaquim Molas, Josep Maria Castellet, Joan Triadú i també, en una vessant més assagística, Joan Fuster (Bou i Pla i Arxé, 1993; Perpinyà, 1995; Porcel, 1967b). Als anys seixanta, els quatre es troben entre els trenta i cinquanta anys, fet que contrasta amb els autors, que es distribueixen de manera més dispersa en les franges d'edat. El repàs de les trajectòries professionals, que segueix a continuació, evidencia canvis substancials en les tasques i espais on treballen, l'enfocament de la pròpia activitat o les relacions entre ells. En comparació amb els crítics més joves, es referma la idea que el seu poder és fruit de la posició aconseguida en unes coordenades sociohistòriques determinants. A la vegada, les propostes dels quatre crítics són aportacions innovadores en l'espai literari. Totes aquestes qüestions són pertinents per entendre com els intercanvis de legitimació fomenten la varietat i la innovació novel·lístiques, atès que il·luminen dinàmiques institucionals, relacionals i significatives de la crítica a l'espai literari català.

6.2.1 L'acumulació de forces inicial per una trajectòria crítica d'èxit

Com ja s'ha explicat al tercer capítol, a mitjans dels anys seixanta la centralitat de Molas i Castellet és considerable, sobretot arran del seu famós pròleg a *Antologia de poesia del segle XX* (1963). Tanmateix, el pròleg no és l'inici d'aquesta centralitat, sinó el punt d'inflexió d'una acumulació de forces que s'havia estat donant de feia temps, motiu pel qual les dues trajectòries presenten trets comuns. Des que eren estudiants a la universitat, la seva activitat en el món cultural havia estat constant. Molas havia fundat la revista *Curial* amb altres universitaris, futurs crítics importants de la cultura catalana, com Albert Manent o Antoni Comas. Després, havia treballat a l'editorial Bompiani on havia conegut autors com el poeta Joan Oliver i gent activa del món cultural barceloní. Més enfocat a la carrera acadèmica que Castellet, un cop doctorat, havia passat dos anys a Liverpool com a lector de català (1959-61) i en tornar havia ocupat el càrrec de professor dels únics cursos de literatura catalana existents a principis dels anys seixanta, als Estudis Universitaris Catalans (EUC) (VV.AA., 1996; Molas, 1997; Memoro, 2010).

Els EUC tenien el seu origen a principis del segle XX, quan a la universitat oficial no hi havia estudis d'història o literatura sobre la cultura catalana. Durant la República, havien passat a formar part de la Universitat Autònoma, però la guerra els havia estroncats. A partir de 1942, havien estat recuperats per l'Institut d'Estudis Catalans de manera semiclandestina i continuaven essent el principal espai d'aprenentatge sobre la història i la cultura de Catalunya per la majoria de generacions educades durant la postguerra; Molas mateix hi havia assistit com a alumne de 1948 a 1954. Eren doncs estudis dotats d'un prestigi simbòlic considerable. Molas havia ocupat el càrrec després de la jubilació d'un antic professor seu, Jordi Rubió, el 1961. Amb aquest breu repàs de la història dels EUC, es veu la importància que té per a un individu accedir-hi com a professor (VV.AA., 1996; Molas, 1997; Memoro, 2010). Val a dir, però, que aquesta opció no era la preferida de Molas en aquells anys: “*quan jo em plantejava quina havia de ser la meua professió [després d'acabar la carrera], em trobava que si em volia dedicar a la literatura contemporània no tenia mecanismes professionals [premsa]. Per tant no hi he entrat mai, i quan hi hauria pogut entrar ja estava a la universitat. Quan vaig tenir possibilitats de treballar a la premsa ja no em va, a Tele-express o Destino, ja no em va...* (Memoro, 2010)”. Per tant, probablement hagués optat per treballar la literatura contemporània a la premsa en un context més propici, mentre que els EUC l'enfocaven cap a la història de la literatura catalana.

En el cas de Castellet, quan Max Cahner li encarrega l'*Antologia*, ja s'ha fet un nom gràcies a les seves aportacions en literatura castellana: als anys cinquanta s'havia donat a conèixer a la revista cultural universitària *Laye*, emparada pel règim fins que el canvi d'orientació, més crítica i duta a terme pel grup de Castellet, provoca la seva supressió el 1954; també havia publicat assajos crítics sobre literatura castellana que havien estat debatuts a l'espai literari castellà, propers a la fenomenologia (*La hora del lector*, 1957) o al realisme històric (*Veinte años de poesía española*, de 1960). A més a més, era un home ben connectat. Havia treballat en diverses editorials (Caralt, Seix Barral) i, des dels inicis de la seva trajectòria, mantenia relacions d'amistat amb gent de la seva generació que també tindria molta importància en la cultura castellana i catalana: Carlos Barral (propietari de Seix Barral, una de les editorials més prestigioses en castellà durant el període i posteriorment), Jaime Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo (dos dels poetes en castellà més importants de la Generació dels 50); els germans Ferrater, poetes i crítics catalans; o Manuel Sacristán, reconegut militant del PSUC i filòsof introductor del marxisme a l'Estat espanyol. El seu prestigi en l'espai literari queda reforçat si es té en compte que formava part del jurat als premis Formentor, impulsats per Seix Barral i amb prestigi internacional, i del comitè directiu de la Comunitat Europea degli Scrittori (COMES), fet que li permetia viatjar per Europa (inclosa la URSS) i conèixer escriptors de renom internacional (Ungaretti, McCarthy, etc.) (Castellet, 1988; Muñoz, 2015; AELC, 2020). Per tant, el 1963 estava més que acreditat perquè la seva aportació a l'*Antologia* no passés desapercibuda en la literatura catalana.

En segon lloc, a partir del pròleg de l'*Antologia* se succeeixen noves tasques i rols en el si d'institucions que els posicionen i els atorguen poder i prestigi en l'espai literari català. El 1964 Castellet esdevé el director literari de l'editorial més important de la literatura catalana, Edicions 62, i de la filial en castellà Península. Ostenta el càrrec fins al 1997, i al llarg d'aquests anys s'editen sota la seva empara més de 3.500 llibres, en un rol indiscutible de *gatekeeper* (doble si a més es considera la participació en nombrosos jurats). És durant la dècada dels seixanta que se sent més satisfet de la seva tasca, atès que l'editorial li encarrega d'introduir en llengua catalana els principals autors europeus, de valor literari canònic (Savis, 2008: 50'). A més a més, la posició també li permet conèixer molts dels escriptors catalans del moment (Castellet, 2007). Paral·lelament, continua l'activitat en associacions o jurats i escriu en revistes culturals com *Serra d'or* (AELC, 2020). Vist en perspectiva, Castellet reconeix que el fet de ser editor, jurat o compilador de diverses antologies durant aquests anys li atorgava un cert poder de discriminació, si bé indirecte (Savis, 2008).

En canvi, la trajectòria de Molas no és tan lineal. El 1965 no aconsegueix la primera càtedra de filologia catalana oberta a la Universitat de Barcelona. La guanya Antoni Comas, antic company d'estudis que no havia deixat mai la universitat i que no tenia una proposta programàtica per investigar la literatura catalana tan explícita i ambiciosa. Tanmateix, Molas col·labora als anys seixanta amb el projecte de la Gran Enciclopèdia Catalana, com a responsable de l'àrea de literatura, i com a membre del consell de redacció de *Serra d'or*, on escriu en diversos períodes. Aquell mateix any 1965 esdevé director literari de la col·lecció *Antologia Catalana* d'Edicions 62, que edita textos de totes les èpoques produïts al territori de domini lingüístic català, principalment literaris però també d'altres àmbits (VV.AA., 1996). Explica la seva tasca en aquesta antologia respecte de la literatura catalana contemporània:

“La Selecta havia comprat els drets dels que es consideraven clàssics en aquell moment. Quan trobo que m'haig de fer una col·lecció de clàssics catalans del segle XX, la majoria de clàssics del segle XIX i XX estaven ja compromesos amb la Selecta. I aleshores em vaig inventar uns clàssics, que en aquell moment ningú no tenia per clàssics i que ara han resultat la continuació dels clàssics: jo em vaig inventar Llorenç Villalonga, la Mercè Rodoreda que en aquell moment només era coneguda per *La plaça del Diamant*, molt coneguda, però que acabava de sortir. Autors grans les obres dels quals acabaven de sortir.” (Memoro, 2010: 2.31)

Deixant de banda si és qui s'inventa Villalonga o Rodoreda com a clàssics, val a dir que la dedicació a col·leccions antològiques de referència impliquen fer una selecció de la literatura catalana que, per tant, sí que estableix uns clàssics i un cànon. Molas, a més, es dedica a aquesta tasca al llarg de la seva carrera, per exemple amb *Clàssics catalans del segle XX*, durant aquests anys setanta, i més endavant amb la MOLC o la MOLU, que aconsegueixen una difusió molt important (VV.AA., 1996; Llanas, 2007). Si bé Molas sempre nega el seu poder, i l'atribueix en

canvi a les empreses que financen les obres (Edicions 62 i “la Caixa”) (Gabancho, 1980), la naturalesa mateixa de les antologies és fàcil que derivi en un poder important per part dels crítics que se n’encarreguen, sobretot si tenen èxit com aquestes: en la selecció discriminen, tracen genealogies entre autors del passat i coetanis i, per tant, valoren i prescriuen.

Si se segueix la trajectòria inicial i l’accés a posicions de poder en institucions rellevants de Joan Triadú (1921) i Joan Fuster (1922), s’observen algunes similituds i diferències. Primer, atès que són nascuts una mica abans que Molas i Castellet, a principis dels anys seixanta la seva trajectòria ja els ha posicionat com a crítics de primera línia. En retornar també com a lector de català a Liverpool el 1950, Triadú publica *Antologia de contistes catalans* (1950) i *Antologia de la poesia catalana* (1951), obres que de seguida generen debat i li atorguen prestigi com a crític dur però rigorós. Abans ja havia destacat com a promotor cultural: és professor de català des dels anys quaranta als cursos de l’IEC; crea el premi literari de Cantonigròs, que es manté de 1944 a 1968 i que dóna a conèixer nous escriptors o reforça el prestigi d’altres; funda i dirigeix la revista *Ariel* de literatura i arts el 1946, juntament amb noms destacats com els poetes i crítics Josep Palau-Fabre i Josep Romeu; etc. El 1965 i al llarg del període posterior, manté aquesta activitat i, a més, és membre del consell de la revista *Serra d’or* i cap de la secció de literatura (Pons, 1993). Per aquest motiu alguns el consideren el crític més important de la postguerra (Nopca, 2021). Triadú es dedica professionalment, però, a l’educació en una escola (Thau). Per tant, tota aquesta activitat se suma a la jornada de treball: “*només m’he dedicat a la crítica i no he pogut fer mai periodisme en les condicions que jo hauria volgut, en diaris i setmanaris. He hagut de fer la labor pública en conferències i cursos [...] nits enllà, dies de festa, algunes calmes d’estiu. Aspiro a tenir més temps algun dia, quan no caldrà fer d’altres coses* (Porcel, 1966: 33)”. A banda de consagrar-se a la literatura quan pot, després de la jornada i en dies de festa, com Molas reconeix que s’hauria volgut dedicar a la vessant més periodística de la crítica, però que el context l’ha obligat a fer altres tasques com conferències i cursos.

La trajectòria de Fuster és la més allunyada. Malgrat uns inicis en l’advocacia, als anys cinquanta entra en contacte per iniciativa pròpia amb els exiliats i comença a escriure a les seves revistes. També és quan estableix lligams més forts amb la capital catalana, on manté relació amb l’escriptor Vicenç Riera Llorca, crítics com Albert Manent, Joaquim Molas i Antoni Comas, o l’editor Max Cahner (Busquets, 1982). La seva carrera com a assagista pren forma a partir de 1954, amb *El descrèdit de la realitat*, i probablement arriba al punt més àlgid el 1962 amb *Nosaltres els valencians*, la primera obra publicada per Edicions 62 i on tracta la identitat nacional del País Valencià fent-ne un repàs històric. Per tant, la seva faceta d’intel·lectual de la cultura catalana és molt més explícita que per la resta. Això li val el reconeixement simbòlic, però en una entrevista arran del primer volum de la seva obra completa, compendi que indica una legitimació important, comenta jocosament: “*soy incapaz de contemplarme ‘sub specie aeternitatis’ y todas*

estas carcajadas de 'clásico', 'consagración', 'hito crucial' y demás, no llegan a afectarme... (Porcel, 1968: 36).⁷¹ Ara bé, les recompenses materials provinents de l'assagisme són difícils d'assolir; als anys vuitanta encara explica el poc que cobra per les seves obres, malgrat que siguin altament valorades (Puyal, 1980).

A l'assagisme cal doncs sumar-hi la tasca periodística que també el fa conegut, en mitjans com *Destino* (1959-1973), *Serra d'or* (1959-1983) o *La Vanguardia* (a partir de 1969) (Simbor, 2006). En comenta la duresa, perquè “*en esta profesión, tú lo sabes también por experiencia, no existen domingos, vacaciones ni jubilaciones...* (Porcel, 1968: 36)”. El fet que Fuster sigui l'únic que es dediqui a l'assagisme i el periodisme com a ocupació principal l'apropa més als escriptors que no pas als altres tres crítics en relació amb la problemàtica de la professionalització. D'una banda, ha de tractar temes que no sempre li interessin. Ho expressa amb l'humor que el caracteritza, quan explica que “*Personalment m'hauria agradat dedicar-me a les petites collonades il·luminatives de l'erudició, de la història cultural en concret. Però no ho paga ningú* (Busquets, 1982: 118)”. De l'altra, l'obliga a col·laborar sovint amb publicacions castellanes que no sempre s'adiuen a la pròpia ideologia. Torna a expressar-ho amb vivacitat, quan justifica la seva col·laboració a *Levante* o *Destino*:

“Per què les meves col·laboracions a Levante, els anys cinquanta? Perquè pagava. Sempre he cregut que els diners no fan pudor. Vull dir que jo omplo full de la mateixa manera que un paleta posa maons. Com vaig arribar a col·laborar en les publicacions del Principat? Molt senzill: un dia que es va deixar caure en Pla per aquí baix, quan preparava els ‘homenots’, em va demanar si voldria col·laborar a Destino [...] tot el ‘catalanisme’ que s’hagi pogut intentar en castellà -el Destino del senyor Vergés, ben poc ‘catalanista’, tanmateix- ha vingut a refermar la castellanització. Que no podien fer altra cosa? Podrien no haver simulat fer ‘catalanisme’. I quin ‘catalanisme’? No negaré que, d’alguna manera, publicacions com el Destino van col·laborar tangencialment a mantenir la ‘flama sagrada’. I que consti que jo m’hi vaig apuntar. Però fou una trampa.” (Busquets, 1982: 121-123)

Al fragment arriba a parlar de “trampa” per explicar la seva col·laboració en aquests setmanaris que, pretesament catalanistes, reforçaven la castellanització del règim (Vilanova, 2018). Com ja s’ha tractat, la qüestió lingüística és una preocupació fonamental en la cultura catalana (p.ex. debat de l’escriptor de diumenge a la tarda, debat sobre la normalització lingüística, etc.). Per Fuster la voluntat de professionalització, però, justificaria la seva decisió. Sobretot en el Franquisme, com que l’escenari és difícil per al desenvolupament de la cultura catalana, molts participants presenten contradiccions entre el que diuen i el que fan. Per aquest motiu Fuster en democràcia se sent obligat a donar explicacions sobre les seves col·laboracions, mentre que el cas de Triadú seria el contrari. Amb una ocupació en educació, es nega a desenvolupar la seva crítica

⁷¹ Aquí semblaria haver-hi una certa línia d’ironia que entronca amb escriptors com Pla o Monzó.

en castellà, encara que això limiti l'abast de la seva influència. En aquest sentit, diu que “*Haig de començar per declarar que jo no he aconsellat mai ningú que exercís a la premsa diària en llengua castellana. Aquesta ha estat la meva positura personal, i la crec un postulat vàlid per a tothom en general* (Porcel, 1966b: 33)”. El postulat, a l'òrbita del paradigma resistencialista, es justifica per la persecució del català i la imposició del castellà sota el règim de Franco, que fomenta la subordinació de la cultura catalana a la premsa en castellà. Ara bé, Molas carrega contra Triadú per aquesta crítica als qui escriuen en castellà:

“Mira, en general los que acusan son personas que se ganan la vida utilizando profesionalmente el castellano sin objeciones de conciencia y que, los domingos por la tarde, se dedican a escribir y a salvar la lengua. Esto es muy curioso. Es muy curioso que uno de los líderes puristas del país, uno de los hombres más intransigentes en el uso del castellano como instrumento para escribir en los periódicos, se pase todo el santo día dirigiendo un colegio y enseñando en él en lengua castellana.” (Casas, 1970: 26)

Per tant, es repeteix l'argument de Fuster, que s'havia vist al debat de l'escriptor de diumenge a la tarda: la professionalització implica castellanització en el context franquista, i no només pels qui es dediquen al món de la cultura. D'aquesta manera, es posen en evidència les contradiccions dels altres (Triadú) i s'intenten pal·liar les acusacions de col·laboració amb el règim, perquè ningú no se n'escapa en cert grau.

Altrament, el cas de Fuster apunta també un altre criteri que condiciona la centralitat: el territorial. Decidir viure a la seva ciutat natal, propera a València, que tot i ser de parla catalana no té una xarxa cultural tan desenvolupada com Barcelona, és una limitació evident. Però alhora Fuster defensa aquesta decisió perquè permet una aproximació enriquidora a la realitat, més que no pas a la ciutat, sobretot en una Barcelona que apareix castellanitzada: “*Home, jo sóc un intel·lectual de poble! Per ser-ho m'estalvio de ser provincià i de ser un fantasma emfàtic de la pedanteria urbana. El poble és un punt de vista divertit. I sensat. S'imposa com un escepticisme radical davant les tristes manipulacions urbanes. Viure en un poble, i viure la 'cultura', o la 'política', o el que sigui, des d'un poble, té grans desavantatges, però també té una virtut. La independència; una relativa independència, així! [...] [en canvi] La Barcelona cultural és avui un emblema que ningú vol aclarir. La indústria editorial és castellana... La presumpta 'burguesia catalanista' no existeix... Deixem-ho* (Busquets, 1982: 118)”. Triadú, en canvi, nascut al nord de Catalunya, de seguida es desplaça a Barcelona, centre de la cultura catalana (Pons, 1993).

Malgrat les diferències entre els quatre, tots comparteixen el diagnòstic de les dificultats i mancances amb què es troba la crítica catalana. Per començar, remarquen la particularitat del cas català. Castellet explica que com a crític té interès, i la progressió de la seva trajectòria ho palesa, “*por la cultura del ámbito lingüístico catalán, que además de ser el mío es el que está más necesitado, y el más plural del ámbito de la lengua castellana* (Porcel, 1967a: 47)”. Això es

relaciona amb l'estroncament de la investigació i crítica durant el període de guerra i postguerra, que comporta que, si es vol desenvolupar la crítica, calgui considerar els buits i intentar posar-se al dia. Tal com explica Molas: “*reconozco que esto es muy complicado [desenvolupar la crítica com ell voldria] y que, en nuestro país, tendríamos que resolver antes mucho trabajo de base: descubrir valores olvidados, editar críticamente muchos textos inéditos o mal editados, establecer una jerarquización que fuese provisionalmente válida, trazar las grandes corrientes forasteras, fijar las grandes líneas históricas de desenvolvimiento, etcétera.*” (Porcel, 1967b).⁷²

Tanmateix, l'optimisme és escàs. Triadú planteja la falta de crítics, que es vincula amb la precarietat de la xarxa de PDR: “*El primer problema [de la crítica literària en català] que le afecta es una falta de críticos. En este momento hay más producción editorial que críticos especializados. Por otro lado, los mismos críticos son los autores, o están integrados en las tareas editoriales. Falta una crítica que tenga en cuenta los valores universitarios y la agilidad y preparación periodística. Y faltan unos semanarios literarios en donde esta crítica se ejerza*” (Sales-Balmes, 1966c: 66). Altrament, coincidint amb Rodoreda al capítol precedent, Molas afegeix que “[La crítica de premsa] *es de un nivel bajísimo en todos los sentidos y, sin ninguna duda, hay que hacerla responsable de la enorme desorientación moral y literaria del público*”. Ambdós comentaris es troben connectats. Deixant de banda la qualitat de la crítica, que aquí no pertoca de valorar, indiquen les dificultats per trobar una crítica professional. Reprenent les pàgines precedents, el diagnòstic s'ajusta força a la realitat perquè la debilitat de la premsa o les universitats no permeten l'especialització. Per tant, ser crític no és un rol específic sinó que es combina amb altres feines. El resultat d'aquestes dinàmiques és però ambigu. Tal com es discuteix als propers apartats, els quatre crítics progressivament accedeixen a la professionalització en la crítica, o en àmbits que no hi són gens incompatibles, i es beneficien de la densitat que comporta la precarietat. A més a més, fan aportacions de qualitat que entre ells es reconeixen. Seguint Molas:

“he oído decir que la gente destaca tres nombres: Joan Triadú, Joan Fuster y Josep Maria Castellet. Me parece bien, al menos provisionalmente. Triadú ha fabricado una antología de la poesía catalana -la del año 51- que ha hecho historia; Fuster es un gran ensayista que, además, ha confeccionado buenos papeles críticos sobre nuestros clásicos y sobre Salvat, Espriu y Pla; Castellet ha sido el primero que ha ensayado con inteligencia unos métodos críticos nuevos en la Península.” (Porcel, 1967b: 34)

6.2.2 La consolidació de la trajectòria als anys setanta i vuitanta

En el pas dels últims anys del Franquisme als primers anys de la democràcia, els quatre crítics aconsegueixen una millora indiscutible de la seva posició, que els situa encara més al centre de

⁷² En un article a la seva columna de *Serra d'or* (novembre de 1968), intitulada “Estudis d'història literària”, Molas explica amb més detall la planificació d'aquesta tasca.

l'espai literari. El 1969 Molas entra com a professor a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i el 1971 n'esdevé catedràtic; llavors deixa els cursos de l'EUC. A la UAB, la tasca és ingent. Com que no hi havia una bibliografia ja preparada i extensa a diferència d'altres filologies, Molas havia de buscar autors per treballar amb els alumnes, amb qui també discutia els temes dels cursos següents (Memoro, 2010). L'impacte que la seva tasca tenia en les noves generacions que omplien les files de filologia queda palès a l'entrevista amb Manuel Llanas, exalumne seu i entrevistat com a expert en la indústria editorial catalana:

“Sóc nascut l'any 52. Jo vaig començar escrivint per mi en castellà i va ser quan vaig entrar a la universitat quan vaig dir, tot això existeix en català? No ho sabia. Jo era d'un poble. I educat al poble. I quan arribo a Barcelona i entro a la universitat, a l'Autònoma, vaig quedar enlluernat. Tot això existeix en català, fixa't, quin interès. I aleshores soc dels que m'incorporo al consum de llibre en català quan descobreixo que hi ha una oferta. Jo vaig fer filologia i ja hi havia assignatures de llengua i literatura. I a més a més, esclar, ja no és només els consells dels professors, és també fent un treball, o parlant amb un company, o a la biblioteca. Això existeix i això té molt d'interès. Els professors mateixos, en Molas, que era molt llest i sabia quina mena de públic li arribava, era públic desconixedor de literatura, el que feia era fer-nos llegir novel·les o obres d'autors amb ganxo. Aleshores ens va fer llegir el Salvat-Papasseit. Perquè ell deia, als de literatura espanyola els enganxen amb el Miguel Hernández, perquè era antifeixista, va estar a la presó i va escriure allò dels vientos del pueblo, i aleshores tots érem marxistes i comunistes. Jo he de buscar un autor que tingui el mateix ganxo que el Miguel Hernández. I aleshores ens feia llegir el Salvat-Papasseit. El dels cal·ligrames, que a més a més era un home de condició humil que havia treballat descarregant fusta al moll de la Barceloneta. Per nosaltres en Salvat-Papasseit era molt més que en Riba, en Riba era un burgès putrefacte. I aleshores la universitat va ser per mi un enlluernament, de descobrir una realitat que m'havien amagat, i que els meus pares també desconeixien.”

Així doncs, la universitat esdevé un espai de descoberta de la cultura i la literatura catalanes, sobretot pels alumnes catalans que en el context franquista no hi podien accedir a través de l'entorn familiar i local. Molas n'és un dels professors més influents, i al fragment queda clar com la seva selecció d'autors, a banda de ser pensada per seduir els joves, creava un cert cànon de la literatura catalana que les noves generacions acceptaven i tenien present. A més a més, Molas treballa estretament amb els seus alumnes: els incorpora en les investigacions que duu a terme per reconstruir la història de la literatura catalana, un projecte ambiciós però que considera necessari, i és un dels fundadors de la revista *Els marges* amb exalumnes dels EUC i la UAB. Finalment, el 1982 accedeix a la Universitat de Barcelona, càtedra que no se li havia concedit el 1965, on manté l'activitat com a investigador i que compagina amb la direcció d'antologies ja esmentada (VV.AA., 1996; Llanas, 2007; Memoro, 2010).

La resta també ocupen posicions de poder. Castellet continua a Edicions 62 i, amb el gran creixement de l'empresa en democràcia, es consolida la seva posició indiscutible en l'edició en català. A la vegada, tant en el Franquisme com en democràcia, publica algunes obres crítiques i d'anàlisi cultural, i manté l'activisme cultural. Si bé Triadú continua al capdavant de la secció literària de *Serra d'Or* durant el Franquisme, el 1976 passa a encarregar-se de la crítica literària al diari *Avui*, el primer diari en català que apareix amb la Transició el 1976. És indubtable que amb aquest canvi Triadú obté una major difusió del seu articulisme. I és arran d'aquesta activitat que publica *Una cultura sense llibertat* (1978), *Novel·la de Postguerra* (1982) i *Poesia de Postguerra* (1985). En el cas de Fuster, tot i que es manté actiu en el periodisme i amplia les seves contribucions (a la revista *Jano*, 1971-1981, o al diari *La Vanguardia*, 1969-1983), la democràcia afavoreix que el 1983 obtingui la posició de professor d'Història de la llengua a la Universitat de València i el 1986 n'esdevingui catedràtic. En aquest sentit, participa menys als diaris i revistes que en el període final del Franquisme (on sempre expressa un cert desencant pel procés democràtic) i se centra més en la investigació (Simbor, 2006; AELC, 2020).

A partir del que s'ha exposat fins ara, algunes tendències sobresurten. En primer lloc, encara que la majoria consolidin la seva trajectòria en institucions importants, conserven l'activitat que ha contribuït al seu èxit: una alta productivitat crítica (antologies, assajos, articulisme, investigacions, etc.) i un activisme cultural compromès (sobretot per Castellet, Triadú o Fuster).⁷³ Aquestes activitats preserven el capital cultural i social acumulat. En segon lloc, el context democràtic propicia les possibilitats de mantenir la centralitat amb noves oportunitats laborals. El cas de Molas és clar, demostra eleccions de trajectòria adaptades a aquest context. Tot i que manté la feina a la universitat, l'activitat pública en la premsa va a la baixa al llarg del període. Això però queda compensat perquè manté posicions que contribueixen molt més a assentar el cànon de la literatura catalana: com a assessor editorial a Edicions 62 dirigeix antologies d'indiscutible referència als anys vuitanta (p.ex. la MOLC i la MOLU). Ara bé, fruit de la seva centralitat, en tercer lloc reben moltes crítiques al llarg del període (Calders, 1966a, 1966b i 1966d; també Trencavel, 1975e; Vidal Alcover, 1980b). Pecourt, en un comentari sobre *La revolución y la crítica de la cultura* de Sastre, on s'impugnava el poder d'intel·lectuals com Castellet (aplicable als altres crítics aquí analitzats), apunta:

“el objetivo de su ataque no era el poder de la crítica, es decir, la capacidad legítima de determinados agentes culturales para comentar, criticar y clasificar públicamente autores y obras dependiendo de un conjunto de criterios preestablecidos. Por el contrario, su ira se dirigía

⁷³ Cal no oblidar, però, que durant el període franquista l'activisme cultural suposava certs riscos. Per exemple, Castellet explica que el 1973 no pot sortir de l'Estat espanyol perquè no disposa de passaport a causa d'aquest activisme. Com es veurà als propers capítols, la censura era aleatòria, en benefici del Franquisme i en perjudici dels militants que, com Castellet, de vegades tenien por de continuar operant, per la incertesa dels costos i perjudicis, que podien arribar en qualsevol moment (Castellet, 2007).

hacia los críticos privados que poseían una autoridad objetiva que no había sido conferido por la autoridad legítima del campo cultural. Estos administradores ilegítimos pululaban en los márgenes de las instituciones culturales más importantes, en los filtros donde se seleccionan y difunden los productos culturales (editoriales, revistas, cenáculos literarios), actuando como grupos de presión defensores de intereses particulares.” (Pecourt, 2008: 111)

És a dir, que és justament la centralitat conferida per la posició institucional que molesta altres participants de la cultura. I, de fet, com s’acaba d’argumentar, efectivament era aquesta posició que sovint els conferia tant de poder.

6.2.3 El valor de l’obra crítica a l’espai literari català

A la vegada, no es descarta a priori que l’obra dels crítics sigui valuosa per l’espai literari català, seguint la preocupació per una sociologia comprensiva que travessa tota la recerca. Les diferències entre els quatre evidencien que cadascun té una aproximació pròpia a la crítica que els permet distingir-se i ser valorats. En el cas de Molas i Castellet, després del pròleg de l’*Antologia* de 1963, la vinculació amb una teoria literària i sociologia de la literatura d’arrel marxista continua uns anys més. L’entrevista de Castellet és il·lustrativa:

“¿El sentido de mi obra? Bueno, yo diría que es un intento, todavía no logrado, de presentar la literatura en el contexto histórico de su tiempo, entendiendo como contexto histórico no solamente el de la historia de la literatura o de la cultura en general, sino también el del pensamiento, el de los hechos político-sociales... Para mí la literatura no es más que una rama de la cultura y ésta una de las manifestaciones de las formas sociales de la conciencia o superestructura, que son un reflejo del conjunto de las relaciones de producción establecidas en una sociedad determinada. Probablemente no me he propuesto nunca hacer crítica literaria en el sentido tradicional de la palabra. Tampoco sé hasta qué punto mis ensayos pueden considerarse, como a algunos les gusta decir, sociología de la literatura. En todo caso, a lo que quisiera aproximarme es a producir materiales para una historia de la literatura que pudiera inserirse dentro de lo que los historiadores de ahora llaman ‘historia total’.” (Porcel, 1967a: 46-47)

Sempre molt teòric, Castellet recorre a terminologia marxista, tal com passava amb la definició de realisme històric del tercer capítol, quan entén la literatura com una superestructura o com a “reflex del conjunt de les relacions de producció d’una societat determinada”; quan esmenta la sociologia de la literatura, perquè probablement pensa en teòrics com Lucien Goldmann; o quan expressa que l’objectiu és apropar-se a la “història total”. Hi hauria una correspondència entre mètode crític i estètica proposada, perquè hi ha una prevalença d’allò social: en el mètode, allò social explica la literatura; en la literatura propera al realisme històric, allò social és el que s’hi explica. Ara bé, Molas adverteix que cal distingir entre el mètode d’estudi de la literatura i la prescriptiva, és a dir, les preferències estètiques (Porcel, 1967: s/n). Justament, però, la proposta

prescriptiva del realisme històric eclipsa sovint la metodologia per investigar la literatura catalana que proposen aquests crítics. Triadú és un dels qui els qüestiona. Davant la pregunta de si el conflicte entre ell i el tàndem Castellet-Molas és real, comenta:

“Sí, i és molt de doldre, perquè segurament es tracta d’un malentès d’ordre extrapoètic i extraliterari. És evident que ens agraden els mateixos poetes i les mateixes poesies. Díficilment dues obres podrien coincidir tant sense dir-s’ho com la d’ells i la meva: ens agrada la ‘bona’ poesia. [...] El mal és que ells han volgut definir i reduir la poesia, de cara al futur, a uns determinats models ideals, partint d’allò que ha d’ésser el poeta i d’allò que ha d’ésser la poesia -coses de les quals no hi ha res a dir i que cada època ha vist fer amb més o menys fortuna- però tot prenent d’aplicar-ho a la crítica del nostre passat col·lectiu. I això és una altra cosa. Aquest passat, cal tractar-lo, ara per ara, amb una actitud de crítica total i lliure i amb preparació lenta i especialitzada. Mentre això no es pugui fer a la llum del dia, la tàctica ha d’ésser una altra, molt diferent, o bé hi deixarem bous i esquelles. [...] Em fa una mica d’olor d’anar a la caça d’heretges... La teoria és interessant, bé que una mica ingènua com totes les teories que, tractant-se de literatura i d’art, algú es vulgui prendre massa seriosament. [...] Però hi ha una generositat d’origen, una revolta en defensa de l’home, a la qual m’adhereixo com a cristià... En fi: és bo que al nostre món arribi aquest aire, sobretot si li donem una qualitat humana útil i una catalanitat responsable. Vull dir, i aquest és el sentit de tota la meva actitud en aquests anys, que no es vulgui procedir a una liquidació del nostre passat ni a un segregacionisme del nostre present. Ho necessitem tot, i també el realisme històric.” (Porcel, 1966b: 32)

Per començar, el fragment palesa una tensió que recorre la literatura catalana, entre la dissensió i la voluntat d’entendre’s. Amb una expressió paradoxal, d’una banda Triadú els critica la interpretació esbiaixada del passat perquè, atesa la repressió franquista i la manca de referències prèvies, cal analitzar-lo amb “llibertat”, sense “liquidar-lo”. És a dir, en una situació en què encara queda molt per conèixer sobre el passat de la literatura catalana, cosa que també sabia Molas quan organitzava els estudis a la UAB, aquest no s’ha d’analitzar des d’una sola perspectiva valorativa. A més a més, tot i que respecti la seva vessant prescriptiva, apunta la necessitat de no “segregar” el present, perquè “ho necessitem tot”; defensa doncs la varietat estètica en una literatura reprimida com la catalana. D’altra banda, Triadú intenta ser conciliador, i reconeix les bones intencions, la “generositat d’origen” i la “revolta en defensa de l’home” d’aquest corrent, encara que ell s’hi apunti des de l’òptica cristiana. Aquests arguments s’inscriuen el marc del resistencialisme i alhora indiquen que la proposta de Castellet i Molas hi xoca.

Això no obstant, és força evident que a finals dels anys seixanta Molas i Castellet, malgrat mantenir que la literatura té interès quan tracta en un sentit ampli la realitat del seu temps, han modificat els seus postulats i s’han allunyat del realisme històric. Molas se’n defensa directament:

“De manera abierta nunca he propugnado un tipo concreto de literatura, entre otras cosas porque entiendo que cada realidad histórica crea unas necesidades y da lugar a una literatura adecuada al momento [...] Esta postura mía de apertura, por llamarla de alguna manera, me parece evidentemente lógica y la he mantenido siempre, excepto tal vez en épocas muy concretas de mi vida, en que me he mostrado rígido por motivaciones de índole extraliterarias. Quizás entonces me expresara dogmáticamente, pero ya te digo que lo hice por excepción, que mi carácter no va por ahí, y sin embargo hay quien parece empeñado en no querer verlo, y me atribuyen una ascendencia casi de dictador sobre la opinión intelectual de este país, que se me antoja sencillamente absurda. Entre otras cosas porque, ¿dónde y cuándo has visto que el criterio de una sola persona sea el responsable de los cambios de orientación intelectual de toda una comunidad? Y menos en mi caso que no dispongo de otros medios de expresión que algún escrito publicado de tarde en tarde aquí, en *Destino*, y desde que abandoné la sección mensual de *Serra d'or* aparezco sólo muy de vez en cuando en sus páginas. Ya me dirás cómo me las arreglo para ejercer la influencia que me atribuyen.” (Saladrigas, 1971: 55)

El crític valora la seva aproximació teòrica com oberta, i accepta que si en alguns moments ha estat dogmàtic és a causa de “motivacions d’índole extraliterària”. Per tant, assumeix la politització de l’espai literari català. Altrament, com ja s’ha dit sempre nega el poder que se li atribueix, sobretot perquè participa poc als mitjans (tot i que considerant elements dels apartats precedents és un argument poc convincent, per exemple per la tasca als cursos universitaris o a les editorials). En qualsevol cas, hi ha indicis que la pluralitat d’interessos va en augment, pels articles, cursos i antologies que signa (p.ex. Molas, 1969b). També a l’entrevista de 1971 traça la genealogia heterogènia d’influències crítiques: el positivisme de Rubió; l’interès per l’estil de Curtius o Riba; els marxismes, en sentit ampli, de Goldmann, Lukács o Gramsci. El nucli del seu mètode seria el següent:

“Seguí experimentando caminos, tenía conciencia de la necesidad de hallar soluciones, pero en el fondo he de reconocer, sinceramente, que no he logrado encontrar ninguno que me sea útil de manera absoluta. Estoy en un momento en el que aprovecho todas las metodologías válidas; todas las que pueden ayudarme a explicar la obra. [...] yo parto de la base que la obra es un producto histórico, pero también de creación lingüística. En este sentido ocupo una posición en la que, si poseo una cualidad, es la de no ser dogmático, rígido. [...] la obra literaria te llega a las manos sin connotaciones, es en principio ambigua, lo que no significa que lo sea ella en sí misma, sin que lo es para el lector o el crítico. Se hace preciso resolver la ambigüedad a través de la reconstrucción histórica a partir de los elementos que ofrece, y del análisis lingüístico de la propia obra. Esa teoría, ahora, me parece razonable, me sirve para intentar la búsqueda de la explicación que persigo, pero no quiere decir en absoluto que me sea útil dentro de tres años o de cinco. Todo lo que hace referencia al método ya ves que me preocupa enormemente, y es que considero importante la función de explicar la obra al lector,

estrechamente unida a la función del crítico, que es la de crear imágenes de la literatura con vistas a orientar a este mismo lector.” (Saladrigas, 1971: 54)

En aquest fragment es veu com Molas intenta trobar l'equilibri entre les aproximacions a la literatura que se centren en les qüestions externes (la literatura com a “producte històric”) i internes (la literatura com a “creació lingüística”). Per fer-ho, cal recórrer tant a mètodes de reconstrucció històrica com a l'anàlisi lingüística, textual i estilística. Una metodologia més flexible o l'abandonament del realisme històric com a tema central, per exemple quan estudia les avantguardes, indiquen que la tasca de Molas esdevé més la d'un historiador de la literatura que la d'un crític (Alonso, 1995). Aquesta aproximació heterodoxa es tradueix en la seva tasca universitària, de recuperació d'autors per crear un currículum de literatura, però també en les antologies a Edicions 62. Lluny de ser només un projecte erudit, acadèmic, es tracta d'“orientar el lector”.

Per la seva banda, en Castellet el gir discursiu sobre la pròpia obra és encara més marcat, probablement també perquè havia estat més taxatiu en l'adopció del marxisme com a mètode crític als anys seixanta. Es veu en una entrevista de 1971 a *Destino*:

“Mira yo soy diametralmente opuesto al erudito. Simplemente escribo al ritmo con que voy aprendiendo. Lo curioso del caso es que luego los resultados emergen revestidos de no sé qué especie de carácter petulante, que les hace aparecer como si quisieran ser dogmas, cuando su origen en mí responde a todo lo contrario. [...] sustento la teoría de que el crítico es alguien que, basándose en su propia experiencia, intenta orientar a los demás. En el fondo no es más que un intermediario [...] lo que no existe es un solo método de aproximación a las obras, sino que, naturalmente, son diversos, y como todos contienen su parte positiva, el valor radica en la suma de todos ellos. Si te limitas a adoptar uno sólo, violas los restantes. En cambio, si recoges lo mejor de cada uno y operas con ellos, sin duda alguna enriqueces la proyección de la obra. Lo cual no quiere decir que predique un método llamémosle ecléctico, sino que me parece beneficioso para la obra que se analiza y para el público a quien se traslada este análisis, que el crítico procure asumir lo mejor de todos los ingredientes que tiene a mano.” (Saladrigas, 1971: 57)

Les similituds entre Molas i Castellet són remarcables. Aquest darrer també propugna una obertura de la crítica, com un procés d'aprenentatge, d'aplicar els diferents mètodes que un va coneixent. Puntualitza però que no és eclecticisme sense rigor, sinó que es tracta de veure com cada mètode presenta potencialitats de lectura de les obres; i, segons l'obra, canvien els mètodes més adequats. A més, els dos coincideixen que la funció del crític és social, d'orientar el lector; Castellet parla d'“intermediari” entre el text i el lector. Com en Molas, aquesta aproximació metodològica coincideix amb una ampliació en els temes d'anàlisi. Per exemple, a la columna de *Serra d'or* s'interessa per l'estètica *camp* (Castellet, 1969) i el 1970 publica *Nueve novísimos*

españoles, on parla de poetes joves que relaciona amb la cultura pop i la contracultura. L'any següent dedica un assaig a Salvador Espriu, *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, en què s'allunya de la simplificació que redueix l'obra del poeta al compromís o el realisme històric i n'analitza, per exemple, la relació amb la mitologia de l'edat antiga, la Bíblia o el judaisme mític. Ho fa a partir de l'anàlisi textual estructuralista i formalista (sobretot seguint el primer Roland Barthes) o la lectura atenta del *new criticism*, fet que evidencia el coneixement sobre els debats en la teoria literària per construir el propi mètode crític. A l'obra sobre Josep Pla (1978), adoptarà una perspectiva biogràfica i històrica. Per tant, a partir dels anys setanta Castellet aposta sempre per una anàlisi més heterodoxa (Castellet, 1978; Rufat, 1995).

A tall de resum, en ambdós crítics l'allunyament del realisme històric es troba tant en l'elecció dels autors als quals dediquen els estudis crítics, com en els postulats teòrics als quals recorren per analitzar-los. És rellevant de fer notar que estan al dia dels principals corrents de la crítica internacional i que, en certa manera, en són els seus introductors a la literatura catalana. Això és sens dubte un factor clau per entendre la seva centralitat, que s'afegeix a les decisions de trajectòria. En canvi, la crítica literària de Triadú i Fuster sembla més estable en el temps.⁷⁴ A finals dels seixanta, Triadú deia el següent:

“la meua actitud crítica és oberta i, en el fons, didàctica, de cara al públic. És clar: això és molt compromès, ja ho sé, perquè converteix la crítica, automàticament, en una funció social. Al nostre país la cosa és especialment difícil, perquè hi ha hagut moments que semblava que calia valorar un escriptor pel sol fet que era català o bé perquè, de més a més, era ferm i s'ho mereixia com a persona. I bé: això no es pot fer mai. I aleshores ve el conflicte, que moltes vegades ha estat dolorós. [...] [practico l'] eclecticisme total quant al mètode crític (malgrat que un sol criteri pugui ésser molt interessant), sinó amb el criteri que ens pot ajudar més a comprendre, a valorar i a servir aquesta comprensió i aquesta valoració als altres.” (Porcel, 1966b: 33)

Es remarca que malgrat haver estat enquadrat en el resistencialisme, Triadú defensa el criteri de qualitat literària per valorar les obres, encara que això impliqui problemes en un context repressiu on “calia valorar un escriptor pel sol fet de ser català”. De fet, l'antologia que publicà als anys cinquanta ja s'ha dit que li havia fet guanyar la fama de dur. A l'hora de valorar les obres, per Triadú predomina el simbolisme com a vara de mesurar diferents gèneres literaris (poesia, però també contes o novel·la), que beu en gran part de la proposta del poeta Carles Riba (Serés, 1995; UOC, 2010a; Nopca, 2021).

A la vegada, ha estat definit com “*un crític no erudit que es decanta cap a 'un cert eclecticisme ben dominat entre les recerques d'objectivitat i l'anomenada crítica creadora'* (UOC, 2010a)”.

⁷⁴ Val a dir que els especialistes troben canvis en la seva tasca crítica (Serés, 1995; Simbor, 2006). Ara bé, aquí s'adopta una visió més general, que els modera per comparació amb els canvis més marcats de Molas i Castellet.

La no-erudició i la creativitat es relacionen amb el fet que Triadú es dedica més que la resta a l'articulisme per fer crítica. Té consciència de les diferències entre aquesta activitat i l'assagisme: “*Si faig crítica històrica, com el cicle sobre la novel·la de postguerra, en curs de publicació, em documento, traço esquemes i en darrer terme, llegint les obres, valoro. Si faig crítica d’obra de creació i nova, em baso en la comunicació gairebé diria afectiva (o sigui d’identificació) amb l’obra, i procuro llançar-m’hi com qui fa un poema. A mesura que llegeixo i escric, va sorgint la crítica. Però l’instint em diu per on haig d’anar i em dóna una primera valoració decisiva de l’obra* (Busquets, 1982: 95-96)”. Les dues vessants crítiques es distingeixen doncs per la tensió entre investigació (raó) i creació (intuïció); la primera associada a l’estudi més acadèmic de la història de la literatura, la segona a l’actualitat literària dels mitjans de comunicació. Triadú no valora però diferències de qualitat entre les dues, com sí que feia implícitament Molas. En qualsevol cas, els tres crítics comparteixen alguns llocs comuns com la crítica oberta i l’eclecticisme, i també la funció social i didàctica de la seva tasca.

Quant a Fuster, es caracteritza per l’amplitud de temes, tècniques i gèneres que aborden els seus assajos. Als anys cinquanta i seixanta, hi ha proximitat amb l’existencialisme o el marxisme. Sobretot a partir dels setanta, però, preval una aproximació assagística humanista, irònica i escèptica, on destaca la influència de Montaigne. La literatura és un tema entre molts d’altres; i, a diferència de la resta de crítics aquí seguits, que s’hi dediquen més, la contemporània no sempre hi preval (encara que la treballa en pròlegs, per exemple en l’obra d’Albert Camus, Agustí Bartra o Josep Pla) (Suijs, 1995). També es preocupa de la professionalització, la manca de mercat o els desequilibris territorials de la literatura catalana, per exemple als articles de *Destino* o *Serra d’or* (p.ex. Fuster, 1965, 1967 o 1970). Es repeteixen els llocs comuns de la resta de crítics. D’una banda, l’obertura i rigor de l’aproximació (que es combina amb una obertura temàtica), quan explica que “*el fondo del asunto son problemas de economía, de política, de lengua, de cultura. Y sobre ello he procurado escribir con la mayor objetividad, con todo el rigor de que soy capaz. No he pretendido ‘definir’ ni ‘pontificar’. Soy demasiado escéptico para entregarme a tales ingenuidades* (Porcel, 1968: 36)”. De l’altra, la finalitat social, vers el lector, de “*provocarle a opinar por su lado, a revisar sus opiniones ya hechas, a reforzarlas con nuevas seguridades [...] Mi aportación a la cultura catalana... sería eso, en última instancia: una pequeña ayuda a la vasta y paciente tarea de ir despertando o afirmando en la gente el gusto por la libertad del espíritu. Espera: en vez de ‘gusto por’, escribe ‘necesidad de’...* (Porcel, 1968: 36)”.

En resum, malgrat les diferències, el sentit que els quatre crítics donen a la seva tasca presenta molts punts en comú, sobretot a partir de l’allunyament de Molas i Castellet respecte del realisme històric i la interpretació marxista. La crítica s’entén com un procés d’aprenentatge que porta a l’obertura i eclecticisme teòric-metodològic, però amb rigor; amb una funció social d’apropament al lector; amb interès per obres i autors variats, així com una preocupació per problemàtiques

properes a la sociologia de la literatura. El que resulta més remarcable d'aquestes semblances és que les seves aportacions tenen interès a l'espai literari català.

6.2.4 La renovació generacional als anys setanta i vuitanta

Tal com passa amb els escriptors, la renovació del cos de crítics amb la incorporació de les noves generacions no s'atura. Sobretot a partir dels anys setanta, els joves nascuts a la postguerra comencen a publicar tant ressenyes com assajos i altres iniciatives divulgatives. Destaca la tasca per donar a conèixer i legitimar els autors de la seva mateixa generació que, alhora, propicia la pròpia incorporació com a crítica. Qui pren el relleu als crítics anteriors més clarament és Àlex Broch. Vist amb perspectiva, continua explicant els seus inicis a partir del factor d'edat que caracteritza també, com s'analitzarà, la seva obra crítica:

“En aquells moments, anys setanta, la nova generació estava apareixent. A nosaltres, els fills de la postguerra, les generacions anteriors ens han salvat els mots. I ho reconeixem. Per això mai no hem tingut conflicte amb les generacions anteriors: la d'Espriu, Calders, Perucho, Sarsanedas, Capmany, Llompart, Fuster. Teníem un gran reconeixement cap a aquests autors. El que passa és que a finals del Franquisme és perceptible que una nova generació, la nostra, dels setanta, comença a ser present. Aleshores hi va haver un llibre de dos estudiants de l'Autònoma, de Pi de Cabanyes i Graells, que es va prohibir. Perquè teòricament eren la baula que enllaçava amb la generació anterior. Per la nostra educació hauríem hagut de ser catòlics, de dretes i espanyolistes, i vam sortir agnòstics, d'esquerres, nacionalistes o independentistes. [...] Ens vam haver de revoltar i superar-ho [...] Som una generació fruit d'una prohibició i que lluitem contra una prohibició.” (Memoro, 2010)

Per Broch, cada generació viu la seva pròpia experiència i créixer en el Franquisme és una marca que tots els “joves dels setanta” comparteixen. A la vegada, no renega de la col·laboració intergeneracional en un escenari nítidament resistencialista. Per aquest motiu haurien censurat *La generació literària dels setanta* d'Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells, que demostrava la continuïtat de la literatura catalana. Malgrat la importància d'aquesta obra, s'argumenta que és Broch qui pren el relleu com a crític als quatre anteriors, perquè els dos primers abandonen aviat la tasca crítica per centrar-se en d'altres aspectes de la vida cultural i la seva proposta és més un compendi d'entrevistes que un assaig. En canvi la gran aposta de Broch, amb una obra programàtica i de selecció antològica generacional, se situa en la línia crítica prèvia de selecció i ordenació de la literatura contemporània.⁷⁵ Broch també representa el mateix tipus de crític que els quatre crítics fins ara seguits per l'alta activitat entre premsa, assaig i edició (AELC, 2020).

⁷⁵ De fet, probablement això no es torna a donar amb tanta força malgrat alguns intents posteriors. Per exemple, quan a *Fahrenheit 212* el col·lectiu Joan Orja es distancia de la generació dels setanta precedent, la de Broch (Joan Orja, 1989).

Tanmateix, al final del període analitzat semblaria que hi ha una major diferenciació i especialització en les trajectòries dels crítics. Aquesta especialització s'ha d'entendre en relació amb les noves oportunitats d'institucions com la universitat (p.ex. Jordi Castellanos, Jordi Llovet, Enric Sullà, Carme Arnau, Maria Campillo, etc.) o la premsa (p.ex. Julià Guillamon). A l'entrevista per aquesta recerca, Guillamon ho explica [subratllat propi]:

“Quan jo vaig començar no hi havia gaire gent que es dediqués a això. Hi havia el Triadú, que era el sènior, després hi havia l'Àlex Broch de la generació dels setanta, de narrativa, una mica més tard va aparèixer l'Isidor Cònsul, jo diria que va aparèixer després de mi. La veritat és que no hi havia gaire gent. Aleshores estem parlant de l'any 83-84, al començament de tot. Crec que es va produir un canvi cultural important en aquests anys perquè tota la cultura que venia de la cultura antifranquista va començar a fer llufa, perquè la societat havia canviat, i tots els paràmetres que venien de l'antifranquisme fallaven. Aleshores va haver-hi un moment que es van obrir moltes portes perquè entrés gent nova. [...] Catalunya Ràdio havia muntat un bloc de tres programes culturals a la tarda, imagina't,

Per què tenia tant de pes, la cultura, creus que ha canviat?

Perquè veníem de l'antifranquisme, en el qual la cultura havia sigut un element molt important, i perquè hi havia molt poca experiència de mitjans de comunicació, i es feia una cosa en el fons molt poc comercial, però que en aquell moment era molt interessant. Això no sé en quin moment comença i en quin acaba, però hi havia una hora de literatura, una hora d'art i una hora d'espectacles. Imagina't. [...] Aleshores el Quim Soler [presentador del programa de tarda] volia algú que comentés llibres, i va ser generós. Com que el Leandre corria per allà i em coneixia, va dir, hi ha un tio que és molt singular i que vol ser crític, i va dir, doncs aquest. I aleshores vaig començar a fer crítica allà, a la ràdio. Era molt divertit, molt diferent de fer un article. Comentaves, recomanaves. Tenia llibertat total perquè el Quim Soler era de la màniga ampla total, i aleshores va durar una temporada que potser van dos o tres anys. Per mi va ser molt important, perquè va ser la primera vegada que vaig cobrar. I vaig cobrar bastant bé, perquè en aquella època, a Catalunya Ràdio, es pagaven bé les col·laboracions. Va ser la primera vegada que vaig veure que, ostres, potser em puc dedicar a això. Després recordo perfectament el dia que això es va acabar. No sé si va coincidir amb un canvi de director, diria que sí, i van fer un magazín de tarda. Van fitxar tots els periodistes de Ràdio Barcelona [...] eren tots del món castellà i tots es van reciclar fàcilment. [Van] començar a fer un magazín com els que es fan ara, ràdio comercial. Aquests programes culturals van desaparèixer i van quedar segregats a hores rares. El del Quim es va passar a dir *Amb els peus a la paret* i el feien a les tantes de la nit, com ara. A les 12 de la nit, o jo què sé, a una hora inhòspita. I va saltar de l'hora de privilegi en què ho fèiem, que era la pera.”

Al fragment queda clar que la democratització comporta noves oportunitats laborals, però de manera particular. El desplegament de les indústries culturals i els mitjans de comunicació, alguns dels quals públics com Catalunya Ràdio, les facilita. Ara bé, es tracta d'un procés, no pas d'una ruptura, i d'aquí la particularitat. Segons el relat, als inicis els qui ocupen aquests llocs de feina

provenen del món cultural antifranquista, allunyats de les dinàmiques comercials. Això propicia que els primers programes als mitjans siguin més enfocats culturalment que no pas comercial i, alhora, semblaria que hi ha més llibertat per als qui hi participen. Per tant, gent que s'havia dedicat a la cultura de manera militant i voluntària durant el Franquisme en el nou context troba les primeres oportunitats de professionalització fent el mateix (“vaig cobrar bastant bé...”). Progressivament, però, aquestes oportunitats es reduïen: es relega a un pla secundari la programació cultural dels grans mitjans i també els treballadors amb aquesta orientació, en favor de professionals del periodisme. Tanmateix, han pogut assolir la professionalització que no era possible amb la dictadura.⁷⁶

Altrament, l'especialització propicia que les diferències entre tipus de crítica siguin més marcades. Per exemple, Guillamon recorda que, malgrat l'atractiu inicial de l'acadèmia, “*Em va semblar que hi havia més llibertat en el món periodístic i en el món de l'activisme cultural, que en el món de la universitat*”, motiu pel qual es va quedar als mitjans. I planteja que la crítica de Broch era massa acadèmica per a aquests nous mitjans (“*Era una crítica molt acadèmica [la de Broch]. De vegades llegia coses molt ben llegides, però era d'una falta de dinamisme total. I aleshores es va obrir la porta*”). Per oposició, als anys vuitanta a ell se l'acusa de fer una crítica propera a la “premsa sensacionalista”, “tendenciosa” o basada en “exabruptes” (Izquierdo, 1985; Cònsul, 1985; Sala-Valldaura, 1992). En resum, doncs, hi hauria una divisió més marcada entre aquella crítica en format breu a la premsa diària, periòdica i de gran difusió, que s'ocupa sovint de ressenyar les obres, normalment novetats, i la crítica que circula pels corrents universitaris (articles, tesis, etc.), que dialoga sobretot amb la teoria literària. La crítica intermèdia que es trobava a les revistes culturals durant el Franquisme així com als primers mitjans de comunicació en democràcia, més aprofundida i poc encarada comercialment, en canvi, sembla anar perdent pes. En tots aquests arguments i divergències s'hi entremesclen tipus de crítica i mitjans on es fa, amb diferències per generacions. Per tant, no s'ha d'oblidar que la crítica sempre és un espai competitiu i jerarquitzat.

També pot ser un espai divers en sentit positiu. Per exemple, per Guillamon l'escenari de la crítica a la premsa, molt restringit, es trobava dividit per orientacions literàries, fet que beneficiava el treball diferenciat per cobrir el panorama literari:

“En aquell moment hi havia el Triadú que feia clàssics, aleshores va aparèixer la figura de l'Isidor Cònsul, una d'aquelles figures inesperades. Sempre t'esperes que sortirà gent molt radical, en canvi curiosament surt gent que no és radical. El Cònsul no era radical, li agradaven poemes com el Jordi Pàmies, poemes que ningú defensava. Crec que va néixer com una mena de

⁷⁶ Al fragment també s'hi entreu, fet que es constata al llarg de l'entrevista amb Guillamon, que, en un espai literari dens, tant els lligams forts com els lligams febles són útils per accedir a noves feines com a crític i periodista, tal com ja s'havia remarcat pels quatre crítics més cèntrics i per alguns escriptors.

necessitat social. I havia aquest flanc que era de la dreta literària, molt ben cobert. I tu podies fer altres coses. Era còmode. Jo crec que està molt bé quan cadascú sap molt bé el paper que fa, i a tu et deixen un paper petit o gran però que és el teu. Això funcionava bé.”

Malgrat els canvis, al llarg del període hi ha preocupacions generalitzades per la manca d'espais de professionalització per les noves fornades de crítics: primer les poques possibilitats acadèmiques per la repressió franquista són més remarcables (p.ex. Molas 1968b: 43); en democràcia, amb l'increment de visibilitat del català a l'espai públic, l'anomalia universitària respecte d'altres contextos es corregeix, però es manté la preocupació per la inestabilitat de les possibilitats de practicar la crítica en la premsa (p.ex. Capmany, 1983: 71). Guillamon ho explica:

“Jo vaig tenir al llet que era barato, perquè no cobrava, i vaig començar a col·laborar allà [al *Correu* als anys vuitanta]. Vaig començar fent articles sobre poesia. Paral·lelament i no em facis dir com, vaig entrar en contacte amb el diari de Barcelona. [...] era una època molt més lliure que ara, infinitament més lliure. És a dir, jo trucava al diari, a la Dolors Palau que tenia una màniga ampla que no s'acabava mai, i li deia, aquesta nit a la tele passen una pel·lícula el Dràcula, podríem fer una pàgina parlant dels vampirs, la literatura i el Perucho, ah sí sí sí, pràcticament sempre era que sí. Entre altres raons perquè els omplies paper, ho devies fer amb gràcia, et devien veure com un tio simpàtic, aquest xaval, i et deixaven marge. I per tu era un aprenentatge fantàstic. M'hi passava hores, fent aquests articles. Els escrivia a mà, després els passava a màquina, després els corregia, després els enviava per correu. I anaves fent. Això va ser tota una escola. També començaves a aprendre perquè després llegies coses que potser no hauries llegit, única i exclusivament per fer un article, i tot això.”

La precarietat suposava no cobrar, però alhora permetia adquirir responsabilitats de premsa, oportunitats d'aprenentatge i llibertat de decisió, que a mida que avança l'assentament democràtic es redueixen. Més endavant s'aprofundeix en aquestes qüestions, que són institucionals i també significatives, perquè són les que possibiliten la crítica intermèdia que preval al període analitzat.

6.3 La construcció de la varietat i la innovació

Un cop analitzades les institucions crítiques, els membres que hi participen i les trajectòries dels crítics més importants del període, convé indagar en com fomenten la varietat i la innovació novel·listiques en els processos d'intercanvi legitimadors. Com que la majoria de **premis** de la literatura catalana són per obra inèdita, s'anticipen a qualsevol altra institució crítica. Els premis juguen, com les ressenyes en les revistes culturals, un rol fonamental en la consagració de la literatura, però a diferència d'aquestes no només atorguen capital simbòlic sinó també material (Sapiro, 2016). Val a dir que material no significa directament monetari, en alguns casos el que resulta més important és l'opció de ser publicat, que comporta un primer pas per esdevenir escriptor i que la proposta personal sigui reconeguda a l'espai literari. Si bé cada premi presenta

un perfil propi, a la vegada es poden agrupar en tres tipus segons el grau en què premien les innovacions més arriscades: els que gairebé sempre les valoren; els que ho fan de tant en tant; els guardons més tardans que apunten canvis en l'orientació estètica.^{77 78}

Quant al primer grup, s'hi inclouen el premi Prudenci Bertrana de novel·la i el premi Andròmina de narrativa. Sobretot a partir dels anys setanta, són els que donen a conèixer les apostes dels més joves. El primer valora diverses novel·les textualistes, desvergonyides o històriques amb tocs fantàstics. Encara que alguns escriptors s'hagin donat a conèixer abans en d'altres premis, atès l'interès que el Prudenci Bertrana desperta a tot el territori de parla catalana, resulta una bona plataforma de llançament per autors que en l'actualitat són dels més coneguts, com Quim Monzó, Jaume Cabré o Carme Riera. Pel que fa a l'Andròmina, no només contribueix a reconèixer la innovació, sinó que alhora ajuda a situar la literatura catalana feta al País Valencià al centre d'aquesta innovació. Per exemple, promociona Isa Tròlec, que obre la via més desvergonyida de la narrativa valenciana. La proximitat entre els dos premis es remarca quan dos anys més tard *L'anarquista nu* de Lluís Fernández, una obra que desenvolupa aquesta via, guanya el Prudenci Bertrana de 1978. Altrament, aquests premis són un bon exemple de com els orígens variats del crítics fomenten la innovació. D'una banda, sobretot a l'Andròmina, entre els membres del jurat hi ha escriptors joves (Oliver, Janer, etc.) o força experimentals (Capmany, Calders, Porcel, etc.), fet que apunta una certa predisposició a valorar les innovacions estètiques que s'allunyen més del realisme. D'altra banda, s'hi troben crítics molt reputats com Molas i Castellet, que en la seva pràctica estaven predisposats a analitzar els corrents més actuals i innovadors.⁷⁹

Al segon grup s'inclouen els dos premis més ben dotats al llarg del període, el Sant Jordi i el Josep Pla, que només de tant en tant aposten per guardonar obres estèticament arriscades però que reconeixen sens dubte la varietat estètica, i també generacional. Pel que fa al Sant Jordi, tot i que es reconeguin obres experimentals (Capmany, Artís-Gener), de subgèneres (Faner) o de temàtiques generacionals (Vicens, Albanell, Roig), són obres que o bé es relacionen fàcilment amb la tradició realista o bé pertanyen a autors ja consolidats. Cal recordar aquí que la polèmica de l'any 1977 és fruit de premiar una obra massa arriscada segons els organitzadors del premi. Com que el Josep Pla premia qualsevol tipus de narrativa, fins i tot assajos, aparentment no seria

⁷⁷ Les dades sobre guanyadors i membres del jurat s'han extret de les webs dels premis, així com dels mateixos llibres publicats en cada edició (veure: Fundació Bertrana, 2020; Editorial 3 i 4, 2020b; Òmnium, 2020; Grup 62, 2020b; Fundació Antiques Caixes Catalanes, 2020; Planeta, 2020); quan és pertinent, en aquest apartat també se citen ressenyes concretes. El Premi Ciutat de Palma no es classifica per manca d'informació sobre els membres del jurat.

⁷⁸ No es pot descartar que els autors, coneixent el perfil de cada premi, ja no s'hi presentin si saben que l'aposta té poques possibilitats de ser valorada.

⁷⁹ Més concretament, s'ocupen de la literatura escrita pels més joves en alguns articles a *Serra d'or* i en destaquen una actitud de més o menys revolta contra els valors polítics i culturals establerts. Tanmateix, es mostren escèptics de vegades respecte la direcció que prenen: el primer veu la violència dels moviments i dubta que les alternatives proposades sigui "clares i raonables" (Molas, 1969: 45) i el segon parla de l'estètica *camp* amb la qual relaciona Moix com a esnob (Castellet, 1969: 45).

un indicador tan clar de la realitat novel·lística del període. Ara bé, a través de les cròniques de la revista *Destino*, es coneixen no només els premiats, sinó també alguns dels finalistes, i emergeixen similituds amb el Sant Jordi: la varietat estètica i generacional dels novel·listes premiats és clara; en general les tendències més arriscades com el textualisme no arriben a guanyar. Tot i això, el 1976 guanya *Contraataquen* de Carles Reig, novel·la experimental construïda com una reflexió metacognitiva al voltant de les relacions de poder i domini sobre el text (Castellanos, 1977; Reig, 1977).

El tercer perfil inclou els premis Sant Joan i Ramon Llull, que s'instauren el 1981 i dels quals només es consideren els anys en què guanyen autors que formen part de la mostra estudiada. Al Ramon Llull guanyen tres escriptors de trajectòria consolidada fins a 1983, amb narracions que s'inscriuen en la tradició moderna, o bé preciosistes-poètiques (Perucho, Gimferrer) o bé autobiogràfiques (Camarasa). Al Sant Joan guanyen dos escriptors més joves que retraten experiències de la seva generació amb un llenguatge narratiu proper al realisme (Ferrer, Villatoro). A priori semblaria que comencen amb apostes poc trencadores. Ara bé, quan es comparen amb la resta de premis aquí analitzats, s'observa que la caiguda de les tendències més rupturistes aparegudes als anys setanta sembla generalitzada (p.ex. textualisme o desvergonya); i, en canvi, hi ha un reconeixement creixent d'obres de caire poètic. Els factors que propicien aquest canvi s'han començat a apuntar a les pàgines precedents (p.ex. variacions d'interessos en els escriptors, abandonament de la carrera, etc.); a les properes pàgines se'n tracten d'altres. A partir del recorregut pels tres tipus de premi es remarca que, malgrat les particularitats, el còmput final és una dinàmica global de premiar la innovació i la varietat. Cap dels premis, de fet, presenta convocatòria rere convocatòria una trajectòria completament previsible, perquè tots premien, en major o menor mesura, obres diferents. Algunes qüestions d'interès emergeixen. Per començar, la innovació és progressiva, acumulativa, i el punt àlgid es troba a mitjans dels anys setanta en què es premien obres d'índole molt diversa. Això es deu al fet que conviuen aproximacions que mai no desapareixen (realismes amb ampliacions temàtiques, subgèneres), juntament amb tendències que pretenen ser rupturistes i que passats uns anys perden vigència (textualisme, desvergonya), i d'altres que comencen a assentar-se (ampliació irònica, poètica).

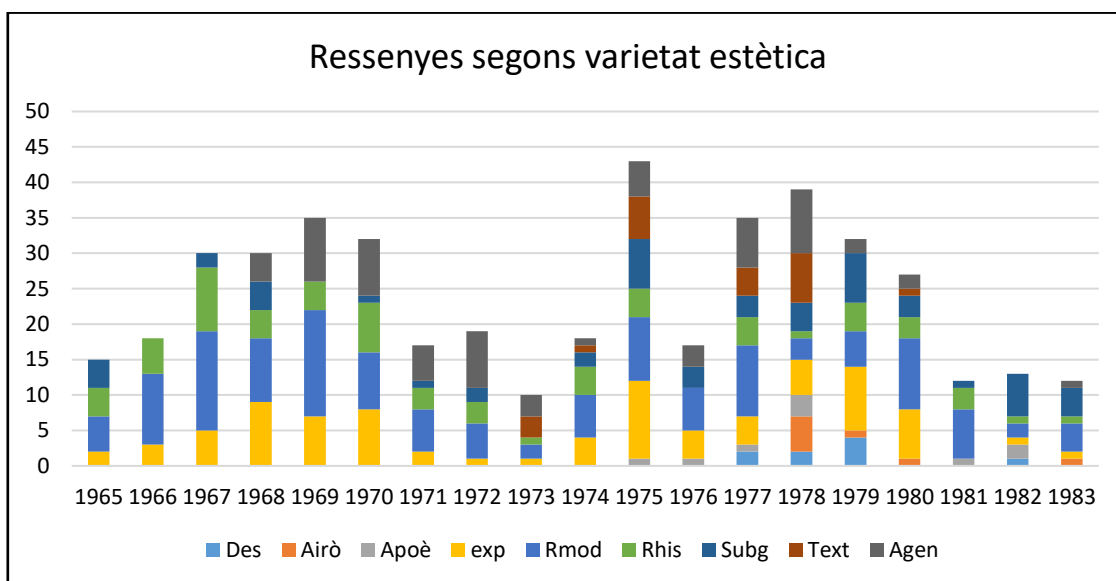
Altrament, cal fer certes consideracions generacionals. La renovació generacional hi és també molt evident: tot i la variabilitat, la majoria dels premis guardonen escriptors joves, sovint inèdits. L'Andròmina n'és possiblement el millor exemple, però fins i tot el Sant Jordi, el més prestigiós de la novel·la catalana, dona a conèixer escriptors novells (Vicens, Faner, Cremades, etc.). Ara bé, cal no oblidar que, a mida que passen els anys, les generacions "joves" deixen de ser-ho per conviure amb les noves fornades; això als anys vuitanta queda molt clar. I que els autors més grans i amb trajectòria consolidada continuen essent premiats malgrat que els més reputats poden perdre incentius per presentar-s'hi. A més a més, atenent que en general els premis requereixen

de crítics reputats i que els premiats són joves poc o gens coneguts, hi ha col·laboració dels més grans per valorar els més joves. Aquesta dinàmica preval, però en la direcció contrària també és vàlida. A tall d'exemple, l'any 1979, Antoni Mus, nascut el 1925, guanya el premi Sant Jordi, justament quan s'han incorporat al jurat Jaume Pont, Carme Arnau i Àlex Broch, que redueixen el pes de les generacions precedents perquè són nascuts als anys quaranta. Com que l'obra de Mus es considera propera al realisme modern, "de factura convencional", que joves crítics la premiïn no passa desapercebut a la revista *Serra d'or* (Febrés, 1980: 21); l'anècdota indicaria que sovint les característiques del jurat s'assumeix que condicionen la predisposició estètica, per la qual cosa el resultat sorprèn.

Un cop l'obra guanyadora d'un premi s'ha fet pública és freqüent que n'apareguin **ressenyes a les revistes culturals**, a banda que s'hi critiquin moltes altres obres. En primer lloc, doncs, s'aprofita la quantitat de ressenyes per indagar agregadament en les dinàmiques temporals de reconeixement estètic. S'observa que fins al 1967 els escriptors ressenyats s'adscriuen sobretot als realismes, si bé alguns conreen novel·les experimentals o de subgèneres. A partir de 1968, però, comencen a avaluar-se les primeres aportacions dels nascuts després de la Guerra Civil, que amplien els temes del realisme. Aquesta tendència no farà més que incrementar-se els anys posteriors, però amb canvis. A partir del 1973, les ressenyes als joves paren atenció a escriptors més agosarats en termes convencionals, com els textualistes, i és sobretot després de la mort de Franco que la varietat explota: s'hi sumen obres experimentals, desvergonyides, iròniques, poètiques o de subgèneres, la majoria de joves reconeguts a través dels premis. De 1973 a 1980 és doncs quan les revistes culturals registren més la varietat i la innovació estètica, com indica la següent gràfica:⁸⁰

⁸⁰ La gràfica de la il·lustració 2 també mostra que la revitalització literària dels anys seixanta es plasma en les ressenyes, però la quantitat es redueix molt en democràcia. Més que indicar una reducció de les propostes literàries, per contra aquesta dinàmica apunta la pèrdua de centralitat de les revistes ja comentada. També hi ha descensos puntuals que s'expliquen per qüestions editorials analitzades als propers capítols (p.ex. crisi editorial de 1969, que redueix les novetats). Altrament, hom es podria preguntar si s'aprecien diferències per revistes, quant al tipus d'obres que s'hi ressenyen. Com que hi abunden les ressenyes a obres premiades i a autors consolidats, hi ha tendència a la repetició. Només a *Els marges*, la revista més acadèmica, és on menys realisme s'hi ressenya. Una anàlisi quantitativa acabaria de refermar aquestes observacions.

II·lustració 2. Corrents estètics ressenyats a les revistes culturals per anys



Font: dades pròpies a partir del buidatge de les 8 revistes culturals seleccionades

Les dades agregades de les ressenyes també mostren, en segon lloc, que la col·laboració és intergeneracional. A tall d'exemple, durant el període 1969-1975, que suposa el període d'incorporació progressiva dels joves nascuts a la postguerra, 65 de les 154 crítiques publicades són intercanvis entre aquest grup i les generacions anteriors. Com que els nascuts abans de la Guerra Civil en actiu són encara molt més nombrosos, la proporció de crítiques intergeneracionals demostra certa deferència. Altrament, alhora que les ressenyes dels escriptors nascuts durant la postguerra solen ser positives i les signen crítics de les generacions anteriors, a la inversa els crítics joves també ressenyen positivament escriptors més grans; hi ha bidireccionalitat. Per tant, la dinàmica d'interès per la joventut i col·laboració coincideix amb la dels premis.

En tercer lloc, la majoria d'escriptors seleccionats per la recerca són dels més ressenyats. Això no és d'estranyar atesa l'alta productivitat i l'èxit acumulat, que fomenten sens dubte rebre ressenyes. Fins al 1968, abans de la irrupció de les noves generacions, els autors més citats són Pedrolo amb 14 ressenyes, Pla i Villalonga amb 8, i Folch i Camarasa amb 7. Pel que fa als dos primers, ja se n'ha explicat l'alta productivitat i visibilitat; també que Pla assoleix la consagració indiscutible mentre que Pedrolo és més dependent dels interessos polítics del moment. En el cas de Villalonga, tot i que no s'ha seleccionat perquè s'ha preferit Rodoreda (menys ressenyada durant aquests anys però molt més posteriorment), presenta una trajectòria també reconeguda. L'exemple de Folch i Camarasa és d'interès pel contrast: amb una trajectòria més perifèrica que la resta, el 1965 rep tres ressenyes perquè l'any anterior ha obtingut el premi Sant Jordi amb *La visita*, tal com passa als escriptors joves que volen acumular prestigi però encara no el tenen. En canvi, cap de les obres de Pedrolo, Villalonga o Pla ha hagut de passar pel filtre d'un premi. Es reforça doncs la importància dels guardons per les trajectòries més perifèriques o inicials. A partir sobretot de

1969, comencen a accedir a la llista dels més citats escriptors joves. Destaca Terenci Moix que, amb una trajectòria fulgurant, es converteix de seguida en un dels més ressenyats. També en són exemples Baltasar Porcel, o en els darrers anys de la mostra Montserrat Roig i Quim Monzó. Com que són ressenyats en totes les revistes, s'entreveu un interès generalitzat per la seva obra. Ara bé, la tendència de renovació generacional s'ha de matisar, perquè independentment de l'edat sempre prevalen les crítiques a autors amb una trajectòria consolidada, sobretot si són molt actius en el moment donat (per exemple, perquè han publicat aquell any).

En quart lloc, parar atenció breument a com s'articulen algunes ressenyes aporta informació del que preocupa als crítics. Algunes crítiques a Villalonga són pertinents. En aquests anys en rep tres que, sense ser destructives, qüestionen algunes decisions de la seva obra (val a dir que les crítiques destructives no són gens freqüents, atès que hi ha una prevalença molt marcada de les crítiques positives i les negatives mai no arriben a un 10%). Joaquim Marco, crític de *Destino*, argumenta amb cites que a *Les fures*, l'obra ressenyada, “*la acción se nos antoja precipitada y la obra poco perfecta, es decir, poco acabada. Creemos que éste viene a ser únicamente un primer esbozo*” o que “*en ocasiones, no consigue marcar adecuadamente el paso del tiempo y se producen algunas confusiones, especialmente en las situaciones histórico-ambientales de relleno* (Marco, 1967a: 127)”. Aquests fragments són il·lustratius per veure un tipus de crítica basada en la tècnica i les decisions formals, que apunta al centre de les convencions literàries relacionades amb l'estil. Altres fragments demostren a més una qüestió fonamental: un escriptor que ha legitimat a bastament la trajectòria, malgrat publicar una obra avaluada per sota del seu nivell habitual, es beneficia del bagatge previ. Ho exemplifica la conclusió de la crítica, amb un “*Su lectura es agradable. La obra, aunque posee un interés evidente, no logra la perfección de Mort de Dama y Bearn* (Marco, 1967a: 127)”. L'ambigüïtat és clara i no té per què perjudicar Villalonga: encara que no sigui la seva millor obra, és interessant i agradable. I, probablement, millor que la de molts altres escriptors, si es considera que al llarg de la crítica en aquesta novel·la s'hi veu la “*maestría de un buen conocedor de almas*” i es valora l'autor com “*este magnífico escritor mallorquín, uno de los más seguros valores de nuestras letras* (Marco, 1967a: 127)”.

Reprement la literatura escrita per dones analitzada al capítol anterior, és també rellevant de veure com als anys seixanta, quan s'inicia la recerca, el biaix de gènere condiciona tant la interpretació de les obres com el tractament que reben les escriptores. Un bon exemple es troba en l'única crítica a *39º a l'ombra* d'Antònia Vicens, la novel·la guanyadora del Sant Jordi el 1967, feta també per Joaquim Marco (única si més no en les revistes culturals analitzades a la recerca). La ressenya és força negativa a causa del sexisme o biaix de gènere de Marco. La crítica principal és que el to de la novel·la sovint és massa “dulzón” o “ingenuo”. Aquest tret el relaciona amb la immaduresa de la veu de l'autora:

“Los análisis son primitivos y algunas veces no llegan a hacer olvidar la adolescencia de quien escribe: ‘Riure. Però no podia riure amb sinceritat. A mi m’havien educat solitària del sofriment, havien mort en mi l’espontaneïtat. L’esperit se’m revoltava, però la part essencial de la meua existència era ombrívola, per no dir morta. El meu ésser no era complert. Me n’adonava. El meu ésser s’havia anat esllanguint pels confessoraris, darrere els vidres de la tia’. El interés por iluminar las interioridades del personaje resulta contradictorio dado el sistema narrativo utilizado, que oscila entre la objetividad y la novela psicológica en una mescolanza poco conseguida. Si es necesario se utiliza el monólogo interior, aunque aquí la escritora no desea andar muy lejos. Se limita a utilizar en pocas ocasiones ciertas imágenes o asociaciones.” (Marco, 1968: 52)

El problema d’aquesta crítica no és tant el contingut, sinó que es basa en una premissa falsa. El narrador no és objectiu, sinó que la protagonista és la mateixa narradora i, per tant, el to adolescent hi podria ser perfectament adequat: per la seva trajectòria vital, la protagonista gairebé per força havia de ser massa ingènua o ensucrada. Tanmateix, Marco no capta aquesta experiència. Apunta que “*Los temas centrales de la narrativa de Antonia Vicens son el turismo y su enfrentamiento con la sociedad mallorquina, el amor y el problema religioso* (Marco, 1968: 52)”. No analitza, però, com aquests problemes s’entrellacen en l’experiència femenina de la protagonista, que queda en segon terme. Per exemple, el problema religiós pren sentit en la novel·la no en abstracte, sinó en relació amb els efectes que provoca sobre la protagonista l’adoctrinament religiós: la incapacitat de gaudir, la contenció emocional, una certa desesperança estoica. En aquest sentit, precisament en el món turístic no hi ha només corrupció, consumisme i hedonisme, sinó també una contraposició que l’ajuden a qüestionar-se les concepcions apreses en un ambient rural i religiós molt tancat, que limita les poques possibilitats vitals de les dones (no només de la protagonista, sinó també de la cosina o la tia). L’amor també s’ha d’entendre en el marc d’aquesta experiència femenina reprimida (Vicens, 1968). Si s’hagués tingut en compte aquesta configuració per gènere, potser no s’hagués pensat l’obra com a “dulzona” o “ingènua”.

El biaix no només es troba en les crítiques, sinó també en els premis i en les entrevistes. L’entrevista de Baltasar Porcel a Mercè Rodoreda el 1966, sobretot si es considera que es dirigeix a una autora de trajectòria consolidada i de certa edat, és un bon exemple de recepció desigual per raó de gènere. Porcel li pregunta, “*En les vostres obres soleu pintar sovint un personatge femení una mica beneït, molt preocupat per l’envelliment físic, que té una mena d’alegria inconscient i infantil: creieu que hi reflectiu algun tret de vos mateixa?*”. D’una banda, es repeteix una interpretació de l’experiència femenina, descontextualitzada del marc repressiu de l’època, que porta a la simplificació dels personatges i, per tant, a menystenir la qualitat de la seva construcció. De fet, Rodoreda dubta que cap dels seus personatges sigui així i comenta, “*No acabo de veure a quin personatge us referiu* (Porcel, 1966: 72)”. D’altra banda, la pregunta és il·lustrativa perquè, tal com li passava a Vicens, es confon la protagonista amb l’escriptora. Davant la insinuació que

ella sigui “beneita” com els seus personatges, l’escriptora respon que “*no vol pas dir forçosament que jo ho sigui*”. Es podria objectar que s’ha especulat de molts autors homes sobre la semblança o no amb els seus protagonistes. Tanmateix, el to de la pregunta, la connotació clarament pejorativa de “beneita”, fan difícil imaginar-se’n un paral·lelisme. Contràriament, de vegades la crítica expressa la sorpresa davant del fet que una obra estigui escrita per una dona, atès que no quadra amb l’imaginari de la feminitat (feble en comptes de vigorós, intuïtiu en comptes d’intel·lectual, etc.). Per exemple, Oliver comenta que el jurat del Sant Jordi va assumir que era un home quan va participar-hi (Simó, 1980) i, quan Vicens va guanyar el seu primer premi, tal com explica ella mateixa, la situació va ser la següent: “*A la fi vaig sentir que cridaven el meu nom pels altaveus, però en masculí, ‘Antoni Vicens’, deien. Amb timidesa vaig pujar damunt l’entarimat a rebre el guardó, i va ser el mateix [Joan] Triadú que, del tot astorat, m’entimava: ‘Nosaltres esperàvem un xicot, quina sorpresa, una prosa tan vigorosa com la seva...’* (Portell, 2020: 24)”.

Tots aquests exemples evidencien fins a quin punt la divisió per gènere afectava la recepció de la narrativa escrita per dones durant el període, sovint simplificant-ne les aportacions o qüestionant la maduresa literària de la mateixa autora, fossin tant escriptores reputades com novel·les. S’hi troben els mecanismes per rebaixar el valor d’aquesta literatura que analitza Joanna Russ en el context anglosaxó (2018) o Monique de Saint Martin en el francès (1990). Per exemple, es nega l’autoria de l’escriptora, en el sentit que s’argumenta que “no escriu com una dona”, o es confon l’autora amb la protagonista. També es menysté el contingut per no tenir interès: tot i que no es faci de manera explícita, sinó simplificant els personatges i els temes en l’anàlisi, hi ha certa incapacitat de percebre el retrat de l’experiència femenina, que queda relegada perquè no representa l’experiència masculina (pretesament universal).⁸¹ Ara bé, les tensions entre les expectatives de les escriptores i de la crítica es redueixen a mida que passen els anys, com a mínim en les revistes analitzades en aquesta recerca, on les preguntes a les entrevistes i les anàlisis a les ressenyes no presenten tant de biaix sexista. I s’ha vist al capítol anterior com les escriptores més exitoses havien pogut reequilibrar aquests prejudicis, encara que això no significa que les dones no tinguin més dificultats per sortir dels marges i arribar al centre.

Justament, estirant el fil dels qui “arriben al centre”, cal indagar en els **assajos** com a crítica de segon grau, que beu del que s’ha avaluat abans en premis i ressenyes. Aquesta idea teòrica de temporalitat es concreta en la realitat investigada: els primers assajos que intenten ordenar la

⁸¹ En un context sexista com el dels anys seixanta, on les diferències i desigualtats per gènere creaven una distància molt més marcada entre homes i dones que en l’actualitat, és comprensible que molt sovint es caigués en aquestes interpretacions. Per tant, caldria distingir entre els pecats conscients d’autèntics misògins i fanàtics, d’aquells “*imprecisos pecats per omissió de la bona i fins i tot benintencionada gent comuna, immersa en un context de sexisme i racisme institucionalitzat que fa que cometre’ls sigui molt senzill* (Russ, 2018: 55 [trad. pròpia])”. Lògicament, això no significa justificar-los.

literatura catalana contemporània (i més o menys directament valorar-la) apareixen als anys setanta, quan hi ha suficient densitat de materials crítics previs. Destaquen, gairebé amb el mateix títol, *Literatura catalana contemporània* de Joan Fuster (Curial, 1972) i *Guia de literatura catalana contemporània*, editada per Jordi Castellanos (Edicions 62, 1973). Analitzar-los conjuntament resulta fructífer perquè, si bé els continguts s'assemblen i/o es complementen, les eleccions metodològiques apunten a visions divergents de la tasca crítica. S'hi suma, a més, l'anàlisi de *Novel·la catalana de postguerra*, de Joan Triadú (Edicions 62, 1982) i *Història de literatura catalana*, obra col·lectiva (Edicions 62 i Orbis, 1984). Altrament, queda clara la importància jeràrquica dels assajos a l'hora de legitimar la novel·la contemporània, perquè hi participen aquests crítics centrals.

Per començar, quant a l'orientació teòrica-metodològica, es remarca la diferència entre la proposta col·lectiva editada per Castellanos i la resta d'assajos en solitari. En aquests projectes individuals s'hi entreveuen lògicament els interessos dels crítics. Per exemple, a *Literatura catalana contemporània* Fuster pren com a referència la tradició novel·lística europea dels segles XIX i XX, així com un llenguatge d'arrel marxista, que li permeten categoritzar els escriptors segons la "veracitat" i la "forma" de l'obra. Implícitament, però, hi ha una classificació per qualitat, segons si l'autor domina més o menys els recursos de la tradició des d'aquesta doble vessant. En conseqüència, Fuster critica el que ell classifica com a "novel·la burgesa", perquè implica una aproximació a la realitat que la reforça i la simplifica, i lloa Pedrolo per la veracitat (compromesa) i la forma (variada) (Fuster, 1972). El segon exemple, deu anys més tard, és l'assaig de Triadú. Pel seu origen en columnes periodístiques fruit de la col·laboració al diari *Avui*, es compon sobretot per anàlisis de novel·les i autors concrets. Atesa una animadversió política i estètica (és probable que la primera fomenti la segona), però, Triadú no inclou a l'anàlisi Josep Pla, un autor indiscutible si s'atenen els diversos criteris adduïts en la present recerca (valoració en ressenyes, premis i altres assajos) (Triadú, 1982).

Probablement conscients d'aquests "perills" subjectivistes, *Guia de literatura catalana contemporània* s'elabora col·lectivament i amb un objectiu més simple (també més propagandístic), d'escollir i analitzar "les cinquanta obres més importants de la literatura catalana al segle XX". A banda de l'heterogeneïtat de la literatura contemporània, que en dificulta la selecció i anàlisi, "En el cas de la literatura catalana aquesta deficiència és agreujada per la manca de simples manuals o visions panoràmiques sobre el nostre moviment literari (Castellanos, 1973: s/n)". De fet, només l'obra de Fuster havia aparegut l'any anterior, quan segur que la guia era ja en marxa, però. En aquest context, i per tal de dotar de rigor la selecció evitant biaixos personals, la preocupació metodològica esdevé central i parteix d'una vocació científica per aconseguir el màxim d'objectivitat possible. Per tant, per la selecció de les obres s'escullen "sis crítics de provada competència i pertanyents a tendències literàries diverses", amb coneixements

profunds de la literatura catalana contemporània i que en el moment no fossin “*escriptors purs* (Castellanos, 1973: s/n)”. Entre d’altres, hi participen Molas, Castellet i Triadú, que provenen de tradicions crítiques molt diferents (Fuster no hi participa en canvi perquè treballava en el seu propi assaig). Un cop les obres més votades han estat seleccionades, per cadascuna s’encarrega una ressenya a un crític dels anys setanta, o bé es transcriu una ressenya contemporània a l’obra signada per algun crític reputat (Castellanos, 1973).

Entre la línia més ordenadora de Fuster o Triadú i la línia més antològica-canonitzadora de Castellanos, el 1984 apareix una iniciativa de divulgació que les combina, dirigida al públic general i venuda a crèdit: *Història de literatura catalana*, publicada per Edicions 62 i Orbis conjuntament el 1984. Com que compta amb la participació de crítics al voltant de Joaquim Molas i els estudis de filologia catalana a la UAB, és un projecte col·lectiu com la *Guia*. La combinació ordenadora-antològica és fruit del format, que es compon de dues propostes complementàries. Per una banda, una col·lecció de diverses obres de la literatura catalana, dels autors que es consideren més representatius des de l’edat mitjana fins als anys setanta. Inclou, a més a més, un llibre general amb una ressenya de cadascuna d’aquestes obres, elaborades per crítics actius als anys vuitanta. Per l’altra, tres volums de coneixement general sobre la literatura catalana, el tercer dels quals es dedica a la literatura a partir de la Guerra Civil i fins a mitjans dels anys vuitanta, moment en què es publica l’obra (VV.AA., 1984).

Comparant els continguts de les quatre obres i malgrat les diferències que hi pugui haver entre orientacions teòriques i metodològiques, totes acaben conformant un fris força coherent de la novel·la durant el Franquisme i els primers anys de la democràcia (també de la novel·la anterior, però no és pertinent pel cas que ens ocupa).⁸² En primer lloc destaca que, si bé la diversitat d’etiquetes emprades per definir els corrents novel·lístics és alta, totes dialoguen amb el realisme, l’amplien o se n’allunyen. En segon lloc, els assajos afermen l’explicació que l’època daurada de la novel·la és la dècada dels anys seixanta. Per exemple, a l’assaig de Fuster, que s’acaba el 1961, hi ha molta més poesia que narrativa. Davant de les crítiques que això provoca, al pròleg de la segona edició, ja situat als anys setanta, valora que “*Avui, sí, ‘hi ha una novel·la catalana’ homologada -si se’m tolera el mot de moda- amb qualsevol literatura europea. O homologable* (Fuster, 1972: VI)” i que, per tant, les dècades posteriors que no abasta l’assaig mereixerien la inclusió més detallada d’aquest gènere. Triadú (1982) defensa que els anys seixanta són “l’època

⁸² Lògicament, no s’ha de descartar que els primers assajos influenciïn els que vénen després; a la vegada, com s’ha dit a l’inici, el marge de maniobra dels primers es troba també limitat per les novel·les, ressenyes, premis precedents (van Rees, 1983; Rosengren, 1987). A tall d’hipòtesi, semblaria també que en les obres dels anys vuitanta (Triadú, 1982; VV.AA., 1984), la producció literària es relaciona més obertament amb els canvis institucionals i contextuals. Això, d’una banda, indicaria que, un cop feta durant els anys setanta la tasca de selecció i classificació, més pròpia de la crítica literària, els assajos i compendis posteriors poden relacionar l’estètica amb d’altres factors, per tal d’ampliar la comprensió de l’obra en un sentit més sociològic. De l’altra, no es pot oblidar el nou context democràtic on ja no opera la censura.

de plenitud” perquè es publiquen obres de gran maduresa com les de Villalonga, Rodoreda o Puig i Ferrater. A la *Guia* (Castellanos, 1973), malgrat que hi treballin una diversitat de crítics, la importància de la novel·la hi és similar. Destaca al quadre de selecció que, pel període posterior a la Guerra Civil, de les 21 obres seleccionades únicament 3 són novel·les, i totes dels anys seixanta: *Bearn o la sala de nines* de Villalonga (1961), *La plaça del Diamant* de Rodoreda (1962) i *El quadern gris* de Pla (1966), si aquesta última es pot considerar una novel·la. *Història de la literatura catalana* també articula aquesta cronologia, afegint-hi la narrativa fins als anys vuitanta.

En tercer lloc, els novel·listes més citats són Villalonga i Rodoreda. De la mostra estudiada, alhora apareixen amb freqüència Pla i Pedroló; també sovintegen Calders, Capmany o Folch i Camarasa (encara que aquest perd molta notorietat en el període de la recerca). Altrament, queda palesa la predisposició dels crítics per valorar les noves generacions. Fuster, que com s’ha dit atura l’anàlisi el 1961 i a més se centra només en els escriptors nascuts fins al 1924-25 (és a dir, de la seva generació), al pròleg destaca tanmateix l’existència de joves que ja permeten “expectatives vàlides” com Porcel, Janer Manila, Moix o Roig (Fuster, 1972). També a la *Guia*, publicada el 1973, tant Moix, nascut el 1942, com Porcel, del 1937, són votats per dos crítics en la seva selecció de les cinquanta millors obres. Els dos exemples demostren que les aportacions dels joves eren ja valorades a principis dels anys setanta (Castellanos, 1973). Més tard en el temps, a *Història de la literatura catalana*, s’opta per explicar la novel·la i la narrativa dels anys setanta només a partir de les aportacions d’aquesta generació i remarcant-ne l’expansió territorial a les Illes i el País Valencià. A més, a la col·lecció de llibres, entre els autors elegits hi inclouen Moix i Roig, nascuts a la postguerra. En certifiquen doncs la importància (VV.AA., 1984).

Ara bé, amb l’elecció d’aquests dos escriptors com a representants de la literatura dels anys setanta, s’opta per reduir la varietat de la seva generació. Els dos autors creen obres amb temàtiques generacionals però sempre es mantenen propers a la tradició realista. La no inclusió dels autors més rupturistes probablement té molt a veure amb el públic al qual es dirigeix *Història de la literatura catalana*: un lector mitjà, acostumat a la narració realista, poc obert a l’experimentació per les dificultats de lectura que comporta. Se simplifica, doncs, la realitat estètica del període per fer-la més digerible i accessible. En el cas de la *Guia* s’observa una tendència similar. La metodologia plantejada (que els 6 crítics votessin i, d’aquí, en sortissin les “millors obres”) reequilibra les decisions dels crítics en el còmput final de tal manera que, com a mínim pel cas de la novel·la més tardana, s’anul·len les eleccions més agosarades i es reforça el cànon, les obres del qual sempre tenen més oportunitats de ser elegides. Per tant, retornant a la idea que els projectes col·lectius rebaixaven els interessos personals i eren doncs més objectius (o intersubjectius), en contrapartida tendeixen a centrar-se en el que ja està establert; en el cas de la *Història*, no només pels processos de consens, sinó també pel públic al qual es dirigeix (Castellanos, 1973; VV.AA., 1984).

Pels assajos també destaquen les iniciatives que emprenen els mateixos joves i que els ajuden a fer-se un lloc a l'espai literari català. La primera és el compendi d'entrevistes *La generació literària dels 70* (Pòrtic, 1971). Malgrat no ser un assaig estrictament, al pròleg els seus responsables Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells parlen de la qüestió generacional, que estructura i motiva el llibre en un sentit sociològic: tots els entrevistats han crescut a la postguerra, han rebut la influència cultural de la societat de consum en auge, han hagut d'aprendre el català per iniciativa pròpia o tenen objectius i expectatives que s'assemblen (p.ex. volen la professionalització tot i que en català saben que és difícil). A partir d'aquestes coordenades, se succeeixen les entrevistes. Els narradors escollits són Gabriel Janer i Manila, Josep Elias, Terenci Moix, Josep Maria Sonntag, Guillem Frontera, Jaume Fuster, Montserrat Roig, Maria Antònia Oliver i Jordi Coca; hi ha força equilibri respecte als altres gèneres: nou poetes i sis dramaturgs. D'una banda, s'observen semblances tant en les trajectòries des de la infància com en algunes preocupacions recurrents i compartides que, en sentit sociològic, reforcen l'eix generacional (Pi de Cabanyes i Graells, 2004).

D'altra banda, però, la limitació de la "generació" en sentit estètic hi queda ben palesa. Malgrat que tots hagin guanyat o s'hagin presentat a premis importants, com el Víctor Català per contes, el Sant Jordi, el Ciutat de Palma o el Josep Pla per novel·les, i sovint s'hagin destacat elements generacionals en la seva narrativa, les diferències entre les orientacions estètiques són evidents. Només quatre esmenten un compromís explícit de la literatura, però amb matisos variats: compromís social; compromís per ordenar les idees sobre el món; compromís per preservar la llengua i la literatura catalanes. En canvi, la resta parlen de la necessitat de rompre amb la tradició i exalten la joventut. Per tant, quant a la tradició literària, tant en català com estrangera, les genealogies i referències són molt variades. Aquestes diferències, sumades a les sospites que l'etiqueta és una maniobra editorial, fa que la majoria no se sentin part d'una generació (Pi de Cabanyes i Graells, 2004). L'exemple del recull indica que només la generació entesa com a sociològica té sentit, però que no incideix directament en la varietat i la innovació estètiques del període: d'entre els escriptors que pertanyen a la mateixa generació, les possibilitats estètiques són diverses i es relacionen amb d'altres factors, com ara les valoracions estètiques o polítiques. Es reforcen doncs les anàlisis dels capítols precedents.

Això no obstant, els assajos d'Àlex Broch intenten traçar possibilitats estètiques variades però que alhora aglutinin la generació. El 1980 publica *Literatura catalana dels anys setanta* a Edicions 62, un compendi de treballs previs la part central del qual l'ocupa la novel·la. Les categories que empra són, d'una banda, temàtiques. Per exemple, els joves tendrien a escriure històries de "cicle familiar i social" o "fugida i retorn" (que en el fons remetent a les idees del *bildungsroman* o novel·la de formació: conflictes familiars, viatges iniciàtics, etc.). De l'altra, proposa dues categories que intenten allunyar-se del realisme anterior: la transformació (p.ex. Pi

de Cabanyes) i la transgressió (p.ex. Mesquida). El més remarcable d'aquesta obra és que, si bé el títol parla de la “literatura catalana dels anys setanta”, l'anàlisi només se centra en els autors nascuts a partir dels anys quaranta i, per tant, és un assaig d'un crític sobre la seva pròpia generació (Broch, 1980); el mateix succeeix a l'assaig posterior, *Literatura catalana dels anys vuitanta* (Broch, 1991). Malgrat les limitacions del concepte “generació”, doncs, que els crítics hi recorren no només indica que és útil per ordenar (i simplificar) els canvis que s'estan produint a la literatura. A partir de proposar categories heterogènies sota un mateix volum, Broch aconsegueix promocionar els escriptors de la seva mateixa generació, perquè els diferencia de la resta.⁸³

A tall de recapitulació, doncs, queda palès que els premis per obra no publicada, les ressenyes a les revistes culturals i els assajos contribueixen a legitimar les innovacions que s'estan duent a terme durant el període, especialment pels més joves. Com que es continuen però valorant els escriptors amb una trajectòria consolidada, sovint representants de tendències novel·lístiques amb una llarga història, la varietat estètica és considerable. Altrament, sobretot els assajos acaben d'instaurar la centralitat de la novel·la com a gènere. Aquests canvis es relacionen amb la col·laboració intergeneracional i unes possibilitats institucionals que comencen a consolidar-se durant aquests anys, sobretot en democràcia. Convé indagar-hi.

6.4 Aproximació sociològica a les dinàmiques de legitimació

Després d'analitzar les institucions, les trajectòries dels crítics i els intercanvis de legitimació, queda palès que la imatge de la literatura catalana es consensua al voltant de la varietat i la innovació estètiques. Alhora, no és una imatge congelada, sinó un procés d'auge i decadència de corrents estètics. Diversos factors hi intervenen. Per començar, hi ha **factors de significació**. És a dir, certs interessos, valors o preocupacions fomenten la decisió dels crítics de promoure la varietat i la innovació estètica. Lògicament n'hi ha de literaris. Les tradicions literàries prèvies, els nous corrents o els mètodes d'anàlisi atorguen sentit i incideixen en què es legitima. Durant el període que abasta la recerca, bona part dels corrents que es defensen en català ja s'han desplegat o s'estan desplegant en d'altres literatures, en unes dècades on l'esgotament de corrents i auge del pluralisme és generalitzat (Santana-Acuña, 2014; el mateix passaria en arquitectura seguint Larson, 1993: 220-221). Per tant, les tendències de la “literatura mundial” afavoreixen

⁸³ Aquesta interpretació es reforça perquè altres crítics joves fan anàlisis semblants. Per exemple, Sullà (1975) analitza diverses novel·les escrites per joves a partir de buscar-ne elements que remetien al mite (la crida de l'heroi, fugida o viatge, enfrontament als inferns, etc.). I també perquè Broch es queixa que es fomenta una oposició entre generacions i es critica la nova generació per manca de qualitat, per exemple a les entrevistes de Gimferrer o Molas fetes per Gabancho a *Cultura rima amb confitura* (1980). Com ja s'ha apuntat, Broch interpreta en canvi que no van ser sobreprotegits durant els anys setanta, sinó que se'ls va fer confiança perquè representaven la continuïtat de la literatura catalana (Broch, 1985).

l'experimentació i la varietat, no només perquè els autors s'hi animen, sinó també perquè ho fan els crítics.

Un exemple que demostra com per sobre de tot preval la predisposició a la innovació és l'enquesta de *Serra d'or* el 1971, feta a diversos crítics que han de votar quines són les “millors obres en català” pel període 1964-1970. En la categoria de novel·la guanya *El dia que va morir Marilyn* de Terenci Moix, on el xoc generacional hi és molt present; seguida de *Totes les bèsties de càrrega* de Pedrolo i *Un lloc entre els morts* de Capmany, ambdues novel·les força experimentals. En canvi, queden fora del podi obres després tan conegudes i reeditades com *El carrer de les camèlies* de Mercè Rodoreda. Això indicaria, per tant, que en aquells anys els crítics són pro-innovació. Ara bé, no s'ha de pensar que les novel·les més properes a la tradició realista no tenen espai a la literatura catalana d'aquells anys. Continuen essent de les més ressenyades a les revistes culturals, fet que s'explica perquè els realismes són una tradició plenament establerta. I una estètica ben assentada com el realisme sempre tindrà possibilitats d'ésser (re)legitimada, perquè els crítics valoren les noves obres des de la tradició (van Rees, 1983; Rosengren, 1987; Griswold, 1987; Becker, 2008).⁸⁴

Si a aquestes dinàmiques s'hi afegeix que, a mida que una innovació es torna rutinària perd atractiu i els interessos d'un espai literari canvien, als processos de legitimació sempre hi ha varietat. Per tant, els corrents creixen i decauen en importància; alguns definitivament, d'altres en cicles. Per entendre aquestes dinàmiques, però, cal analitzar també la contribució dels factors de significació polítics. A diferència d'altres contextos (Sapiro, 1996 i 1999), la politització dels agents afavoreix la varietat i la innovació estètiques sense *necessàriament* haver de llegir la forma o el contingut de les obres políticament. Encara que amb matisos, tant des d'un marc més resistencialista (p.ex. Triadú o Calders) com des dels qui s'hi oposen i que obren les portes a la normalització (p.ex. Moix, Molas, Castellet), la varietat i la innovació es valoraven com a indicadors de la vitalitat i continuïtat de la literatura catalana, en un context on hi havia consens respecte de la precarietat de la xarxa de PDR. Si bé és una posició minoritària, el grup Ignasi Ubac critica aquesta dinàmica per la qual, fruit de la politització, preval la cooperació per fomentar la varietat (a través de les etiquetes) en un intent d'eixamplar el mercat de lectors:

“[Preval] la dèria (gairebé podríem dir-ne fetitxisme) de classificar i etiquetar (amb l'adobament d'unes valoritzacions) autors, grups, tendències, etc... [...] [amb] la permanent actualització de la nòmina d'escriptors i d'obres [...] Això va lligat a -i agreujat per- la necessitat de mantenir i eixamplar, sigui com sigui, el minso mercat de lectors [...] L'absència d'una autèntica explicitació i confrontació de les diverses posicions ideològiques en el si de les

⁸⁴ Alhora no s'ha d'oblidar, com ja s'ha apuntat als capítols anteriors i es discuteix al llarg de la recerca, que la “qualitat” literària no sempre es relaciona amb la innovació.

nostres lletres [...] ha produït que generalment les contradiccions ideològiques es manifestessin sols a nivell de xafarderia.” (Ignasi Ubac, 1975)

Encara que Ubac faci una crítica ideològica, la qüestió de la discontinuïtat es discuteix més endavant perquè ajuda a entendre l’espai literari català. Altrament, no es pot oblidar que aquesta discontinuïtat afavoreix als joves, entre els quals Ignasi Ubac. Deixant de banda la utilitat i interès personals, des d’un marc polititzat reconèixer els joves representava una prova de continuïtat de la literatura catalana. Per aquest motiu prevalia la col·laboració intergeneracional entre crítics reputats i escriptors novells que començaven a publicar a les revistes i els premis. En conseqüència, la qüestió generacional és una peça clau del relat sobre la literatura catalana, en especial a partir dels anys setanta. Aquesta dinàmica representa una manera particular de recepció, atès que les etiquetes textuais se superposen a les característiques dels escriptors. Childress, Rawlings i Moeran analitzen aquesta relació pel premi Booker:

“The Booker Prize is thus about adjudicating which subaltern’s voice shall speak the loudest [...] [It] align[s] author and text in that the genders and racial/ethnic backgrounds of authors and main characters are almost identically co-located in the space. This could be because ‘writing what you know’ may be viewed as a mark of literary authenticity, what Heinich (1997) refers to as the homologous ‘personalization of the object . . . [and] symmetrical objectification of the artist as a person’.” (Childress, Rawlings i Moeran, 2017: 55)

És a dir, que una obra guanya en “autenticitat literària” (i per tant en valor) quan l’autor i els protagonistes presenten les mateixes característiques, perquè s’assumeix que l’autor ha viscut el que viuen els protagonistes, ho coneix. Deixant de banda que l’assumpció és problemàtica (qüestiona els mateixos fonaments de la ficció), a la literatura catalana polititzada es valorava especialment la narrativa escrita pels joves perquè aportaven noves experiències i preocupacions de les quals només ells podien parlar, o velles experiències i preocupacions en un nou context. Això quedava clar en les categories properes al *bildungsroman* utilitzades als assajos de Broch.⁸⁵

Malgrat que la politització pugui contribuir a la varietat i la innovació estètica, a la vegada al llarg dels anys 1965-1983 sembla que les obres més polititzades perden legitimitat. Per exemple, a l’inici del període crítics com Molas i Castellet defensen el realisme històric influïts per la dominància del marxisme, però se n’allunyen amb un gir cap a l’heterogeneïtat. Una dècada més tard, la proposta textualista de Mesquida, que havia causat cert impacte, es considera “tòpica”, el text esdevé “*reiteratiu, sabut, gratuït* (Campillo, 1978: 127-128)”. També la seva trajectòria i la de Pedrolo perden centralitat a llarg termini, com s’ha esmentat als capítols anteriors, tot i haver estat, sobretot el segon, escriptors de primera línia. En tots els casos hi ha crítics que addueixen

⁸⁵ També al voltant de la literatura femenina es trobaven dinàmiques semblants, si bé en un sentit de vegades més negatiu.

la falta de qualitat de l'obra (la crítica de Campillo ja ho indica). En el cas del textualisme, més específicament, els especialistes de la literatura catalana solen apuntar a un “retorn a la comunicació”, a partir dels anys vuitanta sobretot, que fa perdre valor a les propostes que dificultaven la comunicació amb el lector, de les quals aquest corrent era un bon exemple (es recorden els comentaris de Monzó; també Campillo, 1978; Calafat, 1992; Lluró, 1992; entrevista amb Guillamon). Més enllà d'aquest esgotament estètic, però, el desplaçament es troba relacionat amb una despolitització progressiva de l'espai literari català que deriva, entre d'altres factors, de l'arraconament de les ideologies anticapitalistes a nivell mundial i també de la gerencialització cultural (Hobsbawm, 1994; Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996; Fernández, 2008). En les darreres dècades del Franquisme i els primers anys de la Transició, les propostes compromeses eren suficients per accedir al reconeixement de la qualitat, sense haver de passar pels llocs comuns de l'estil, el centre del valor literari. Fins i tot en els casos en què els crítics no estiguessin predisposats a la politització de les obres, la majoria sí que ho estaven a reconèixer la innovació i la varietat com a signe de vitalitat literària. Tanmateix, a mida que la politització es redueix a l'espai literari, aquestes propostes perden interès per la crítica i, per tant, perden qualitat perquè no són legitimades.

Com queda clar al llarg de la recerca, aquests canvis de significat de la literatura no poden desvincular-se dels canvis en l'organització de l'espai literari català. En capítols anteriors s'ha vist l'efecte de les trajectòries dels escriptors, en els següents el de les editorials. En aquest capítol, però, convé analitzar les modificacions en els patrons d'intercanvi, les institucions i les trajectòries de legitimació que s'han descrit fins ara. Quant als **patrons d'intercanvi**, els premis solen ser els primers que actuen a l'hora de recompensar la varietat i la innovació en bona part del període, seguits de les ressenyes. En general, les obres premiades són ressenyades positivament a les revistes culturals. Aquest doble mecanisme de legitimació resulta molt atractiu pels escriptors, perquè com s'ha vist la visibilitat i el reconeixement són fonamentals per aconseguir consolidar la trajectòria (ara bé, atès que molts dels premis recompensen escriptors novells, contribueixen a augmentar el nombre d'escriptors publicats que en potència competeixen per consolidar-la). També, si una obra passa el filtre dels premis i de les ressenyes, és molt probable que generi interès de la crítica assagística i/o acadèmica, que són crítiques de segon grau, menys immediates.

A banda de les diferències de temporalitat, existeixen diferències importants en les funcions entre les crítiques per entendre la legitimació. Primerament, els discursos per articular les idees de varietat i innovació recauen sobretot a les ressenyes i els assajos, perquè als premis la decisió no s'ha d'argumentar tant públicament. S'ha apuntat, per exemple, com a les revistes culturals Castellet valorava l'obra de Moix en relació amb l'estètica *camp* i els interessos de la joventut; o que als assajos s'hi concretava la imatge de varietat i innovació de la novel·la, així com la idea

que la seva època daurada va ser la dècada dels seixanta. Segonament i en relació amb la temporalitat, els premis i les ressenyes s'ocupen d'informar de la qualitat més immediata. Els assajos solen avaluar indirectament (p.ex. dedicant més espai a un autor o altre) i en general no difereixen gaire de les valoracions que s'han anat consolidant en revistes i premis. A canvi, tenen una funció més analítica: ordenen obres i escriptors en un relat global sobre la literatura catalana del període. Com a resultat, les ressenyes i premis aporten més dinamisme a la literatura, mentre que els assajos, sobretot col·lectius, tendeixen a ser menys arriscats i, per tant, menys renovadors. Aquest tret conservador dels assajos respecte de les ressenyes ha estat observat en d'altres literatures (Rosengren, 1987). Altrament, malgrat la coherència entre els tres tipus de crítica per legitimar la varietat i la innovació, hi ha jerarquies que els mateixos participants de l'espai literari reforcen (p.ex. Molas, Rodoreda). Com que els assajos gaudeixen de més prestigi, perquè impliquen una anàlisi ordenadora complexa, els crítics centrals són els qui els signen sovint. Ara bé, que el prestigi dels assajos requereixi als crítics que gaudeixin de reconeixements previs, que els atorguin la legitimitat per dedicar-s'hi, no anul·la el fet que aquests crítics hagin de tenir certs coneixements.

Recordant l'anàlisi de la trajectòria de Molas, Castellet, Triadú i Fuster, doncs, cal indagar en com els agents més reputats d'un camp disposen de **recursos específics** que els converteixen en valuosos i reforcen la seva centralitat (Crane, 1988; Farrell, 2001; Crossley, 2009). Tant Castellet com Molas fan contribucions de les quals fàcilment se'n veu el valor en relació amb les condicions en què es trobava l'espai literari català. En el cas de Molas, a banda del bagatge acadèmic previ, els cursos a Liverpool li permeten conèixer i aprofundir en el marxisme occidental de Gramsci o Lukács i en els estudis culturals de Raymond Williams, fonamentals en la defensa del realisme històric en un moment molt polititzat, però també en les empreses crítiques posteriors. A més, sistematitza i classifica la història de la literatura catalana, influït per aquests corrents, en investigacions i antologies que omplen buits de coneixement. L'activitat de Castellet en la literatura castellana, així com en els viatges d'editor compromès, li atorguen un bagatge que aplicarà a l'*Antologia* i en futures obres crítiques. També importa en l'anàlisi d'obres catalanes els principals desenvolupaments contemporanis de crítica literària, com el marxisme cultural, l'estructuralisme o la semiòtica. L'espai literari català s'enriqueix amb l'experiència i/o la legitimitat que Molas i Castellet han acumulat en d'altres literatures i recorda a una dinàmica de "*cross-network transposition, where experience, status, and legitimacy in one domain were converted into 'fresh' action in another realm* (Powell i Sandholtz, 2012: 376)". També planteja que, davant la desigualtat entre literatures, les oportunitats de conèixer altres tradicions literàries és beneficiós no només a nivell personal, sinó també col·lectiu.

Triadú i Fuster havien entrat a l'espai literari i cultural català prèviament a Molas i Castellet. En aquest sentit, per exemple, l'antologia de Triadú suposa una ordenació crítica de la poesia catalana

que, durant la postguerra, té el valor per revitalitzar l'espai literari català. A més a més, durant el període posterior que abasta la recerca, queda palès que la tasca de Triadú a *Serra d'or* (i en democràcia al diari *Avui*) és “necessària” o “útil” perquè orienta el públic amb les seves ressenyes. I no només això, sinó que amb les anàlisis més generals crea opinió amb molta immediatesa sobre la direcció de la literatura catalana del moment, per exemple quan parla de la vitalitat o decaïment de la novel·la en diferents anys, repassant els títols premiats i publicats. Fuster és qui té una trajectòria on la crítica literària té potser una posició més secundària, però coherent. És a dir, no significa que sigui poc important, sinó que cal inserir-la en una obra assagística de més abast que, en conjunt, és molt valorada en la tradició de la cultura catalana. Per tant, malgrat les diferències, tots quatre saben llegir el moment històric. Cadascú, amb la seva tasca crítica, fa aportacions que es valoren com a positives i necessàries perquè enfronten (i en part resolen) una de les problemàtiques centrals de la literatura catalana: l'equiparen a la resta de literatures europees i doten així de valor la cultura catalana, tal com passava amb els escriptors que intentaven incorporar en català tendències de la tradició literària (si bé adaptant-la al context) i/o que escrivien una obra de gran “qualitat”.

Cal fer una consideració sobre la seva tasca, però. La literatura sociològica ha argumentat que els crítics tenen poc poder per revisar les concepcions sobre el passat. En canvi, tenen la capacitat d'incidir en què té importància del moment present (Rees, 1983; Rosengren 1987). Ara bé, atesa la repressió franquista, en el cas català s'estronquen la investigació acadèmica i la crítica en premsa; la recuperació no comença a establir-se seriosament fins a la dècada dels seixanta. Com que l'anàlisi sobre el passat de la literatura catalana s'havia estrocat, quan la revitalització és possible, els crítics catalans més centrals es veuen abocats a fer crítica tant de la contemporaneïtat com del passat i, per tant, augmenta la llibertat i el poder per seleccionar la tradició. En conseqüència, es confirma el poder dels crítics durant el període que abasta la recerca i s'entén que el seu vistiplau a les innovacions reforçés les dinàmiques de les ressenyes a les revistes culturals o dels premis. Com que aquest poder es troba molt relacionat amb les possibilitats institucionals, s'explora com es desenrotllen les **trajectòries dels crítics** més exitosos en l'ambient institucional. Per començar, l'acumulació de prestigi inicial en una carrera sembla fonamental per tal d'accedir més endavant a posicions amb poder de legitimitació i amb certs beneficis econòmics. Com pels escriptors, una alta activitat crítica en llocs molt diversos és la millor estratègia: els EUC i la universitat, les editorials o les revistes culturals per Molas; les editorials, els jurats o les associacions per Castellet; els cursos de català, les revistes culturals i la premsa per Triadú. El cas de Fuster, que viu a Sueca (País Valencià), és il·lustratiu: per suplir la distància física, en els primers anys manté una abundant correspondència que l'introdueix a l'espai cultural català. Lògicament, també té importància la tasca crítica. Des de joves, els quatre crítics participen en revistes culturals i publiquen assajos o antologies que no passen

desapercebuts. Malgrat que la majoria d'ocupacions inicials no són font d'ingressos professionalitzadors, doncs, sí que ho són de prestigi i centralitat sobretot pel capital cultural i social que comporten.

Quant al capital social, amb més detall, tots tenen una àmplia xarxa de relacions amb altres participants de la cultura i la literatura catalanes; una prova n'és la freqüència amb què els citen en entrevistes o articles a les revistes culturals, també l'abundant correspondència que mantenen (p.ex. Furió, 2012; Álvarez i Bacardí, 2005; Coromines, 2009). Seguint Collins i Guillén (2012), dos tipus de lligams s'han avaluat com a fonamentals a l'hora d'explicar tant la centralitat de la pròpia posició, com la creativitat de la xarxa fruit d'aquests lligams: els lligams seqüencials, entre generacions, i els simultanis, amb un grup de col·laboradors semblants que volen imposar noves convencions diferenciant-se d'altres grups. Exemples dels dos tipus, sobretot mixtes, abunden pels quatre crítics. Per posar-ne un cas, Molas destaca per la força de les seves relacions intergeneracionals o seqüencials. A la universitat havia estat alumne dels historiadors de la literatura catalana més importants del període anterior, com Martí de Riquer o Jordi Rubió, cosa que l'ajuda a marxar a Liverpool o entrar als EUC.⁸⁶ Tanmateix, els lligams amb les generacions posteriors (*downstream*) són encara més importants per consolidar la pròpia trajectòria, atès que a llarg termini permeten que la pròpia obra conservi l'interès i perduri (Collins i Guillén, 2012). En aquest sentit, la seva tasca com a professor a les universitats catalanes li permetrà establir lligams estrets no només amb crítics Josep Murgadas, Joan Lluís Marfany o Carme Arnau, sinó també amb autors com Terenci Moix, Montserrat Roig o Josep Maria Benet i Jornet. Val a dir que, com que amb els crítics joves emprèn activitats conjuntes (*Els marges*, MOLC, etc.), a la vegada es podrien considerar també lligams simultanis.

A partir d'aquesta acumulació de capitals i prestigi, l'accés a les institucions més cèntriques s'acompleix. Si bé Triadú i Fuster semblaria que no accedeixen a posicions de poder com les que els atorguen a Molas i Castellet les institucions de les quals formen part, tots tenen la possibilitat d'acumular càrrecs diversos, per exemple com a *gatekeeper* (p.ex. editor) i legitimador (p.ex. crític, jurat). Aquí és pertinent assenyalar certes diferències amb les trajectòries dels escriptors. En primer lloc, en l'acumulació inicial de capitals i prestigi, que permet la consolidació de la trajectòria, els crítics no disposen d'un mecanisme eficaç d'acumulació ràpida de notorietat i prestigi com són els premis pels escriptors. Per aquest motiu han de combinar i diversificar estratègies alhora que, de manera aparentment paradoxal, tots acaben seguint trajectòries semblants. Per aconseguir l'accés a institucions cèntriques i l'èxit com a crític, no poden permetre's un perfil baix i d'activitat moderada com alguns escriptors. En segon lloc, les trajectòries són d'índole diferent perquè pels crítics preval la vocació de comunicació amb el

⁸⁶ També Guillamon al llarg de la seva entrevista explicava la col·laboració amb participants de les generacions prèvies.

lector, atribueixen a la seva tasca una funció social. Aquesta voluntat pública, que s'ha observat en d'altres contextos (Larson, 1993: 226; Sapiro, 2003 i 2009), sumada a la seva militància cultural, palesa que els crítics s'apropen a la figura de l'intel·lectual més que no pas els escriptors. Per aquests, la figura de l'artista actua com a contrapès en la seva identitat i rebaixa la vocació de servei. A més a més, els escenaris institucionals, en termes de Coser, permeten més als crítics que no pas als escriptors d'adquirir posicions centrals d'intel·lectuals en l'espai cultural català (Coser, 1968). És el poder institucional acumulat durant el període que els permet d'actuar com a tals. En tercer lloc, pels crítics la pluriocupació i la professionalització no resulten tan problemàtiques com pels escriptors, per qui aquestes dinàmiques poden entrar en contradicció amb el nucli dur de dedicació a la literatura. Tanmateix, a mida que la rapidesa dels mitjans de comunicació de masses s'imposa, ja en acabar el període analitzat, temen més les dificultats de fer una bona crítica periodística i les divisions es fan més presents.

Aquests punts indiquen que, al llarg del període 1965-1983, els **canvis institucionals** ofereixen noves oportunitats professionals pels crítics i provoquen també modificacions en els intercanvis de legitimitat. Tot el període analitzat és una lluita per superar l'escenari de precarietat. Un primer període de voluntarisme en els anys seixanta i setanta ha pres forma en veure els inicis de moltes revistes i premis. Això suposa una oportunitat pels crítics, que exerciten la tasca en revistes, premis i assajos. També passa en d'altres institucions que treballen per la literatura: Castellet entra com a director literari d'Edicions 62; Molas adquireix la càtedra com a professor a partir de la progressiva obertura de la universitat, en la qual contribueix sens dubte la lluita estudiantil. Aquestes oportunitats són particulars. A causa de la politització franquista, que reprimeix i desincentiva tant la producció cultural en català com el consum cultural, hi ha poca especialització de les institucions de legitimitat. Això presenta certs avantatges per la trajectòria dels crítics. D'una banda, aquesta mancança permet als agents acumular posicions centrals. La crítica acadèmica ho il·lustra: com que els canals de circulació d'articles acadèmics sobre literatura catalana es troben poc desenvolupats (motiu pel qual no es prenen en consideració en la present recerca), els seus crítics no s'especialitzen tant en la universitat com ha passat posteriorment. Per exemple, l'equip de Joaquim Molas a la universitat es dedica també a obres divulgatives, com antologies o històries de la literatura catalana. De l'altra, els permet tenir autonomia per imposar els seus criteris i adquirir aviat responsabilitats, perquè aquestes institucions no tenen sovint la capacitat per imposar regles a priori que guïïn l'activitat.

A la vegada, la precarietat institucional afavoreix la densitat de l'espai literari i cultural català. Si en els capítols precedents es trobava en grups de creació com Trencavel o en influències i amistats entre escriptors, en aquest capítol la densitat s'ha constatat perquè els escriptors sovint actuen com a crítics i perquè els crítics treballen en diferents institucions de legitimitat. Els mateixos crítics ho perceben:

“Potser una de les raons perquè això funcionés [la cultura com a període brillant] és que als anys 60 la cultura catalana era una cosa de ghetto i un grup petit podia fer-hi molt. Una mateixa persona feia de tot: de crític, de professor, d’agitador cultural... Ara tot això ja no és possible, perquè s’ha trencat el ghetto per sortir al carrer. Però l’adaptació entre una situació i l’altra encara no s’ha fet.” (Molas a Gabancho, 1980: 26)

“Sí que tenia gent per [discutir], de la generació dels setanta els més joves [...] Aleshores suposo que ara també passa, però no surto. Aquí la cosa és que la gent es coneix, i amb tres dies t’hi fas amics. Hi ha gent amb qui no, perquè hi ha una barrera. Però hi ha gent amb qui anem a fer una cervesa i s’acaba la discussió. Ara no sé si la gent es coneix tant. Potser sí que és la diferència amb abans. Jo crec que també hi ha hagut un canvi generacional. La meua generació vam anar a veure molt els grans, [...] jo anava a veure el Tísner i el Palau i la Capmany, tota una sèrie de gent, i ara això no sé si passa. [...] No hi ha aquesta continuïtat, això sí que ho veig. Hi ha hagut una pèrdua del sentit de la continuïtat.” (entrevista amb Guillamon)

La densitat propicia la convergència d’interessos en el pol de la producció i la recepció, perquè hi ha preocupacions i orientacions força generalitzades, compartides, que seguint Molas contribuirien a la qualitat de la literatura. A banda dels interessos literaris, hi ha el desig de continuïtat que esmenta Guillamon i que apareix de manera recurrent. Això incideix i reforça el poder dels crítics més centrals perquè les seves opinions són valorades per a molts com a referència, fruit del seu prestigi, en una dinàmica de retroalimentació. La tendència que a més densitat i semblança entre els diferents tipus d’agents literaris, més poder de la crítica, ha estat observada en d’altres contextos (van Rees, 1983). Per aquest motiu, són referents tant a l’espai literari com al cultural. El nombre d’entrevistes, debats i actes als quals els demanaven de participar i se’ls preguntava per l’estat de la cultura catalana o la influència que tenien pels joves indiquen el valor de les seves opinions. Per tant, no només defensen una tasca crítica amb funció social discursivament, sinó que les oportunitats institucionals els permeten actuar com a intel·lectuals i incidir en l’espai literari català.

El procés de Transició suposa un punt d’inflexió per les carreres dels crítics. Per exemple, Triadú passa a escriure al primer diari en català; mentre que durant el Franquisme sempre s’havia mantingut en el món del periodisme, la crítica i l’assaig, a partir del 1983 Fuster obté la posició de professor d’Història de la llengua a la Universitat de València. En termes més generals, la democràcia també permet que alguns entrin com a assessors del Departament de Cultura (Triadú i Castellet) o presideixin associacions culturals (Castellet i Fuster). Com que els qui participen en els inicis d’un espai cultural tenen més possibilitats d’obtenir posicions centrals un cop aquest es consolida (Crane, 1988; Moulin, 1997), pels crítics reputats la Transició significa continuar acumulant posicions de poder. Els crítics més joves també tenen oportunitats en aquest context, però presenten diferències de trajectòria. Semblaria que s’orienten o bé a la crítica en mitjans de comunicació o bé a l’acadèmia. Diversos motius ho expliquen. Per exemple, algunes de les

tasques dels crítics precedents no se substitueixen, sinó que desapareixen, com l'oportunitat d'intervenir en els processos de canonització a partir d'assajos ordenadors o d'antologies de gran abast com la MOLC. També perden importància espais com les revistes culturals, que permetien sovint fer crítiques aprofundides. En canvi, tant els mitjans de comunicació com la universitat es consoliden i exigeixen més dedicació. Aquests canvis indiquen que les noves oportunitats comporten un cert procés d'especialització.

La fi de la censura i el desenvolupament de la política cultural autonòmica facilita l'especialització dels premis, la premsa o la universitat. Es tracta però d'un procés. En un primer moment, les institucions noves, incipients, permeten desenvolupar tasques de manera més "lliure" i aprofitar els grans mitjans com a altaveu per la difusió cultural. Si bé això passava, segons Guillamon, perquè es mantenia el prestigi antifranquista de la cultura i molts dels primers treballadors no eren especialistes sinó antics militants culturals, la dinàmica és sobretot fruit de la configuració institucional: encara no s'han establert procediments burocràtics clars i/o encara no s'han prestat X serveis. Quan aquesta configuració es consolida, els individus que es queden a les institucions tenen oportunitats més especialitzades, fet que modifica el rol i les possibilitats de la crítica, sobretot a partir de les generacions més joves. El canvi presenta certs avantatges perquè l'especialització suposa que les oportunitats laborals són més estables i professionalitzadores. I, com que s'amplien i/o es creen institucions, els que hi accedeixen no han de competir per ocupar places que ja estaven ocupades. En aquest sentit, cal matisar l'observació que, per tal d'ascendir en un espai artístic estratificat, és necessari que els qui ocupaven la posició adquirida s'hagin mogut abans (normalment ascendint, però també seria possible que descendissin o sortissin, per exemple per edat avançada) (Giuffrè, 1999). En el cas de la literatura catalana, no cal que es doni aquesta condició perquè és un espai en expansió i es creen noves institucions i per tant posicions.

Tanmateix, a mitjà i llarg termini el canvi presenta alhora certes contrapartides. L'especialització fa que els nous crítics siguin menys influents en un espai literari i cultural també en expansió. Primer, perquè la configuració particular que havia permès als crítics anteriors acumular molt de poder es transforma i, segon, perquè l'expansió indica una reducció de la densitat. A més a més, el que resulta rellevant per la recerca és que aquests canvis institucionals i de trajectòria tenen un impacte en els processos de legitimació. Per entendre-ho, la comparació entre una institució que es consolida i una que decau resulta fructífera. D'una banda, les revistes culturals, que decauen, són espais amb molta densitat, amb gent que comparteix els mateixos codis literaris i s'uneixen per voluntarisme (p.ex. autors i crítics). Per tant, la legitimació es basa en la revisió entre iguals (*peer review*) i en l'orientació estètica-cultural (Coser, 1968; Sapiro, 2016). D'altra banda, els premis, com els mitjans de comunicació o la universitat, es troben en auge i el seu exemple il·lustra la contraposició amb les revistes, perquè tenen un rol de legitimació més ambigu. Com ja s'ha explicat, el procés de democratització implica l'entrada de nous agents públics i privats en

l'organització dels guardons, sovint perquè busquen explotar el seu potencial econòmic; canvia doncs l'orientació de la legitimació (Moulin, 1997).

Aquesta tendència ha estat recurrent en les darreres dècades en la literatura mundial. Malgrat haver-hi premis petits que atorguen prestigi simbòlic com les revistes culturals, han anat guanyat pes els premis enfocats a la gran producció, servint-se de les noves possibilitats de la publicitat i de l'ampliació del públic lector (Sapiro, 2016). Els premis i revistes culturals impulsats per petits grups amb compromisos estètics i/o polítics no desapareixen completament, sinó que apareixen nous agents i el sistema esdevé més heterogeni, amb organitzacions grans i petites que tenen interessos diferenciats (Crane, 1976; Peterson i Anand, 2004; English, 2005; Sapiro, 2016). Ara bé, no hi ha igualtat i prevalen les grans organitzacions on l'orientació econòmica hi és més dominant, fet que té un impacte en el tipus de literatura que es legitima. La dinàmica és però més complexa del que semblaria a priori. La majoria d'aquests grans premis no converteixen els guardonats en simples best-sellers comercials, sinó que amb el reconeixement atorguen també prestigi simbòlic, certifiquen que “és art” i n'augmenten les possibilitats de canonització (English, 2005). Les jerarquies entre institucions de legitimació en la contemporaneïtat, doncs, són més complexes per la multiplicitat de criteris que hi intervenen. En els propers capítols sobre les editorials, s'aprofundeix en com aquests canvis institucionals modifiquen les jerarquies literàries.

Això no obstant, i per acabar, les dinàmiques de legitimació tot just comencen a canviar els anys en què conclou la recerca. El procés es desplega gradualment des de la Transició i, per tant, els primers anys de democràcia la consolidació del sector cultural es troba encara en expansió, sense que aquest sistema heterogeni estigui plenament consolidat. Per aquest motiu, les institucions de legitimació i els crítics que hi treballen fomenten la varietat i la innovació estètica al llarg del període analitzat. La tipologia de sistemes de recompensa de Crane és útil per entendre la dinàmica, sobretot perquè es preocupa pels períodes de canvi i inestabilitat. La varietat i la innovació apareixen com un indicador de l'estat del sistema:

“a high degree of variety (many different sets of cognitive and technical norms for innovation within the same rewards system) with little continuity (little development within sets of cognitive and technical norms) represents an anomic situation where those who are allocating symbolic and material rewards do not consistently choose one style of innovation rather than another. Chance not quality affects the acceptance of innovations [...] Reward systems in which either variety or continuity are stressed at the expense of the other are probably in an unstable state. Both situations are likely to lead to withdrawal from the system by innovators who feel that they are being discriminated against and the creation of a new reward system with new sets of cognitive and technical norms and a new set of gatekeepers, consumers and display and distribution organizations.” (Crane, 1976: 727)

En la literatura catalana, tal com apunta el fragment, la varietat preval per sobre de la continuïtat, perquè innovacions que consideren els crítics i autors al llarg del període deixen de ser rellevants o operatives els últims anys i posteriorment. Això és molt clar en el cas del textualisme, la proposta estètica més transgressora. A diferència del que apunta Crane, però, és un moviment que no pot ni pretén establir un sistema de recompenses alternatiu. De fet, ja s'ha vist que els seus autors l'abandonen i aposten per estètiques que tenen més èxit (és el cas paradigmàtic de Monzó, però també Pi de Cabanyes); només alguns autors textualistes mantenen una proposta experimental que perd recompenses simbòliques i materials amb el temps (p.ex. Mesquida). Més que indicar la conformació d'un nou sistema, en el cas de la literatura catalana la discontinuïtat de la innovació i la varietat novel·lística indica el procés de canvi de l'espai literari català cap a un nou equilibri, tant entre recompenses materials i simbòliques com entre qui les atorga. La consolidació del nou equilibri queda fora de l'abast de la recerca perquè es desplega a partir de finals dels anys vuitanta (Lluró, 1992; entrevista amb Guillamon). En el moment en què conclou l'anàlisi, els crítics mantenen poder per imposar els seus criteris, fruit d'interessos estètics i polítics, perquè tenen certa autonomia en institucions encara febles i perquè perdura força la densitat. Als propers capítols la feblesa institucional de les editorials acaba d'ajudar a comprendre com operen les dinàmiques d'autonomia literària relativa per fomentar la varietat i la innovació.

Capítol 7. Les editorials durant el Franquisme

La literatura sociològica ha demostrat des de perspectives molt diverses fins a quin punt la configuració de les indústries culturals condiona els productes que arriben al mercat (Chiapello, 1997; Peterson i Anand, 2004; Bourdieu, 1998 i 1999). Si bé és aplicable a d'altres indústries, en el cas editorial s'ha argumentat com el sentit que els editors atribueixen a la seva tasca condiona la producció de llibres (Thompson, 2012; Pareschia i Lusiani, 2020; Rodríguez Morató, 2021). Aquest és el punt de partida de les pàgines que segueixen. Atès que moltes de les editorials analitzades comencen l'activitat a finals dels cinquanta i principis dels seixanta, és pertinent saber quines motivacions tenien en un context en el qual dedicar-se a la literatura catalana no era una tasca senzilla ni gaire lucrativa. En general, la tensió entre les orientacions econòmica i cultural se situa al centre de l'anàlisi sociològica sobre les editorials (Bourdieu, 1999; Pareschia i Lusiani, 2020). Això s'explica perquè el llibre s'entén alhora com a bé produït industrialment i com a vehicle de significats culturals. O, en paraules de Bourdieu,

“du fait que le livre, objet à double face, économique et symbolique, est à la fois marchandise et signification, l'éditeur est aussi un *personnage double*, qui doit savoir concilier l'art et l'argent, l'amour de la littérature et la recherche du profit, dans des stratégies qui se situent quelque part entre les deux extrêmes, la soumission réaliste ou cynique aux considérations commerciales et l'indifférence héroïque ou insensée aux nécessités de l'économie.” (Bourdieu, 1999: 16)

Aquest punt de partida planteja dues consideracions teòriques. D'una banda, cal introduir a l'esquema doble una tercera dimensió: les orientacions polítiques. Per exemple, en períodes convulsos les editorials poden reorientar el seu catàleg per donar cabuda a literatura i assaig que tracti els conflictes presents o passats (Simonin, 1996; Saferstein, 2017; de Diego, 2020). En termes més generals, la incidència de la política en el món de l'edició es vincula al rol de la literatura en la representació de l'Estat-nació (Anderson, 1991; Reynaud, 1999; Kurshus a Steiner, 2018), una consideració molt pertinent per la literatura catalana de 1965 a 1983. D'altra banda, la “doble cara” del llibre indica també a la cita de Bourdieu una duplicitat en l'editor, que apareix com una figura imprescindible per entendre què es publica a les editorials. De fet, l'article s'inicia amb un paràgraf contundent:

“L'éditeur est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d'assurer la *publication*, c'est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l'existence *publique* (*Öffentlichkeit*), connue et reconnue. Cette sorte de 'création' implique le plus souvent une *consécration*, un *transfert de*

capital symbolique (analogue à celui qu'opère une préface) qui est d'autant plus important que celui qui l'accomplit est lui-même plus consacré, à travers notamment son 'catalogue', ensemble des auteurs, eux-mêmes plus ou moins consacrés, qu'il a publiés dans le passé." (Bourdieu, 1999: 3)

Si bé l'editor assegura la publicació d'un llibre i en propicia el reconeixement, perquè els autors ja publicats del catàleg actuen com un aval de qualitat i prestigi, l'editor no treballa sol. L'organització editorial implica que altres figures tinguin també un rol en el procés de decisió (responsables de producció i màrqueting, propietaris, etc.) (Weber, 2010; Rodríguez Morató, 2021). Per tant, al primer apartat s'exposen les orientacions de diferents treballadors. A més a més, es combinen amb el repàs de les col·leccions que constituïen el catàleg editorial, que esdevé un bon indicador per entendre com les motivacions personals i col·lectives es plasmen en la varietat i la innovació estètica del període. Per exemple, la prevalença de l'orientació política als anys seixanta porta a una oferta literària extensiva del catàleg, que contribueix doncs a la varietat i la incorporació de noves propostes. Moltes de les col·leccions desplegades per les editorials no s'adeqüen però a la realitat del mercat literari català i la dècada s'acaba amb una crisi econòmica que sacseja la indústria editorial.

Al segon apartat, s'indaga en com les editorials són capaces o no d'enfrontar aquesta crisi a principis dels setanta. Per tant, l'anàlisi institucional esdevé imprescindible per entendre i contextualitzar les orientacions dels editors. La reestructuració i reorganització empresarial és urgent en aquelles editorials que no havien sabut adaptar-se al mercat. Algunes es transformaran per revalorar els principis econòmics (o si més no acceptar-los en cert grau), fet que té una incidència clara sobre l'oferta literària i atorga una nova oportunitat als escriptors catalans. D'altres no acceptaran els principis econòmics de la gestió empresarial. Encara que això afecti la seva activitat, però, no impedirà que contribueixin a la varietat i la innovació estètica, segurament pel mateix motiu que no acaten la reestructuració: el compromís de ferro implica també una obstinació i perseverança que ajorna la decisió de plegar i continuen produint. En termes generals, s'argumenta que els canvis d'estructura i organització de la indústria editorial catalana indiquen la transició d'una indústria artesanal a una de més especialitzada que propicia la varietat i la innovació novel·lístiques.

7.1 El sentit de la tasca editorial als anys seixanta i l'auge de la literatura catalana

El creixement del sector editorial català, centralitzat a Barcelona, és un fet als anys seixanta, com també passa pel sector en castellà. És en aquest sentit que es parla de *boom* editorial (Gallén,

1984; Galán, 1986; Bouju, 2002; Llanas, 2006; Cornellà-Detrell, 2013; Santacana, 2013; Ayén, 2014; Vallverdú, 2020b). La tendència es referma considerant les editorials seleccionades, perquè la majoria es funden i/o consoliden durant la dècada. **Nova Terra** comença l'activitat editorial entre 1957 i 1958, a partir de l'activisme cultural que ja havien iniciat una dècada abans, a la Joventut Obrera Cristiana, membres com Josep Artigal o Lleonard Ramírez. Publica tant en català com en castellà i el seu catàleg s'orienta ideològicament seguint l'obrerisme i el cristianisme (Deco consultoria, 1968; GEC, 2021). Club dels Novel·listes deixa de ser una col·lecció a l'editorial Aymà per convertir-se el 1959 en una editorial independent, **Club Editor**, sota la iniciativa de Joan Sales i Xavier Benguerel, dos escriptors retornats de l'exili a Mèxic (el segon abandona el projecte a principis dels seixanta). Un catàleg sòlid d'autors en català, especialment les obres de Mercè Rodoreda i Llorenç Villalonga, contribueixen al creixement de l'empresa (Rodoreda i Sales, 2017; Casals, 2017).

A la dècada dels seixanta, **Edicions 62** és fundada per Max Cahner i Ramon Bastardes el mateix any que li dona el nom. Des de l'inici, es presenta el projecte com el millor exemple que, al sector editorial català, és possible basar-se en un enfocament empresarial. Per tant, que s'està entrant a la "normalitat" d'altres literatures. Aquesta concepció es deu a l'estructura organitzativa i la gran quantitat de gèneres i col·leccions que oferta al públic (Gallén, 1984; Llanas, 2006; Edicions 62, 2002; Cornellà-Detrell, 2013). **Proa**, fundada el 1928, reprèn l'activitat el 1964 quan el milionari Joan Baptista Cendrós la compra a l'antic editor, exiliat a Perpinyà, i la fusiona amb l'editorial Aymà, que havia adquirit dos anys abans. Publica una gran quantitat d'obres estrangeres (habitualment més cares que les d'autors catalans a causa del cost afegit de la traducció) i es caracteritza per una propaganda de color taronja de gran abast, fets que també indiquen un enfocament comercial clar (Llanas i Pinyol, 2003; Llanas, 2006; Sinca, 2016).⁸⁷ **Destino** és una editorial eminentment en castellà i vinculada a la revista del mateix nom, fundada el 1942. Des del 1947 oferta una col·lecció en català, "El Doff", però amb pocs títols i sempre d'autors amb una trajectòria consolidada. Ara bé, des del 1966 fins al 1982 publica l'obra completa de Josep Pla, autor bandera del segell, tant a l'editorial com a la revista; i, arran de la instauració el 1968 del premi Josep Pla de narrativa en català, incrementa l'activitat de la col·lecció, sovint amb autors joves. Per tant, aposta per la llengua catalana, en un context de recuperació del sector editorial català que fa pensar en la viabilitat econòmica (Llanas, 2006; Vergés, 2007).⁸⁸

⁸⁷ Atès que Proa s'inclourà a l'empresa Aymà S.A., que els criteris pels quals es publica al segell Proa o a Aymà no queden clars i que Proa és l'editorial més important, s'anomena Proa indistintament a qualsevol iniciativa de l'empresa.

⁸⁸ L'interès creixent per la literatura catalana per part de la indústria editorial en castellà és també un indicador de revitalització. Destaca la trajectòria de Planeta. El 1967 Lara instaura el premi Ramon Llull, que premia obres de la literatura catalana ja publicades i exitoses per traduir-les al castellà. La traducció d'obres catalanes a aquesta llengua no era habitual, tal com se'n queixa Sales (Rodoreda i Sales, 2017), però val a dir que els dos primers premiats del premi Ramon Llull són ell mateix amb *Incerta Glòria* i

En aquesta dècada, l'auge de les empreses editorials no és només el resultat del creixement econòmic generalitzat, que propicia l'expansió de sectors allunyats de la primera necessitat quan s'entreveu que poden ser viables. Per a molts suposa aprofitar el context econòmic favorable per desenvolupar iniciatives culturals com a forma d'oposició al règim i, per tant, la política hi és una motivació central (Bouju, 2002; Picornell, 2013; Ayén, 2014). Tanmateix, l'activitat d'aquestes editorials, molt orientades políticament i cultural, desemboca a partir de 1969 en una crisi general de la indústria editorial. Alhora, però, s'emprenen noves iniciatives. Per exemple, l'editorial **Laia** es funda el 1972. L'empresa sorgeix de la clausura, el 1971, de l'editorial Estela durant l'estat d'excepció. Laia en manté l'equip directiu i la línia ideològica, enquadrats en el marxisme revolucionari antifranquista i el cristianisme. Hi destaca l'aportació d'Alfons Comín com a director literari. Com que treballava a Nova Terra i havia treballat a Edicions 62, entre d'altres ocupacions en el món cultural català, Comín aporta alhora a l'editorial un capital social valuós (Castellet, 1981). Editen en castellà i català a parts iguals i l'assaig és el gènere predominant. Durant els primers anys d'activitat, Laia es converteix en una de les empreses que més edita, atesa una estructura i organització basada en el mecenatge (Riera i Esteve, 1981; Llanas, 2006; GEC, 2021).

A continuació es reconstrueix el sentit de la tasca editorial en cadascuna d'aquestes editorials. Cada editorial presenta una articulació pròpia de les tres dimensions, que es pot analitzar a partir del discurs dels protagonistes. Malgrat les diferències, hi ha semblances que permeten agrupar-les en tres blocs: tres editorials que intenten regir-se per principis empresarials; dues editorials polítiques; una petita editorial que combina ambdues orientacions.

7.1.1 Edicions 62, Proa i Destino, tres editorials modernes

Quan Max Cahner i Ramon Bastardes impulsen **Edicions 62** tenen com a objectiu convertir Edicions 62 en una editorial generalista, universal i moderna. Aquesta modernitat i universalitat es tradueix en un catàleg divers. L'ampli ventall de col·leccions que engeguen abasta diferents gèneres (assaig, narrativa breu i novel·la, còmics, etc.), registres (des de culte fins a popular, en termes comuns), èpoques (tant clàssics com contemporanis) i orígens (catalans i traduïts). A la dècada dels seixanta, prevalen les novetats contemporànies i un important volum de traduccions, que arriben el 1968 a un 62% dels títols (Edicions 62, 1987 i 2002; Cornellà-Detrell, 2013; Grup 62, 2020).⁸⁹ A banda de l'orientació estètica-cultural, l'objectiu de ser una editorial "moderna"

Mercè Rodoreda amb *El carrer de les camèlies*. Després d'una aturada, el premi recomença el 1981 transformat en premi per obra inèdita. En l'actualitat, Planeta controla més del 60% del mercat de la literatura catalana perquè ha adquirit la major part de Grup 62, antiga Edicions 62 (se'n parla al proper capítol).

⁸⁹ Val a dir que a finals dels anys seixanta la contribució de les traduccions en la introducció de nous corrents i referents literaris pels autors i lectors en català és remarcada sovint a les seccions de literatura catalana de les revistes culturals, per exemple a *Serra d'or* o *Destino* (veure també Godayol, 2016).

indica una orientació econòmica. Tal com explica Cahner, “*L’any 1961 jo vaig plantejar Edicions 62 com una empresa normal, és a dir, com si anéssim a editar en castellà. Hi havia uns socis, uns col·laboradors, uns treballadors que cobraven un sou, etc. Però els mitjans amb què comptava eren precaris, el capital era molt inferior al que necessitava. [...] Però els plantejaments han de ser industrials: hi ha d’haver una relació entre els projectes que tens i el capital de què disposes* (Fuster Ja, 1974: 31)”. Com d’altres editorials, Edicions 62 es configura com una societat anònima, cas clar d’empresa moderna però que, en un context precari i repressiu, difícilment opera amb normalitat.

En aquest sentit, convé preguntar-se si hi intervé una orientació política. En el cas de Cahner, així ho avalarien alguns trets de la seva trajectòria, com per exemple la dedicació a l’activisme cultural, d’impulsor de *Serra d’or* i Edicions 62 a principis dels seixanta, fins a primer conseller de Cultura de la Generalitat; el fet que el primer llibre publicat a l’editorial fos *Nosaltres els valencians*; o l’intent molt costós de publicar la Gran Enciclopèdia Catalana. De fet, més enllà de l’interès econòmic i estètic-cultural, l’interès per publicar variadament, arribar a públics tan diversos com sigui possible i, per tant, ampliar el mercat de lectors en català presenta la mateixa orientació política que defensaven els crítics al capítol anterior, de desenvolupar la cultura catalana (Edicions 62, 1987 i 2002; Llanas, 2006 i entrevista; Grup 62, 2020). Per d’altres treballadors, sembla que la motivació política hi era també molt important. Seguint el retrat de la redacció que fa Josep Maria Castellet, director literari des de 1964,

“En aquella època —i per bastant de temps—, la redacció d’Edicions 62 era una olla, simpàtica, però olla, bastant considerable. Semblava com si tots plegats, els qui en formàvem part, visquéssim un món de constant agitació política antifranquista que primava sobre el treball estrictament editorial. D’aquella redacció en van sortir moltes activitats més o menys clandestines, des d’allí es van recollir innumbrables signatures per als documents més diversos i, en definitiva, va ser com una oficina oberta a l’encontre d’escriptors i polítics —o futurs polítics— animats des d’òptiques diverses per la mateixa passió contrària al regim imperant.” (Castellet, 1981: 53)

Segons Castellet, la politització prevalia sobre el “treball estrictament editorial”. Per tant, si bé a Edicions 62 la idea de “modernitat” constitueix el projecte en els seus inicis, tant en un sentit cultural com econòmic, la ideologia hi és molt present. Tant que, com es veurà al següent apartat, va en detriment de la rendibilitat econòmica (imprescindible per ser una empresa moderna).

Proa també basteix un catàleg variat i modern que busca ampliar el públic lector català. Per començar, el catàleg de Proa des dels anys trenta, basat en la col·lecció “A tot vent”, resulta atractiu per Cendrós perquè evoca un passat on Catalunya era un país modern. Adquirir-lo té doncs un poder simbòlic considerable. Un cop adquirit, l’amplia publicant tant autors

contemporanis com clàssics, molts dels quals traduccions. També busca l'èxit comercial amb col·leccions populars com "Enjòlit", de gènere policial i que té com a punta de llança les obres d'Ian Fleming protagonitzades per James Bond (Sinca, 2016). Tanmateix, seguint els tres criteris d'anàlisi, queda palès que els camins que porten a la varietat i la innovació estètica són diversos. L'orientació econòmica no és aquí tan important com en la resta d'editorials, perquè Cendrós és multimilionari. Si en algun moment no es cobreixen les despeses i costos amb les vendes, l'empresa pot mantenir la seva activitat. La inversió a fons perdut de Cendrós també explica que Proa nodreixi les seves col·leccions amb traduccions, que sempre tenen costos més elevats, o que inverteixi molt en publicitat (Llanas i Pinyol, 2003; Llanas, 2006; Sinca, 2016; Dasca, 2017). A diferència d'altres editorials, prescindir de l'orientació econòmica és possible durant molts anys sense perjudicar greument l'activitat. Altrament, en comparació amb Edicions 62, l'orientació estètica-cultural és tradicional i burgesa (en una altra accepció de "modern"), amb una relació entre cultura i civilització que s'anunciava al frontispici de la porta:

"Aquesta és una casa editorial, cruïlla de la civilització, fortalesa de les arts enfront del temps destructor. Voluntat de defensa del ver davant del dubtós. Aquí es fixen les paraules perquè el vent no se les endugui ni mudin en passar de boca a boca." (Sinca, 2016: 370-1)

Quant al compromís polític, és central per part del seu propietari, molt més explícit que a Edicions 62. Cendrós adquireix l'editorial amb clara voluntat patriòtica: la cultura catalana representa un pol de resistència contra el Franquisme i la literatura, vinculada a la llengua, hi té un rol fonamental. Ell mateix explica amb ironia que "*Naturalment, si la llengua és la batalla, els llibres són l'armament. Això no solament ho dic jo i d'altres, sinó el propi Ernesto Giménez Caballero, un dels més grans feixistes espanyols i un dels més intel·ligents i lúcids. Vaig doncs voler passar de la teoria a la pràctica i em vaig endinsar en el laberint de l'edició*" (Cendrós a Sinca, 2016: 369)".

Finalment, a **Destino** hi ha una orientació moderna semblant a Proa o Edicions 62, amb un catàleg generalista. A diferència de la resta d'editorials aquí analitzades, però, Destino no comença editant en català ni intentant fer-ho. L'editorial, tot i trobar-se separada de la revista en dues empreses independents, beu de la mateixa aproximació de Vergés per donar sentit a la revista, que intenta allunyar-se tant del Franquisme com del resistencialisme català (Planas, 1997; Vergés, 2007). Aquesta orientació, així com una producció preeminent en castellà, provoca que sigui un projecte titllat de col·laboracionista amb el règim per part de la resta de participants de la cultura i la literatura catalanes (Triadú a Simó i Delfó, 1974; Capmany a Martínez i Vidal, 1978; Vilanova, 2018). Sobre el fet de no publicar en català, Vergés addueix que, d'una banda, el context franquista no ho permetia. Això és cert pels primers anys de la postguerra, però alhora val a dir que diverses editorials van provar de revertir la situació en aquells anys i posteriorment, mentre

que a Destino no fou una prioritat (Llanas, 2006; Sopena, 2011). D'altra banda, argumenta que *“La introducció del català en el fet cultural del país ha costat i encara costa moltíssim* (Planas, 1997: 26)”. Aquesta afirmació cal però també matisar-la: malgrat que el Franquisme prohibís l'ensenyament en català o el bandegés de l'oficialitat, hi havia un cert públic lector, tal com s'analitza al proper capítol. Conseqüentment, quan a partir de mitjans dels anys seixanta Destino amplia la col·lecció en català a l'editorial, les motivacions són complexes.

Partint de la idea que el públic lector en català era escàs, en una correspondència virtual en el marc de la present recerca, el seu fill Josep C. Vergés explica que *“[Josep Vergés] Al principi publica llibres en català per compromís amb els autors. Cases Pairals que va iniciar l'exitosa [col·lecció] 'Imatge de Catalunya', va sortir d'un compromís. [També] anava darrere l'obra completa de Pla des dels anys 40 i li publica llibres en català per animar-lo”*. Alhora, sembla que Vergés s'hi implica amb certa vocació de servei a la llengua catalana. En una carta d'aquella època dirigida al seu fill, que estudia a l'estranger i que veu com a successor a l'editorial, li escriu que *“Per les raons que siguin la secció catalana de l'editorial pren cada dia més importància i per això és tan convenient que sàpigues el català bé, que és la teva llengua i que tenim l'obligació de retornar al lloc que li pertany. Res en el món em preocupa més en aquest moment* (Vergés, 2007: 119)”. Ara bé, l'èxit de públic dels llibres en català sorprèn l'editor. En una carta de Vergés a Pla el 1965, li comenta: *“És precís que sàpigues que la Festa del Llibre va ser un autèntic plebiscit en favor del llibre català. Crec que es van vendre els llibres catalans en proporció de dos a un amb els castellans. Que el llibre català superi al castellà em penso que no s'havia vist mai. I es van vendre el doble de llibres de l'any passat. [...] fenomen impressionant* (Vergés a Vergés, 2017: 130)”. Arran de la viabilitat de les col·leccions i sobretot de l'èxit d'*El quadern gris*, publicat el 1966, Vergés *“s'anima a crear el Premi Josep Pla on surten autors nous d'èxit com Terenci Moix o Teresa Pàmies. [...] El Premi Pla, com el Nadal en castellà, era la manera de trobar nous autors”*, tal com explica el seu fill.

A partir de tots els arguments esgrimits, si bé en un principi hi ha motius personals i relacionals que impulsen l'edició en català a Destino, factor que encara no s'havia considerat, també operen motivacions politicoculturals. Encara que no sigui el catalanisme predominant en l'espai cultural i literari català, el voluntarisme per editar obres en català indica una certa orientació catalanista, que expressen a la seva correspondència l'editor Vergés i l'escriptor Pla (Vergés, 2007 i 2017). El tercer factor, que marca la diferència per impulsar l'edició en català a Destino, però, és la bona rebuda dels lectors catalans, inesperada. Aquesta rebuda genera una motivació comercial i resulta un incentiu per ampliar la col·lecció en català i buscar nous autors, per exemple quan concedeixen el primer premi Josep Pla a Terenci Moix. Per tant, l'orientació econòmica sembla contribuir més a la varietat i la innovació estètica que en els altres casos editorials. Val a dir que aquesta

orientació era sempre molt present a Destino; tot i que Vergés disposava de beneficis amb la revista *Destino* que invertia en projectes editorials d'alt cost, com l'obra completa de Josep Pla, l'editorial era en si mateixa rendible (Dividends repartits fins a 1981, 1981; Vergés, 2007).

En resum, els principals arguments que fan servir aquests editors i directors literaris per explicar la seva tasca, així com el catàleg que en deriva, s'han relacionat aquí amb idea de "modernitat". Retornant al dualisme inicial, tant el catàleg com l'empresa poden ser moderns. El catàleg remet a la dimensió cultural i estètica del llibre. Tal com passa a Proa i sobretot a Edicions 62, en aquests anys quan un catàleg pretén ser modern propicia la varietat i la innovació estètica, perquè s'hi incorpora literatura i assaig que es considera valuós i del qual encara no disposa la literatura catalana. Si bé aquest desplegament és indèstria de la dimensió econòmica i empresarial, perquè es pretén ampliar el públic lector, cal anar més enllà: aquesta estratègia editorial no s'executa en pro del benefici econòmic, de la racionalitat instrumental, sinó de la motivació política. Es tracta de contribuir a la recuperació de la cultura catalana, tant amb un catàleg disponible comparable al de qualsevol literatura europea com amb l'ampliació del públic lector català. En certa manera, aquestes editorials participen del paradigma de la "normalització". En canvi, a Destino la direccionalitat hi és oposada: com en les "empreses modernes", es desplega un catàleg en català que contribueix a la varietat i innovació de la literatura catalana perquè, sense esperar-ho, s'obtenen beneficis de les obres que es publiquen en aquesta llengua. Preval doncs un enfocament comercial. Tot i que pugui haver-hi certa motivació política, se subordina a l'economia.

7.1.2 Diferències entre editorials polititzades: Nova Terra, Laia i Club Editor

A Nova Terra i Laia la politització preval per sobre de qualsevol altre factor. Els termes no són però nacionals, sinó obreristes i comunistes. Per aquest motiu, qualsevol orientació econòmica es veu incompatible amb la tasca editorial, sobretot a **Nova Terra**. Fidel als seus inicis vinculats a la Joventut Obrera Cristiana, l'orientació ideològica-cultural de l'editorial és fonamental a l'hora de regir l'activitat. L'eslògan "*Al servei de la cultura i l'espiritualitat del poble*" es basa en la creença que el "poble" és la "categoria rectora i de força històrica de la nació", que s'oposa a "l'oligarquia i l'exèrcit", així com a la "burguesia" (Artigal, Carrera i Jutglar, s.d.). L'esquema marxista, sumat a la recerca de l'espiritualitat, conformen una orientació literària particular:

"NT serveix al poble, les persones del món obrer, fent llibres que col·laborin a la seva promoció espiritual i cultural. Tot allò, per tant, en el camp editorial que serveixi per l'espiritualitat cristiana i la cultura del nostre món obrer interessa NT. [...] Dir que NT ha de servir la cultura i l'espiritualitat del poble no vol pas dir que els seus llibres hagin d'adreçar-se tots al medi popular. Tots sabem que llibres com *Das Kapital*, no llegit pel poble de cap nació, han tingut

més transcendència per a la història del poble que les obres de Simenon, posem per cas, llegides per tothom.” (Artigal, Carrera i Jutglar, s.d.)

En un altre fragment, el terme de “rendibilitat”, relacionat amb una gestió econòmica viable es confon amb el de lucre econòmic capitalista, quan comenten que “*De manera especial, Nova Terra, davant les circumstàncies i el quadre concret de la realitat actual, hauria d’esforçar-se per editar aquells llibres que, per no ésser rendibles ni interessants a les editores capitalistes, però que en canvi són de gran servei pel militant obrer, són més necessaris que mai, per donar criteri i portar matèries noves a la construcció de la ciutat millor que desitgem construir* (Artigal, Carrera i Jutglar, s.d.)”. En ambdós fragments, fer llibres esdevé només una tasca de militància política. L’intent de servir al poble però alhora no renunciar a l’ambició intel·lectual desemboca en col·leccions de molt diversos gèneres (“*novel·les; assaig; diaris, testimonis, carnets; viatges; enquestes, monografies i investigacions*”) i temes (“*problemàtica del món en general; problemàtica del món obrer; testimonis i denúncies sobre l’aventura dels homes lluitant per la seva llibertat; instruments per elaborar una cultura i una civilització noves; cultura general que interessin al món treballador*”). En aquest sentit, expliciten que “*En principi podem dir que no n’hi ha cap que hagi nascut per imperatius de tipus comercial, sinó que totes [les col·leccions] han estat plantejades amb resposta a necessitats concretes de la gent del país*” perquè, com a “*plantejament ideològic*”, Nova Terra és una “*editorial de servei*” (Comissió literària, 9 de maig de 1967). Val a dir, tanmateix, que la dispersió i extensió de les col·leccions i els llibres editats provocarà problemes econòmics importants a l’editorial, que s’incrementen fruit de la forta orientació ideològica. La politització també planteja molts problemes per l’organització de l’empresa, atès que és una societat econòmica i es creen tensions entre els accionistes i els treballadors, tal com es tractarà.

És interessant de comparar aquesta orientació de Nova Terra amb la de **Laia**, que és una editorial més tardana. Des del començament es conforma com a societat anònima amb accionistes actius en el món cultural (premsa, ensenyament, etc.) (Informe Laia, s.d.). Un dels primers informes palesa que, si bé Laia té una orientació ideològica semblant (èmfasi en l’assaig marxista i cristià, investigacions de ciències socials, etc.), a priori no presenta les reticències antieconòmiques de Nova Terra i la dualitat cultura-economia d’una editorial hi és més acceptada. El llibre és tant una mercaderia, i per tant “*su fabricación es comparable con la producción de cualquier artículo industrializado*”, com un “*producto intelectual y cultural*”; l’editor és alhora un “*empresari*” i un “*mediador de cultura*” (Ritter, 15 de març de 1972). A partir d’aquestes premisses, s’analitza el context en el qual ha d’operar l’editorial i es proposa una orientació de l’activitat que s’hi adapti:

“LAIA quiere seguir una línea editorial ideológica. Buena parte de su programa consiste en libros de ensayo y tendencias. Si ya es difícil hacer una previsión de ventas para libros en

general, lo es más aún en éste caso ya que lo único que se puede afirmar con seguridad es que el mercado es relativamente estrecho y que desvalorización de sus fondos es fuerte [...] Aunque admito que por la composición de LAIA se dé mucha importancia al papel cultural que pretende hacer, no puedo aceptar que sea suficiente con recuperar inversión y gastos en la explotación; o sea que de antemano se cuente con una rentabilidad absoluta alrededor a cero. Ha de tenerse en cuenta que cálculos de este tipo desembocan prácticamente siempre en pérdidas. Opino que LAIA debe seguir una diversificación temática y que debe trabajar con BENEFICIO (que en su caso no constituye un fin sino un requisito para entregarse a tareas cada vez más importantes), -aun cuando ello signifique tener que sacrificar en ocasiones algo del contenido ideológico [...] El capital con que cuenta para su desarrollo es más bien reducido en relación con la labor cultural que se ha propuesto de inmediato. Debe tenerse en cuenta aquí que una posible reducción del programa previsto por LAIA acarrearía una disminución de la inversión directa, pero presumiblemente también de los ingresos por ventas y por ende una reducción de los soportes de gastos generales que no disminuirían sensiblemente. Su producción a estos efectos debe estar en consonancia con la previsible capacidad de colocación de sus productos en el mercado.” (Ritter, 15 de març de 1972: s/n)

La complexitat de la tasca hi és evident. En primer lloc, es consideren les particularitats de l'assaig: un mercat més reduït que per la literatura i una pèrdua ràpida de valor del fons. L'informe també esmenta els índex de lectura francesos, perquè no es disposa dels espanyols, que davallant any rere any reforcen la idea d'un escenari cada vegada més restringit. En segon lloc, atès que l'assessor del consell té un orientació més econòmica que cultural, apunta la importància de considerar la primera vessant: si no s'obtenen un mínim de beneficis, deixant clar que no són una finalitat, que el lucre no ho és, no es poden acomplir els objectius culturals i la “entrega a tareas cada vez más importantes”. En tercer lloc, però, les dinàmiques de producció editorial són intricades: cal aconseguir un mínim de vendes, que han d'estar prèviament valorades per tal d'ajustar-hi els costos, sobretot atenent que el capital inicial de l'empresa és reduït. S'intueix la importància que pot tenir la literatura en aquest esquema: com una activitat que ajudi a compensar la poca sortida de l'assaig, el gènere principal de l'editorial. En aquest sentit, publiquen molta narrativa: autors internacionals de primera fila (p.ex. Yourcenar, Twain o Verne); autors catalans, sobretot destacats pel seu compromís en la mateixa línia ideològica que l'editorial (p.ex. de Pedrolo o Mora); o autors de les noves generacions (p.ex. Riera o Vicens). Malgrat els plantejaments inicials més conscients de la dualitat cultura-economia, però, a Laia els problemes seran molts similars al de Nova Terra (Llanas, 2006; GEC, 2021; AELC, 2020). Totes aquestes qüestions s'aprofundeixen al proper capítol perquè Laia opera sobretot a partir de la Transició.

Finalment, les cartes de Joan Sales a Mercè Rodoreda són una manera diàfana de presentar l'orientació de **Club Editor** (Rodoreda i Sales, 2017). Sales reitera diverses vegades que la voluntat de promocionar la llengua catalana i el compromís amb la pàtria (indissolubles) són la

motivació principal a l'hora d'embarcar-se al projecte editorial. De fet, considera que el compromís és imprescindible per iniciar-se i mantenir-se en el sector editorial català, atès que no el concep com un sistema que generi beneficis econòmics:

“Una col·lecció catalana només se sosté, com els fets han demostrat tantes vegades, quan hi ha algú que ho fa per principi, per ‘ceba’, sense esperar-ne cap satisfacció fora de la del patriotisme. Quan s’ho emprèn algú que només es mou per esperit de negoci, la cosa no dura més enllà d’un parell d’anys - si els dura.” (Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 595)

A la vegada, però, l'editor busca sempre que l'empresa sigui autosuficient, és a dir, que pugui mantenir-se només a partir dels guanys de les vendes. La manera d'aconseguir-ho, per Sales, és publicar obres de qualitat, idea que remet a un criteri estètic-literari. En una entrevista posterior, de 1980, Sales aporta algunes pistes de com es configura aquesta qualitat [subratllat propi]:

“Els criteris del Club dels Novel·listes -diu- sempre han estat els mateixos: viure del públic, és a dir, fer novel·les que siguin llegides de forma i manera que elles mateixes es paguin el que costa publicar-les i donin alguns diners als autors, sense haver de recórrer ni als premis -rifas literàries, en realitat- ni als mecenes -que a Catalunya no n’han faltat mai, però que falsegen la literatura quan en són massa. Els resultats, clars: La plaça del Diamant és la novel·la més venuda i traduïda de la literatura catalana, i ho és perquè el públic es va adonar de seguida del seu valor. L’altre criteri del Club fa referència a qüestions morals; no he acceptat mai una novel·la que faci, per exemple, una apologia de l’homosexualitat... [...] He rebutjat totes les novel·les que eren difícils de llegir o fetes pensant en especialistes de literatura. El públic vol novel·les que li contin una història, amb un principi i un final. Novel·les que es facin llegir. El Club es malfia, d’altra banda, d’una mania que de l’antiguitat està tipificada com a grafomania, el vici d’escriure a raig fet.” (Ibarz, 2021: s/n)

A priori, doncs, el valor o la qualitat d’una obra és atorgat pel públic, que té un rol fonamental de reconeixement (en canvi Sales no estalvia la crítica a d’altres institucions de legitimació com els premis, i també a les editorials controlades per mecenes). Tanmateix, Club Editor participa en el procés perquè actua com a mitjancer entre el públic i les obres. Selecciona les novel·les que siguin llegidores per un públic ampli i, en aquest sentit, té una visió clara de què hi contribueix: l’estructura clàssica de la narració (principi, nus i desenllaç). Tant aquesta aposta literària com la moralitat defensada (p.ex. en el rebuig de l’homosexualitat) indica cert allunyament de l’editorial respecte de les innovacions que s’introdueixen en la novel·la catalana sobretot a partir dels anys setanta. Alhora, la crítica a la “grafomania” o “el vici d’escriure a raig fet” apunten que Sales té una concepció literària propera a la d’alguns escriptors: per ser de qualitat, la literatura exigeix uns temps de treball allunyats de les dinàmiques productivistes. Ara bé, com que és una editorial petita que no té cap mecenes al darrere, no sempre és possible publicar obres de qualitat i de vegades s’han de fer concessions a autors coneguts. Per exemple, el mateix Sales critica una

novel·la de Maria Aurèlia Capmany que publica a Club Editor (Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 384-5). Altrament, cal pensar que hi ha una estreta relació entre l'elecció de publicar novel·les i el patriotisme de Club Editor, tal com mostra la mateixa entrevista de Sales (primera cita) i una entrevista a Núria Folch, la seva esposa i també editora (segona cita):

“Des del principi ens vam proposar editar novel·la perquè precisament els franquistes ho volien impedir i perquè és l'única manera de fer una literatura contemporània nacional. Sempre he tingut clar que la literatura catalana, com la mateixa llengua, no pot ser una literatura regional. A més, i responent a la segona part de la seva pregunta, en novel·la hi ha una tradició que hi permet el fàcil accés de la llengua parlada.” (Ibarz, 2021: s/n)

“Ell es volia un editor normal, que ajudés un cert públic a tenir els seus autors, i uns certs autors a tenir el seu públic, i aquesta era la missió dels editors de tots els països normals, que a més editen autors que els agradin. Ell era un editor crític patriota, les tres coses alhora; pensava en el que convenia al país, pensava en els lectors a qui podia agradar aquella obra i a més escollia obres que li agradessin a ell. S'havia especialitzat en un públic en moltes coses semblant a ell, i per començar patriota com ell.” (Paper de vidre, s.d.: s/n)

Com molt bé palesen els dos fragments, la novel·la té el privilegi per sobre d'altres gèneres perquè per tradició s'apropa més a la llengua parlada i per tant té un públic potencial més ampli. Aquesta amplitud és el que permet una identificació i enfortiment nacional, que és un objectiu de l'editorial i que en Folch pren el matís de “normalitat” (en aquest punt Club s'assemblaria a les editorials del bloc anterior⁹⁰). Per contra, a principis dels seixanta Sales veia inviable publicar assaig, perquè considerava que generaria poques vendes. A partir del 1968, però, s'adona que el gènere pren embranzida i s'anima a ampliar la seva col·lecció, “El pi de les tres branques” (Casals, 2017: 368). La col·lecció té un component patriòtic explícit, no només pel simbolisme del nom sinó també pels assajos que hi publica (p.ex. *Què cal saber de Catalunya* de Ferran Soldevila). Totes aquestes consideracions demostren la complexitat de la imbricació tridimensional en l'imaginari sobre el món editorial, i en relació amb el sentit de la pròpia tasca. La motivació i l'objectiu principal de Sales són polítics (compromís amb la cultura catalana emmarcat en el patriotisme català), però el mitjà per fer-ho és estètic-econòmic: publicar obres de qualitat, sempre que es pugui, permet aconseguir vendes que signifiquen la revitalització del mercat i la literatura en català. A la vegada, les vendes validen les obres de Club Editor i ajuden al manteniment de la seva activitat, fet que no esdevé el principal ni únic mitjà de supervivència per totes les editorials.

⁹⁰ Sales també seria un editor “normal”, molt contemporani, quan explica que publica novel·les de les quals espera bones vendes però que no tenen tanta qualitat, si s'atén a com els segells editorials equilibren actualment les diferents obres, considerant la tensió vendes-qualitat (Weber, 2010; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021).

La contraposició entre Nova Terra-Laia i Club Editor és fructífera. El compromís polític hi és fonamental per entendre l'inici de l'activitat editorial. Tanmateix, la relació amb la dimensió econòmica de l'empresa hi és oposada: les dues primeres en rebutgen la consideració (Nova Terra discursivament i de facto; Laia de facto), mentre que la tercera considera imprescindible produir adaptant-se a les dinàmiques de mercat. En conseqüència, les primeres opten per una orientació cultural-estètica que tendeix a la varietat de gèneres i de registres al catàleg. Per contra, Club Editor prefereix poques col·leccions i, sempre que sigui possible, qualitat literària; una coherència que si bé no contribueix a la varietat estètica, ho fa al prestigi de la literatura catalana i, en molts casos, a la innovació, amb obres considerades molt personals (p.ex. inclou al seu catàleg tant Rodoreda com Villalonga). A priori, aquesta diferència sembla fruit de l'orientació obrerista de Nova Terra i Laia, atès que el nacionalisme de Sales no és incompatible amb la gestió empresarial. Ara bé, les dues editorials obreristes estan conformades com a societat anònima i, com es veurà, es troben viciades per l'estratègia d'ampliació de capital, que a curt termini permet seguir amb l'activitat normal, encara que sigui inadequada, però que a llarg termini esdevé inviable. Les contradiccions entre el discurs i la situació real són si més no evidents. Contràriament, Club Editor és l'única editorial de totes les analitzades que no disposa de cobertura empresarial més enllà de la pròpia activitat o l'endeutament i això condiciona el que publica.

7.1.3 El sentit de la tasca editorial entre la cultura, l'economia i la política

Per entendre i explicar la incidència de les valoracions que orienten les editorials, bona part de la literatura sociològica investiga contextos on grans grups de comunicació conviuen amb editorials independents de mida molt diversa (Coser, Powell i Kadushin, 1985; Schalke i Gerlach, 1999; Bourdieu, 1999; Thompson, 2012). La divisió entre una orientació més comercial-econòmica o més estètica-cultural coincideix en general amb l'abast de les editorials: als conglomerats de comunicació hi preval l'economicisme, mentre que els petits grups practiquen una edició dedicada a descobrir nous valors estètics. Tanmateix, la divisió entre una orientació econòmica i una orientació cultural és més ideal que real, fins i tot si s'assumeix que un llibre en singular no pot complir ambdós objectius alhora. Tres exemples d'editorials de diferent mida ho demostren. En primer lloc, els conglomerats preserven col·leccions de "qualitat", de clàssics o de descobertes, encara que siguin satèl·lit a les principals col·leccions de l'editorial basades en best-sellers. Tot i que Bourdieu parli de "joc pervers", un dels motius per fer-ho és que, seguint l'estratègia d'expansió econòmica a partir de l'adquisició de segells editorials més petits però prestigiosos, els conglomerats es veuen obligats a preservar-ne el catàleg per tal que el segell adquirit continuï essent atractiu (Schalke i Gerlach, 1999; Bourdieu, 1999; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021). En segon lloc i en la direcció contrària, per competir amb els conglomerats, en les darreres dècades les grans editorials independents han d'adaptar la producció: encara que haguessin aconseguit l'expansió gràcies al prestigi simbòlic, a la qualitat de les seves publicacions, cal

incorporar al catàleg títols (previsiblement) més comercials, per tal de mantenir un volum de vendes que estableixi l'editorial entre les més importants de l'espai literari en qüestió. N'és un exemple l'editorial Gallimard a l'espai literari francès (Bourdieu, 1999).

En tercer lloc, les editorials més petites han estat sovint assenyalades com a garants de l'autonomia de l'art i la cultura, perquè actuen com a descobridores de nous valors (Bourdieu, 1999; Schalke i Gerlach, 1999; Thompson, 2012; Steiner, 2018). Curiosament, Bourdieu (1999) cita l'exemple d'un editor que publica literatura catalana ben convençut del seu valor i atractiu, per afinitat estètica-cultural. Ara bé, les editorials petites estan tant o més sotmeses al control econòmic que els grans grups per tal d'obtenir en cada exercici suficients guanys per continuar amb l'activitat. En les darreres dècades, per exemple, sovint es dediquen a la descoberta de noves literatures i autors perquè són més barats al mercat internacional de drets, mentre que els best-sellers es paguen a preus inassolibles si no s'és una gran editorial (Coser, Kadushin i Powell, 1985; Bourdieu, 1999; Thompson, 2012; Pareschia i Luciani, 2020). Altrament, que una editorial sigui petita no significa que les seves publicacions siguin incompatibles amb l'èxit comercial: *“La figura del editor ‘tradicional’ o ‘intelectual’, con mucha fuerza en los 60, reúne sus facetas cultural y comercial, con una primacía del primer factor. Sin embargo, para muchos editores reconocidos por su contribución al campo intelectual, el ‘éxito editorial’ no ha sido esquivo sino un impulso para lograr proyectos culturales en un mercado amplio (Saferstein, 2017: 145)”*.

Per tant, ambdues orientacions conviuen en les editorials. Com a resultat d'aquesta ambigüitat entre orientacions econòmiques i culturals, l'activitat de les editorials sembla basada en una consciència estratègica, on les orientacions de cada empresa s'equilibren per adaptar-se al context, al que fan la resta de participants (Franssen i Kuipers, 2013). Encara que el context contemporani sigui més heterogeni, la complexitat de la divisió també existeix a l'espai literari català. Per començar, el pes dels criteris estètics és important per entendre l'activitat editorial. “Literatura de qualitat”, “llegat universal” o fins i tot “modernitat” són idees on la dimensió estètica és molt present, sinó dominant, i porten a confeccionar certes col·leccions o a publicar títols concrets (p.ex. incorporant els principals autors contemporanis de la literatura mundial). Ara bé, les motivacions estètiques es troben sovint entremesclades amb les motivacions econòmiques, comercials. Per exemple, Edicions 62 i Proa intenten desplegar col·leccions de butxaca i de gèneres populars; Nova Terra, sensible a fer un servei, pretén publicar obres que agradin al “poble”, encara que siguin de baix nivell; Club Editor reconeix que de vegades publica llibres que esperaven tenir bona sortida encara que baixessin la qualitat del catàleg; Laia, editorial principalment d'assaig, preveu compensar les poques vendes d'aquest gènere amb les literàries; Destino s'anima a publicar en català perquè obté èxit comercial.

Si bé aquestes tendències a priori s'assemblarien al que passa actualment, els equilibris entre orientacions prenen un sentit propi fruit del context precari on prevalen editorials petites i mitjanes. El més destacable és que les editorials busquen l'èxit per demostrar-se que acompleixen els seus objectius sovint no només en pro de la pròpia empresa, sinó també del col·lectiu de la cultura catalana: l'èxit literari indica una revitalització cultural, és un èxit cultural i polític alhora. Les dimensions econòmica i estètica s'entremesclen i, fins i tot, de vegades se subordinen a la politització que fa de la literatura i la cultura un espai d'oposició al Franquisme. Les col·leccions de subgèneres com “La cua de palla” o “Enjòlit”, ja esmentades, en són un bon exemple. Com a literatura comercial, no s'impulsen per arribar a un públic que ja s'ha demostrat que hi és, on el best-seller és un fet. Més aviat s'intenta explorar quin és el mercat real en català, si hi ha un públic “amagat”, per descobrir. Per tant, el lucre econòmic, relacionat amb la racionalitat instrumental, hi és una motivació força residual. De fet, s'ha vist que la majoria d'editors no el conceben com a possible (p.ex. Cendrós, Sales, Cahner) i se sorprenen quan les decisions resulten en una certa rendibilitat econòmica, que pot traduir-se simplement en mantenir l'activitat sense grans beneficis (p.ex. Sales i l'assaig o Vergés i la col·lecció catalana). Potser per aquest motiu també moltes d'aquestes col·leccions escullen clàssics que preservin la qualitat del gènere i no representen un trencament amb les jerarquies literàries. Ambdues particularitats de les orientacions econòmica i estètica en aquest cas indiquen la prevalença de l'orientació política.

Des d'una perspectiva provinent de la tradició catalana, les editorials s'enquadrarien entre els paradigmes del resistencialisme i de la normalització. Per exemple, a nivell estètic, el “llegat” o la “qualitat” es relacionarien amb una preservació de la literatura catalana, una resistència contra l'opressió franquista. Alhora, aquests conceptes i la idea de “modernitat” remetrien al procés de modernització de la literatura catalana per equiparar-se a la normalitat d'altres literatures europees. Buscar l'augment de les vendes a través de col·leccions comercials en català, com les de subgèneres, també participaria dels paradigma normalitzador i actuaria com una espècie de salvació protestant en termes weberians: és treballant i tenint èxit en aquest treball que es demostra la normalitat de la cultura catalana, o les possibilitats creixents de normalitat.

La perspectiva sociològica aporta altres elements per entendre la politització. La comparació amb l'espai literari francès és fructífera per les semblances i contrastos que emergeixen. Durant l'ocupació nazi i el règim de Vichy, existeix una “*homologie entre l'espace des positions occupées dans le champ littéraire et l'espace des prises de positions politiques*”. Això propicia que s'entremesclen “*dispositions éthiques, esthétiques et politiques*” a l'hora de valorar les obres (Sapiro, 1999: 102). Per exemple, es remarcable com *l'art pour l'art*, només explícitament compromès amb la literatura, és rebutjat amb criteris polític-morals pels participants conservadors propers al nou poder i, per oposició, els qui el defensaven es veuen apropats a la resistència

(Sapiro, 1999; Sapiro, 2003). Posteriorment, en el règim democràtic de la dècada dels seixanta, molt polititzat igualment, sembla que és possible construir un discurs i una pràctica literària en què s'aconsegueixi separar la política de l'estètica. El conflicte d'independència a Algèria sacseja la societat francesa i la politització arriba a les editorials. Éditions de Minuit, però, desplega una operació que separa la literatura i la política:

“Mais les Éditions de Minuit ont fait davantage encore: elles n'ont pas seulement modifié les données politiques de l'engagement, elles ont transformé sa nature. En mêlant, à leur catalogue, Nouveau Roman et guerre d'Algérie, [en col·leccions separades] elles ont opéré une dissociation définitive entre littérature et politique. [...] L'absence de grand roman français, contemporain aux événements d'Algérie, signe le décès de la 'littérature engagée' mais, surtout, interrompt une tradition qui, de Zola à Sartre, conférait aux hommes de lettres le monopole de l'engagement, et laisse en suspens une question : l'écrivain détrôné, qui incarnera désormais la figure de l'intellectuel?” (Simonin, 1996: 26)

L'estratègia és simple: distingir les col·leccions d'assaig i memòries de les col·leccions literàries, de ficció. Per tant, no s'exigeix a la novel·lística el realisme, la realitat es tracta en altres gèneres.⁹¹ En el cas català, alguns escriptors seguien una estratègia semblant, mentre que d'altres polititzaven obertament la pròpia obra. A les editorials, si un es fixa en els continguts dels catàlegs, en general preval l'estratègia de separació. Fins i tot a les editorials més polititzades, com Nova Terra o Laia, s'inclouen narradors que no sempre demostren un compromís explícit. En aquests casos menys nacionalistes, la literatura variada permetria acostar-se al “poble”. Alhora, des d'una òptica nacionalista la separació es pot dur a terme atesa la persecució de la llengua. Per tant, les editorials no es fixen només en el sentit polític de les obres, sinó en el que representa el desplegament de la literatura catalana en un context repressiu. Aquesta particularitat de l'espai literari català respecte d'altres espais de literatures hegemòniques com el francès afavoreix la varietat i la innovació. També, l'atractiu de la literatura com a eina política contribueix al creixement de la indústria editorial.

Per concloure l'anàlisi del sentit de la tasca editorial, cal fer una consideració. Fins ara, s'ha defensat que les motivacions i valoracions no apareixen del no-res. L'activitat editorial muta fruit dels desequilibris, per adaptar-se als constreyniments i oportunitats contextuals que afecten concretament la indústria. En aquest sentit, al llarg dels seixanta les editorials es preocupen pel

⁹¹ En els grans grups contemporanis, s'hauria anat un pas més enllà i es prescindiria de qualsevol orientació política: “Así como en editoriales definidas políticamente se dan tomas de posición que se encuentran explicitadas en los catálogos, en una editorial multinacional, que publica una amplia variedad de géneros y autores, esos posicionamientos están a priori velados por una idea de pluralidad. La 'libertad' y diversidad que enuncia el entrevistado refiere a una amplitud de catálogo, el cual puede ser interpretado como contradictorio respecto de las corrientes políticas e intelectuales a las que pertenecen sus autores. Tal amplitud alude a la búsqueda por vender la mayor cantidad de ejemplares y títulos orientados hacia distintos segmentos del mercado (Saferstein, 2017: 146)”

context de repressió política, però en canvi sovint obliden les limitacions econòmiques. Encara que la politització deixa espai a la preocupació estètica o cultural, en alguns casos limita molt l'operativitat econòmica. Se n'han començat a veure problemes, com l'excés de col·leccions o l'adquisició de traduccions, que té costos molt elevats i en canvi durant uns anys preval. Això no obstant, aquestes dinàmiques no s'han de pensar únicament com a resultat directe de la politització. La mateixa estructura i organització editorial catalana alimenta la subordinació econòmica. Laia, Nova Terra i Edicions 62 es conformen com a societat anònima, fet que els permet ampliar el capital i, per tant, posposar la necessitat de considerar la rendibilitat (que en el cas de Nova Terra s'arriba a confondre amb un tret únic del capitalisme, rebutjable). Proa, al ser adquirida per un multimilionari, amb un negoci exitós, no necessita sobreviure amb un control exhaustiu de la relació entre catàleg, vendes i beneficis. En resum, són editorials amb la cobertura de mecenes culturals.⁹² Només a Club Editor i Destino la dimensió econòmica es pren sempre en consideració empresarial. A banda de les valoracions pròpies dels editors, a la primera perquè és una petita editorial sense cap altra opció; a la segona perquè el catàleg en català és secundari i només es desplega justament quan compleix amb certa rendibilitat.

7.2 La crisi editorial als anys setanta, una oportunitat inesperada per la literatura catalana

Al voltant de 1969 i durant els primers anys setanta, la indústria editorial passa per un període de crisi. Els participants de la cultura catalana consideren que el *boom* editorial dels seixanta havia estat un intent de creixement per sobre de les possibilitats reals. Segons a quin pol es posa l'èmfasi, l'abast i l'endeutament excessiu en alguns projectes o la incapacitat del mercat per absorbir l'oferta literària es destaquen com a causes específiques de l'esclat de la bombolla. També hi hauria causes generals, com el desenvolupament dels mitjans de comunicació, l'estat d'excepció i l'enduriment de la censura sota el nou ministre Sánchez Bella (Casals, 2017; Vallverdú, 2020b). Segons les estratègies empresarials prèviament elegides, la trajectòria de les editorials varia en aquest context. Club Editor i Proa mantenen la línia editorial, basada respectivament sobretot en el catàleg de fons sòlid i les traduccions (Rodoreda i Sales, 2017; Proa, 1978). Destino continua la incursió a la literatura en català, en especial a través de les convocatòries del premi Josep Pla i la publicació de les Obres Completes de Josep Pla (Vallverdú,

⁹² Tot i això, cal distingir entre un gran mecenes com Cendrós i les societats anònimes on els accionistes fan aportacions petites. Tal com apunta Llanas a l'entrevista per aquesta recerca, "N'hi havia algunes [d'editorials] amb un mecenes al darrere, i el cas més clar és Aymà-Proa. Altres casos sí, però suposo que no són gaire rellevants perquè eren d'editorials molt petites. De volum mitjà l'editorial amb un mecenes al darrere és clarament el segell Aymà-Proa, quan cauen en l'òrbita de Cendrós. [En canvi] a Nova Terra, per exemple, viuen del producte de les vendes, perquè aquí són fruit d'iniciatives voluntaristes de gent que fins i tot hi arrisca el patrimoni personal. Però aquestes van sobrevivint amb les vendes."

2020b). Ara bé, Edicions 62 arran de la fallida de Gran Enciclopèdia Catalana es veu abocada a una crisi important, que l'obliga a modificar la línia editorial amb la reducció de les col·leccions i traduccions. Nova Terra també continua amb molts dels seus problemes econòmics i Laia, que comença l'activitat en aquests anys, sembla que segueix els seus passos. Les dinàmiques de funcionament editorial durant el període 1969-1975 són ambigües: d'una banda, és un període de crisi important, en què es barregen diverses causes externes i internes amb efectes clars sobre el sistema editorial català i que obliguen també a la reestructuració d'algunes empreses. D'altra banda, però, és un període en què, si es relaciona la indústria editorial amb altres elements de la literatura catalana (autors, recepció especialitzada, etc.), les dinàmiques de creació i innovació són remarcables. Els canvis d'interessos en la indústria suposen replantejar col·leccions o desenvolupar premis literaris que faciliten aquesta innovació estètica, a partir sobretot d'aprofitar l'entrada de les noves generacions.

Abans d'analitzar el procés, però, cal entendre com funciona la indústria editorial. La cadena o xarxa de producció, distribució i comercialització o recepció (PDC/PDR) és un dels aspectes clau d'anàlisi en l'estudi de les arts i la cultura. Ara bé, cada tipus d'objecte cultural se sol relacionar amb una concreció de la xarxa de PDR, segons els costos de producció, la professionalització requerida, les relacions de distribució, la segmentació del mercat, etc. Tots aquests elements diferencien el món del llibre d'altres objectes artístic-culturals (Becker, 1984; Coser, Kadushin i Powell, 1985; Peterson i Anand, 2004; Thompson, 2012). La cadena literària es posa en marxa quan les editorials decideixen publicar un llibre. Seguint un informe de Nova Terra (Deco consultoria, 1968), el procés de **producció** material inclou tasques com la preparació per a la impremta, que varia segons el mètode utilitzat (planxes, linotípia, offset), la correcció de les gal·lerades o la compaginació. Al mateix moment s'han estat preparant també les portades. Un cop produïts, s'enquadernen els llibres, es distribueixen i s'emmagatzemen a l'editorial i a les distribuïdores. Altres tasques que cal considerar són les de traducció, correcció i revisió de textos, el disseny o la publicitat. En general, als anys seixanta les empreses n'executaven la majoria i per tant hi ha una integració empresarial considerable del procés de producció (entrevista amb Llanas; Sinca, 2017; Rodoreda i Sales, 2017; Guillamon, 2012). Altrament, val a dir que les editorials d'aquests anys semblen tenir en general una relació propera amb els escriptors del seu catàleg, amb amistats icòniques com les de Sales-Rodoreda i Vergés-Pla. També queda palès al dietari de 1973 de Castellet, que es reuneix sovint amb els escriptors que publiquen a Edicions 62 (Castellet, 2007). Ambdós elements (integració i relacions properes) denoten el rol clàssic de l'editor durant la modernitat i fins als anys setanta-vuitanta (Lash i Urry, 1994; Shiffrin, 2000).

Les qüestions de **distribució** són també fonamentals per comprendre el món editorial, amb un important paper de les distribuïdores, que a grans trets s'encarreguen d'actuar com a

intermediàries entre les editorials i les llibreries. Un cop produïts els tiratges, les distribuïdores compren els llibres a les editorials, tot i que els adquireixen a un preu que ronda el 50% del que serà el preu de mercat. Les distribuïdores els col·loquen a les llibreries, però aquestes no els paguen fins que no els comencen a vendre al públic. Per tant, l'editorial no cobreix els costos en la primera venda a les distribuïdores, sinó que en depèn per anar recuperant la inversió inicial, a mida que els exemplars es venen al públic. La particularitat d'aquesta cadena és que les editorials són qui fa la inversió inicial però qui triga més a recuperar-la. Llanas ho explica clarament:

“Les compres no són mai en ferm, sempre són amb dret a devolució i d'aquí ve que quan una editorial diu ‘he distribuït 10.000 exemplars d'aquest llibre’ no pot dir ‘els he venut’. Pot dir ‘els he col·locat a les meves distribuïdores o distribuïdora’. La distribuïdora al seu torn diu ‘he distribuït 10.000 exemplars’. Però, esclar, els llibreters no els han pagat, els van pagant a mida que els despatxen. De manera que si al cap de quatre mesos diu ‘escolta’m, aquests 10 llibres que ens queden aquí no surten’, els tornen. [...] És una roda, efectivament. Les editorials i les distribuïdores van recuperant els diners a mesura que els llibres es van venent i això permet les noves edicions.”

Tal com apunta Llanas, a més, les distribuïdores poden retornar els llibres que no es venen. Per exemple, amb dades de 1973, a Destino les vendes anuals arribaven al 61,03% (1.044.710 exemplars) del total distribuït (Dades de retorn de les distribuïdores, 1973). Això genera problemes com la dificultat de planificar els costos en la producció dels nous títols, perquè les editorials els financen a partir del que es recupera amb les vendes. Altrament, a causa de la possibilitat de retorn dels llibres adquirits per les distribuïdores, cal disposar d'un magatzem on guardar els llibres retornats, amb els costos que comporta. Si bé per editorials sanejades o amb beneficis considerables com Destino aquestes dinàmiques poden no ésser un problema, per editorials inestables queda palès que el risc inicial de producció és força elevat, i fins i tot propicia l'endeutament per mantenir la producció si no es venen prou els títols publicats. L'informe extern que sol·licita Nova Terra el 1968 ho exposa clarament:

“cabe señalar la particularidad que la venta es condicional, lo que, si bien supone una facilidad de financiación, oculta a la Dirección Comercial el grado de aceptación del libro en el mercado en el momento de su lanzamiento, imposibilitando un apoyo comercial en el momento oportuno. Además, hay problemas de acumulación imprevista de las devoluciones con las perturbaciones financieras a que da lugar; imposibilidad de establecer cualquier tipo de planificación financiera; dificultad y complejidad en la labor de almacenamiento.” (Deco consultoria, 1968: s/n)

Les editorials catalanes, a més a més, durant aquests anys han d'enfrontar una dificultat afegida: sense disposar de distribuïdores pròpies, o només d'algunes però amb poca experiència, les editorials en català havien de compartir distribuïdores amb les editorials en castellà. A causa del

major índex de vendes de llibres en aquesta llengua, però, sovint tenien prioritat en el procés de distribució a les llibreries, en detriment dels llibres catalans. I també hi havia problemes per arribar a tot el territori de parla catalana (Informe situació de Nova Terra i propostes de millora, gener 1976; Vendes 1975, 1976).

Finalment, per acabar d'esbossar la cadena de PDR en relació amb les editorials, caldria indagar en les estratègies de publicitat i comercialització.⁹³ Justament el poc desenvolupament d'aquestes estratègies és un signe de la feble especialització de la indústria durant el període. Quant a la **comercialització**, no totes les editorials se n'encarreguen. Un mètode poc costós i freqüent és la subscripció. Club Editor, per exemple, disposava d'una base de subscriptors que rebien un llistat de novetats del catàleg i compraven directament a l'editorial, sense l'intermediari de les llibreries. El 1969 Club Editor tenia uns 1.000 subscriptors a qui podia vendre de mitjana uns 500 exemplars de la primera edició d'alguns títols (Rodoreda i Sales, 2017).⁹⁴ Destino tenia una llibreria i una secció de venda a crèdit (Vergés i Folch Rios, 1 de febrer de 1965). També recorre sovint a l'estratègia de subscripció i Josep Pla, amb la seva considerable visió comercial, demana a Josep Vergés que valori aquesta opció per la seva *Obra Completa*, quan li suggereix que “6è) *l'ideal seria que el llibre no es vengués a les llibreries -o al menys que n'hi haguessin menor quantitat d'exemplars possibles. Hem de fer un boc de subscriptors i treballar amb els corredors. (Això ho deus haver fet amb els exemplars del 'Catalunya' (guia) amb uns resultats suposo excel·lents) Hauríem de fer el mateix (Pla, s.d.)*”. Considerant les dificultats de distribució a les llibreries ja comentades, probablement aquest era un bon mecanisme d'accedir i fidelitzar el consumidor de llibres en català.

Pel que fa a la **publicitat**, totes les editorials en fan a les llibreries i als mitjans de comunicació, que en aquells anys pel català es restringien a la premsa escrita (diaris i revistes culturals sobretot). A banda que en general les editorials no disposen d'un departament de publicitat especialitzat, els mecanismes de publicitat són força rudimentaris. I val a dir que sobretot els escriptors més joves se'n queixen. Per exemple, Montserrat Roig, el 1972 en una entrevista a la revista *Canigó* (Molero, 1972), o Moix, que és molt clar:

“vaig demanar a l'editorial [Selecta] del llibre informes sobre el llançament que em farien [del seu primer llibre, que li havien premiat]. ‘Posarem algun anunciet...’ em van contestar. En resum, que els anuncis els vaig haver d'organitzar jo, col·locar-los jo mateix... Uns mesos després, un distribuïdor amic meu em va dir que les llibreries li demanaven *La torre...* i que no

⁹³ Una limitació de la present anàlisi és que no s'indaga en les llibreries durant el període, encara que se'ls atribueix molta importància en l'actualitat (p.ex. Thompson, 2012). La negligència es justifica per les dificultats d'accedir a la informació, però també perquè per entendre la innovació i la varietat la recepció especialitzada probablement sigui tant o més central, com s'ha intentat mostrar al capítol anterior.

⁹⁴ Sales calculava que, com que solia vendre uns 1.500 exemplars els primers 4 mesos de publicació de la majoria de llibres, tenia no només uns 500 compradors base de subscriptors, sinó també un públic fidel comprador a les llibreries (Rodoreda i Sales, 2017: 386).

els en podia proporcionar perquè no n'hi havia. Vaig preguntar a l'editorial si és que s'havia esgotat i van dir-me: [...] 'Encara en queden... potser alguna llibreria en té i hi hagi devolucions...'. Llavors vaig guanyar el premi Josep Pla, i en acostar-me una altra vegada a l'editorial de *La torre...* vaig veure que tenien impresa una faixa que volien posar al llibre on hom podia llegir: 'La primera obra del guanyador del premi Pla'. Però es van trobar que l'edició s'havia esgotat i no tenien llibres on posar la faixa. No cal dir que no vaig permetre que em fessin ells la segona edició.' (Huertas Clavería i Fabre, 1970: 22-23)

Havent arribat a Selecta a través dels premis, tots dos passaran a publicar amb Edicions 62, de la qual tenen menys queixes. Això no és casual: Selecta representaria un model d'editorial més resistencialista, on preval la preservació del llegat cultural sense un enfocament de mercat clar (Vallverdú, 2020b). En canvi, ja s'ha tractat la voluntat de modernitat a Edicions 62, malgrat els límits, que casa més adequadament amb la vocació professionalitzadora i normalitzadora de joves com Moix i Roig.

La publicitat també indica que hi ha diferències entre editorials no només segons l'orientació, sinó segons els recursos i capitals. Les cartes de Joan Sales evidencien que és ell mateix qui s'empesca estratègies de *framing* amb un baix cost per augmentar la imatge d'èxit d'un llibre. En són exemples fer tiratges curts perquè s'acabi abans l'edició i s'acumulin doncs reedicions; o afegir faixes on s'incloguin el nombre d'edicions, traduccions i premis per augmentar el prestigi del llibre (Rodoreda i Sales, 2017). En canvi, ja s'ha esmentat que Proa, finançada per Cendrós, pot invertir molt més en publicitat i contracta la mateixa empresa (Pijoan) que fa la publicitat a l'empresa de locions del propietari (Hagron). Així aconseguix que el Sant Jordi de 1964 hi hagi cartells i anuncis a tot arreu amb "*La propera festa del llibre serà taronja*", que fan referència a les cobertes dels llibres de la col·lecció "A tot vent", d'aquest color (Sinca, 2017). De fet, la publicitat i la promoció augmenten en èpoques assenyalades com Nadal o Sant Jordi (Sinca, 2017; Rodoreda i Sales, 2017). Josep Pla també n'és conscient quan proposa a Josep Vergés estratègies per la venda de l'Obra Completa: "*3r) Els dos primers volums -que ja tens- haurien de sortir el mes de novembre a l'objecte de poder-se vendre -sense presses- per Nadal, que cada dia es vendran més llibres. La festa del llibre m'és indiferent* (Pla, s.d.)". Altrament, cal considerar la publicitat que suposen els premis i les ressenyes literaris. La demanda incerta que caracteritza els mons de l'art, així com els costos de producció relativament baixos dels llibres, aboquen a la sobreproducció, característica típica de la indústria editorial. Aquesta dinàmica fa insostenible el cost de publicitat per cada títol publicat, per la qual cosa el rol dels "*gatekeepers* autònoms", com les revistes o premis, és fonamental per les editorials (Hirsch, 1972).

A partir d'aquesta cadena de PDC, la perspectiva teòrica de la producció de la cultura és pertinent perquè recorre a terminologia microeconòmica i empresarial que aporta matisos per comprendre les dinàmiques i estructures del sector editorial. Se n'obté una imatge global a partir d'analitzar

el grau en què una sola empresa o corporació controla diferents fases del procés de PDC (integració vertical); la varietat de béns produïts a la mateixa fase (integració horitzontal); la seva diferenciació funcional interna en nivells de jerarquia i/o departaments (organització) (Peterson, 1990; Peterson i Anand, 2004). Als següents tres subapartats s'analitzen amb detall aquestes qüestions. Abans, però, es remarquen algunes tendències. Pel que fa a l'**organització**, en general a les editorials catalanes del període és simple. Tot i que el nombre de treballadors varia, hi ha pocs departaments. Els problemes però emergeixen: la parcialitat redueix la productivitat i el control de l'activitat; l'organigrama no s'adequa a la feina real dels treballadors; etc. Si bé els problemes organitzatius han estat a bastament estudiats per la sociologia del treball (p.ex. de Terssac, 1992; Lash i Urry, 1994; Sennett, 2000), la indústria editorial catalana presenta certes particularitats organitzatives.

Quant a la **integració vertical**, als anys seixanta la majoria d'editorials controlen diverses tasques al llarg del procés de PDR, especialment en la preproducció (correcció o traducció textos, preparació de l'exemplar) i la postproducció (publicitat), però sol haver-hi tasques poc controlades en l'àmbit de vendes, cosa que genera problemes (p.ex. Deco consultoria, 1968). Ambdues característiques presenten una incidència remarcable en la varietat i la innovació estètica, com s'analitza pel cas de Nova Terra al segon subapartat. En canvi, la **integració horitzontal** només és una estratègia consolidada a Destino encara que legalment siguin empreses separades (la revista, l'editorial) i recent a Edicions 62. I, en cap cas és comparable amb els graus en què arriba en d'altres literatures, o en l'actualitat a través de les adquisicions i fusions dels grans conglomerats (Lash i Urry, 1994; Schalke i Gerlach, 1999; Schiffrin, 2000; Steiner, 2018). Al proper subapartat s'analitza la integració d'Edicions 62, imprescindible per entendre la crisi que sacseja la indústria editorial catalana a partir de 1969. Els exemples d'Edicions 62 i de Nova Terra palesen que, si bé la cadena de PDC de la literatura catalana s'ha expandit i consolidat molt en comparació amb la postguerra i els anys cinquanta, encara presenta certs punts febles (p.ex. la distribució) o constreyniments contextuais (p.ex. la censura o la precarietat econòmica). Al tercer subapartat, el debat i els intents d'implantació del llibre de butxaca, però, demostren que el voluntarisme per superar les dificultats persisteix. A més a més, encara que les limitacions del sector siguin evidents, a la vegada representen oportunitats per a la innovació i la varietat de la novel·la, com s'analitza al darrer subapartat des d'una visió sociològica més general.

7.2.1 Efectes de la reestructuració i reorganització d'Edicions 62 en les col·leccions

Edicions 62 és una de les poques editorials exclusivament en català, i l'única de les aquí analitzades, que presenta una integració vertical a nivell industrial (és a dir, no només de tasques, sinó d'empreses). Reprenent les paraules de Cahner sobre fer-ne una "empresa moderna", des de gairebé l'inici l'editorial es conforma com a societat anònima (GEC, 2021). Això contribueix al

fet que Edicions 62 no es dediqui només a la publicació de llibres, sinó que disposi durant els anys seixanta d'una distribuïdora pròpia, IFAC, que dóna servei a d'altres editorials catalanes. El projecte era un intent de superar la mancança de no disposar de distribuïdores pel llibre en català, i per tant havia de suposar teòricament un avantatge. També presenta més integració horitzontal que la majoria d'editorials, perquè, primer, inicia el 1964 Ediciones Península en castellà, amb l'objectiu de difondre la literatura catalana traduïda i adquirir drets de traducció en les dues llengües. I, segon, el 1968 s'embarca en el projecte de la Gran Enciclopèdia Catalana (GEC) amb la voluntat de dotar la cultura catalana d'una enciclopèdia generalista (Edicions 62, 1987 i 2002; Llanas, 2006; Garcia, 2016).

Justament, però, la falta de sostenibilitat de la GEC, massa costosa, el 1968 genera un endeutament a l'editorial que les vendes no ajuden a compensar, que s'agreuja pels excedents d'exemplars no venuts. Com a conseqüència, s'enfonsa la distribuïdora IFAC, que en depèn i que el 1969 entra en suspensió de pagaments. La fallida de la distribuïdora és el detonant d'una crisi amb efectes comprometedors per la viabilitat de moltes editorials, que no reben els pagaments pels llibres que IFAC els havia distribuït (Gallén i Ruiz Casanova, 2015; Rodoreda i Sales, 2017; Vallverdú, 2020b). A més a més, el cas particular d'Edicions 62 evidencia com una situació de crisi té un impacte directe en la integració i l'organització de les empreses. Passada pel filtre d'una experiència personal amarga, Max Cahner, un dels seus primers impulsors, explica aquesta sensació d'haver iniciat més projectes dels que era possible abastar i quina és la solució per enfrontar una situació tan complicada:

“Tot plegat va prendre una dimensió considerable. A més d'Edicions 62 creàrem la primera gran distribuïdora de llibres catalans, Ifac, i al cap de pocs anys iniciàrem, gràcies a l'entusiasme de l'Enric Lluch i d'en Jordi Carbonell, la Gran Enciclopèdia Catalana. Però malgrat les ajudes que vaig tenir, em vaig veure desbordat per falta d'uns quadres eficaços i a causa d'un planteig financer inadequat... Al marge meu es decidí la continuïtat de l'empresa, però sense mi. [...] L'estiu del 1969 vaig anar a veure en Jordi Pujol per explicar-li la situació. Ell va acceptar de salvar l'empresa i, sobretot, l'Enciclopèdia, però entre uns i altres, sense excloure alguns dels meus col·laboradors més pròxims, van decidir la meva separació de l'editorial. Em vaig quedar a treballar a l'Enciclopèdia, aleshores ja separada d'Edicions 62, i vaig organitzar-hi la Secció catalana.” (Roig, 1975: 42)

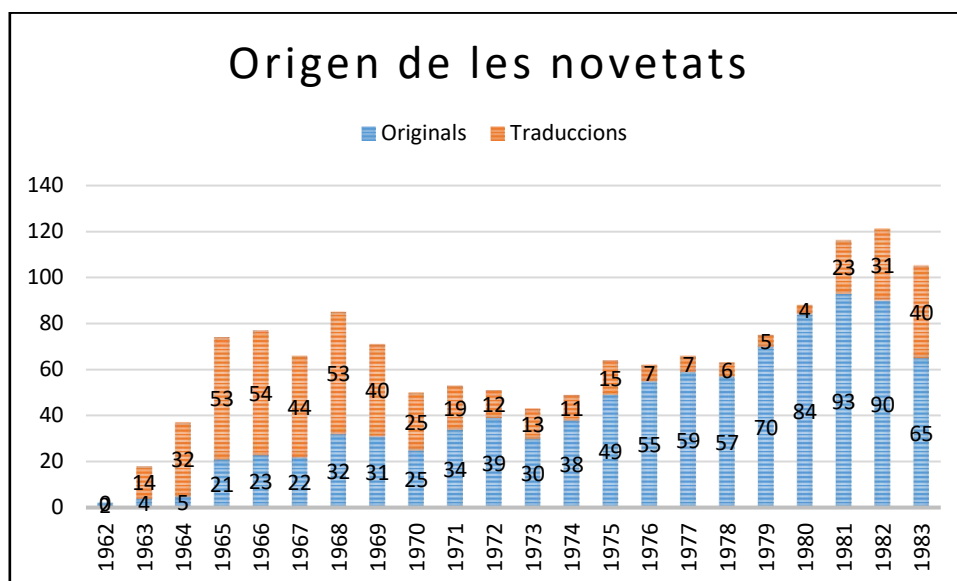
Com queda clar, l'ampliació de capital que necessita Edicions 62 es resol amb l'entrada de Banca Catalana com a principal creditor i la renovació del consell d'empresa. Aquests nous agents, de qui depèn ara l'editorial, posen al centre els criteris econòmics per tal de superar la crisi. La reestructuració que impulsen, en primer lloc, afecta la relació entre l'editorial i la GEC. Durant els primers anys d'activitat, la GEC era un departament dins d'Edicions 62, però ara passa a ser una empresa independent gestionada per un consell d'administració diferenciat, que compta amb

la participació de molts mecenes importants de la literatura catalana, entre els quals Cendrós, propietari d'Aymà-Proa (Llanas, 2006; Gallén i Ruiz Casanova, 2015). En canvi, Edicions 62 queda controlada per petits accionistes, alguns coneguts activistes de la cultura catalana, a través de successives ampliacions de capital (Martínez Martín, 2015). Per tant, es dona un clar procés de simplificació de l'estructura de l'editorial. En segon lloc, decideixen que l'excedent d'exemplars no venuts d'Edicions 62, en comptes de comptabilitzar com a costos d'aquesta empresa, passin a ser "problema" d'IFAC: que sigui la distribuïdora qui no els pugui col·locar a les llibreries i quedi endeutada, amb un passiu de 25 milions segons Sales (Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 390; Vallverdú, 2020a). La problemàtica dels excedents per les editorials es detalla al proper subapartat seguint Nova Terra, però en aquest punt és suficient per demostrar que els nous agents decideixen salvar Edicions 62 i la GEC, però que faci fallida IFAC, amb el perjudici que comporta per la resta d'editorials que en depenien, com Club Editor.

En tercer lloc, incorporen un nou gerent que controli els números de l'editorial. Anteriorment, Max Cahner, primer, i Ramon Bastardes després, fundadors de l'empresa, n'havien estat gerents. Com que la seva intervenció era més global i abastava també el vistiplau del catàleg que es publicava, amb aquest canvi hi ha una especialització dels rols. Per exemple, el gerent, que abans podia intervenir amb criteris polítics i estètics, ara és un tècnic que intervé amb criteris econòmics; durant aquests anys de crisi sobretot per reduir costos (Gallén i Ruiz Casanova, 2015; Vallverdú, 2020b). No s'ha d'assumir a priori que la preponderància de l'enfocament econòmic imposi constreyniments literaris, que intervingui directament sobre el tipus de literatura que es produeix. S'ha observat que, sovint, només es tradueix en un control del tipus de literatura si no es compleixen els criteris econòmics marcats; mentre se segueixin, fins i tot en els conglomerats, no hi ha un control concret del catàleg (és a dir, l'únic que es vol és que els "números quadrin") (Coser, Kadushin, Powell, 1985; Rodríguez Morató, 2021).

Malgrat que pugui no intervenir en les eleccions de llibres concrets, sota la nova gerència la literatura publicada es modifica per tal de fer quadrar els comptes. Per començar, baixen el volum total de títols anuals i es publica molta més obra d'autors autòctons que no pas d'autors estrangers. A la gràfica de la il·lustració 3 s'observa la profunditat de la crisi: fins a 1975 no se sobrepassen els 60 títols l'any, mentre que el 1969 se n'havien publicat 71; les traduccions no comencen a equilibrar-se fins al 1983, tot i que no recuperen el 50% que representaven el 1970. D'una banda, amb aquesta estratègia s'estalvia en costos d'adquisició de drets estrangers i de traducció. De l'altra, tal com s'analitza amb més detall al proper capítol, es dona al públic el que sembla preferir, autors catalans (Vallverdú, 2020b). L'elecció suposa una oportunitat beneficiosa per aquests escriptors.

II·lustració 3. Origen de les novetats a Edicions 62: 1965-1983



Font: elaboració pròpia amb dades extretes dels catàlegs d'Edicions 62 (Edicions 62, 1987 i 2002)

També hi ha canvis en les col·leccions. Algunes com “El balanci”, de novel·la contemporània, reflecteixen aquesta tendència de reducció de les traduccions (Edicions 62, 2002). D’altres s’aturen perquè no són prou rendibles, com “La cua de palla”. Aquest cas és força irònic si es té en compte que un dels motius pels quals s’havia iniciat el 1963, com a col·lecció dedicada al gènere policial, era arribar al gran públic. Alhora, el 1974 enceten la col·lecció “El cangur” de llibres de butxaca, que pretén adaptar-se a la demanda. Té un preu menor i publica alguns dels títols més venuts de la història d’Edicions 62, com *El mecanoscrit del segon origen* (1974) o *Aloma* (1969). Per acabar, probablement Edicions 62 també es beneficia de la participació en guardons com el Sant Jordi o el Prudenci Bertrana, dels quals publiquen els premiats. Tots aquests canvis respecte a la dècada anterior (menys títols i traduccions, llibres de butxaca, premis) evidencien que les característiques empresarials d’Edicions 62 muten per fer front als propis errors, basats sobretot en unes previsions de creixement de mercat que no havien tingut lloc i que havien fomentat un endeutament inassumible sense la intervenció externa. La reducció i especialització de tasques dins l’empresa, fruit d’un procés de desintegració vertical i de reorganització, té efectes sobre el tipus de literatura que es publica. Suposa una clara oportunitat pels autors catalans, tal com s’ha vist amb l’estratègia editorial plasmada a través de les col·leccions. Aquesta estratègia indica l’acceptació que hi ha límits de mercat i alhora l’intent d’ampliar el públic lector, combinació que no s’ha d’entendre com una contradicció, sinó com una adaptació a aquest públic. Edicions 62 n’és el cas més paradigmàtic, però en general totes les editorials, en menor o major mesura, han de redirigir les publicacions per fer front a la crisi.

7.2.2 La impossibilitat de reestructuració i control de la producció a Nova Terra

El 1962 l'editorial Nova Terra es transforma en una societat anònima amb 32 accionistes, que van augmentant i arriben a 107 el 1968. De la junta general d'accionistes es conforma el consell d'administració de l'editorial. Per sota (o gairebé per oposició), la comissió delegada és l'òrgan més poderós dels qui treballen a l'editorial, amb representants de les principals seccions, cadascuna de les quals incorpora diverses tasques i treballadors (Artigal, Carrera i Jutglar, s.d.; Juncadella i Castaño, 19 de novembre de 1968). Des dels inicis, s'arrossegueuen problemes interns que es fan molt evidents al tombant dels anys seixanta. Els principals, que es repassen a continuació, són el conflicte entre el consell d'administració i la comissió delegada sobre qui ha de tenir el control de l'editorial; la manca de claredat en l'organització del treball, molt relacionada amb el punt anterior; i el desajust entre els títols publicats (col·leccions, tiratges) i les possibilitats reals de l'empresa. L'exemple palesa també com afecten la varietat i la innovació literària.

Sobre el conflicte entre el consell d'administració i la comissió delegada, el 1967 la comissió proposa la *“reestructuració funcional de l'organització del treball”*, que pretén donar *“més agilitat a la gestió dels òrgans i les persones, intentant alhora que tot el grup més estretament vinculat a l'Editorial (concretament la comissió delegada) participi d'una manera més viva i activa en la marxa general de l'empresa* (Acta reunió de la comissió delegada, 2 de maig de 1967)”. Si bé la proposta de reorganització es justifica pels problemes que arrossega l'editorial, no passa desapercebut que alhora pretén augmentar el poder de la comissió delegada. A més, en diversos documents conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya s'hi veu com els principals impulsors i treballadors de Nova Terra, membres de la comissió, intenten reduir el poder dels accionistes i del consell d'administració, que oposen al de la comissió delegada. Per exemple, en un escrit sense data de Lleonard Ramírez, però molt probablement d'aquesta dècada que és quan més es discuteix la qüestió, s'hi explica que la comissió delegada és la *“gent sense ‘calés’ que sabem el que volem”* i el consell d'administració és la *“gent amb ‘calés’ [que] són un element pertorbador i que condueix a la divisió* (Ramírez, s.d.)”. Si bé el conflicte s'ha d'entendre sempre en relació amb la forta ideologia obrerista de l'editorial, alhora els treballadors són conscients dels problemes empresarials: el 1968 Nova Terra encarrega un informe extern a una consultora per tal d'avaluar la gestió i millorar-la.

Tot i que no només s'hi discuteixen problemes organitzatius, a l'informe es remarca que els plantejaments defensats pels treballadors hi són fortament criticats i s'assenyala la inadequació de l'estructura i l'organització com un dels principals problemes de l'editorial. De l'organigrama es qüestiona, en primer lloc, la *“falta absoluta de unidad de mando como consecuencia de una sobrevaloración de las ventajas del trabajo en equipo y una alergia al poder de decisión personal. Para lograr paliar la falta de coordinación a la que inevitablemente conduce aquella falta de*

unidad de mando, ha nacido un llamado equipo de trabajo bajo la dirección de un coordinador [...] y la proliferación de comités de dudosa efectividad". Aquesta crítica apunta un problema de manca de jerarquia, que dificulta l'agilitat de la coordinació i la feina. En segon lloc, falla la "pequeña importancia que la estructura concede a la función de ventas, que aparece como un simple apéndice de la Dirección Administrativa", "la situación de Publicidad al margen de la unidad de Ventas" o "La dirección comercial no realiza por otra parte la función de Promoción de Ventas, que por naturaleza le corresponde, ya que toda la labor publicitaria queda encomendada a la dirección literaria (Deco consultoria, 1968: s/n)". És a dir, que la relació entre departaments no funciona, sobretot en la gestió de les vendes, que és fonamental per una editorial. A grans trets, en tots els comentaris externs la crítica es dirigeix a una organització que no s'enfoca econòmicament.

Bona part de les recomanacions externes van doncs en el sentit de modificar l'organització. Es recomana especialment una nova estructura jeràrquica, en què la comissió delegada fixi els objectius editorials i vetlli pel seu compliment però que, en canvi, no tingui capacitat de decidir sobre els mitjans per aconseguir-ho, dels quals hauria d'encarregar-se una direcció general. Per tant, contràriament a les aspiracions de la comissió delegada, es requereix una reducció del seu poder, així com dels comitès i equips dels treballadors. A l'organigrama també es proposa una reorganització de les seccions, amb la incorporació de la secció comercial. En resulten quatre grans seccions, amb especialització de tasques segons dedicació al treball literari i cultural (literària), a l'estudi de mercat (comercial), a la producció material dels llibres (producció) o a la gestió de l'empresa (administrativa), similars a les de les editorials actualment (Rodríguez Morató, 2021). Les reaccions per part dels qui conformen la comissió no es fan esperar. Lògicament, prevalen els qui critiquen la proposta per economicista, apel·lant a l'orientació ideològica (o cultural) de l'editorial. Recorren sobretot a dos arguments. D'una banda, hi ha la idea del treball com a espai de realització col·lectiva, de llibertat i d'igualtat. L'entrada d'un director general provocaria la prevalença de criteris com l'eficàcia i la rendibilitat, i la nova jerarquia generaria un desinterès creixent dels treballadors, perquè no tindrien ni capacitat de decisió ni possibilitat de treballar en equip. Alguns exemples permeten veure com el llenguatge d'arrel marxista hi és molt present:

"l'entrada d'un director general suposa la desfeta de l'equip [o] que descarreguem sobre ell tota la responsabilitat fins ofegar-lo"; "perill de cercar més l'eficàcia i la rendibilitat que no pas la valoració del treball en ell mateix"; "mentre que en el món capitalista i en el món socialista hi predomini el criteri d'eficàcia i no els de treball i horari de consciència acceptat democràticament. Mentre que entre nosaltres (dintre de l'Editorial) encara pesi el criteri d'una etapa de 'dictadura' i no ens creiem ja prou grans per assajar (amb totes les possibles 'pegues') l'etapa de veritable comunisme [...] el futur no recordarà, ni li interessarà, una empresa mirall d'organització amb el seu Herr Direktor al davant, sinó un equip d'homes que han après allò

que és més difícil: treballar junts, iguals i lliurement.” (Juncadella, Ramírez, Comín, Verdura i Espinàs, 1968)

D'altra banda, hi ha arguments també ideològics que remeten a la distinció entre la cultura i altres activitats humanes. Mentre que en certs productes l'organització empresarial seria adequada, no passa el mateix en la producció cultural: la incorporació de dinàmiques economicistes perjudicaria i impediria el compliment dels objectius ideològics de l'editorial. Per exemple, un treballador comenta que *“l'entrada d'un director general suposa [...] el final del servei al poble, que es pugui perdre el 'control de la política cultural' [...] [o] deixar de ser signe de futur”*, i un altre reconeix que *“no sóc tan miop com per no veure l'eficàcia del mando únic, sobre tot si es tracta de fabricar camises o sabates [però] no crec que el mando únic ens ho resolgui tot donat el pes específic que en una editorial té la ideologia”*. També és cert que alguns estan més oberts a les propostes de l'informe. Un dels membres de la comissió argumenta que la crítica de l'informe extern li sembla pertinent i que l'entrada d'un director general no té per què perjudicar la línia ideològica. De fet, és optimista quan diu que *“és més, opino que la continuïtat ideològica pot ser un dels factors principals que ens permetin d'evolucionar positivament cap a l'adquisició d'un mercat que cada vegada més busca les fonts on trobar la resposta de les seves inquietuds, i no vol veure divagacions ni passos de 'yenka' ni en les persones ni en les organitzacions”*. Un altre accepta l'informe però alhora es veu obligat a matisar els conceptes que s'hi utilitzen, potser de cara als seus companys, que hi estan menys predisposats com s'ha vist. Per exemple, aclareix que *“cuando se habla de rentabilidad no se trata de 'beneficio a toda costa' sino de 'gestión sana’”* o que *“director no quiere decir necesariamente 'amo’”* (Juncadella, Ramírez, Comín, Verdura i Espinàs, 1968).

Tanmateix, els documents posteriors indiquen que la reorganització no es duu a terme, incentivada pel context de politització (Acta reunió de la junta general d'accionistes, 15 de juny de 1970; Acta reunió dels treballadors de Nova Terra, 13 de febrer de 1971). Per exemple, entremig, els efectes del maig del 68 propicien l'oposició majoritària dels treballadors a l'organització jeràrquica (Acta reunió dels treballadors de Nova Terra, 26 de juny de 1968). Alhora, però, l'estat d'excepció posa Nova Terra entre les cordes i les dificultats per mantenir el compromís antifranquista són evidents: per tal de continuar amb l'activitat de l'editorial, capitulen davant les exigències del Ministerio de Información y Turismo, d'apartar de la direcció literària Alfons Comín i Josep Verdura. Aquest episodi els mereix acusacions molt dures per part dels col·laboradors, en una polèmica on les dues posicions al·ludeixen al compromís antifranquista: des de Nova Terra, la claudicació és l'única manera de continuar amb l'activitat i, a més, de conservar la feina dels treballadors (argument econòmic recurrent en situacions de crisi encara en l'actualitat); des de l'oposició, és traïr el voluntarisme del moviment antifranquista, que preserven els qui aporten capital a fons perdut a

l'editorial o els lectors que els compren llibres cars per militància (Junta General Ordinària, 1969; Riera, 19 de març de 1969; Artigal, 16 de maig de 1969).

A banda de la feble jerarquització empresarial, hi ha altres problemes organitzatius que no es resolien, com la poca definició de les tasques atribuïdes a les seccions i als llocs de treball, incrementats per la parcialitat de les jornades, que a més provoquen ineficiència i malestar (Avant-projecte d'estructura interna, 30 de setembre de 1966; Acta reunió dels treballadors de Nova Terra, 13 de febrer de 1971).⁹⁵ Al llarg de la vida de Nova Terra, aquesta falta d'especialització i claredat organitzativa deriva en incapacitat de gestionar la relació entre producció i vendes. Un bon indicador n'és el poc coneixement sobre la rendibilitat de cadascuna de les col·leccions, encara que “*No cal dir que aquesta anàlisi hauria de fer-se amb un esperit absolutament científic*” (Dades 1966. Vendes i despeses generals, Gener 1966). Ara bé, com que disposen del càlcul sobre els ingressos per exemplar en relació amb els costos, saben que en anys anteriors la taxa de rendiment ha anat a la baixa:

Taula 3. Relació costos i ingressos per exemplars a Nova Terra: 1963-1965

Any	Cost/exemplar (tirat)	Ingrés/exemplar (venut)
1963	11	23
1964	17	23
1965	21	22

Font: Document de l'arxiu de Nova Terra (Dades 1966. Vendes i despeses generals, Gener 1966)

De la taula, en comenten que “*La conclusió que hom pot extreure d'aquesta taula és més aviat problemàtica, ja que demostra com progressivament es va deteriorant la relació costos-ingressos*”. El problema principal rau en què els costos són per tots els exemplars produïts, mentre que els ingressos nets només provenen dels exemplars venuts. Amb aquests ingressos, a més, no només s'han de cobrir tots els exemplars produïts, sinó altres costos de l'empresa (Informe econòmic, 1967). El desajust entre producció i vendes provoca dificultats per cobrir els costos i, per tant, per mantenir l'editorial. Hi ha també altres exemples que agreugen la situació. En primer lloc, tot i que hagin obtingut bones vendes (5,1 milions en novetats), el 1965 els exemplars al magatzem comencen a augmentar (exemplars amb valor de 3,9 milions) (Vendes desembre 1965. Facturació 1965, 1965). Això es problemàtic perquè la majoria de llibres perden possibilitats de ser venuts quan deixen de ser novetats i generen costos de manteniment fixos. En segon lloc, s'han animat a desplegar les vendes a l'estranger, que són una inversió important i arriscada perquè sempre es cobren a llarg termini (Informe econòmic, 1967). Per tant, no enfronten la

⁹⁵ Les dinàmiques laborals de Proa o Laia presenten també aquestes problemàtiques. A Proa la falta de concreció en les tasques laborals generava malestar i tensions personals, per exemple quan el director literari havia de corregir cartes al gerent (Sinca, 2016: 394); el cas de Laia es tractarà al proper capítol.

pèrdua de rendibilitat del que produeixen i que arrossegueu com a mínim de l'any anterior. En tercer lloc, un exemple de voluntarisme és que el 1967 avaluen molt positivament els resultats de la festa de Sant Jordi, perquè a l'Hospitalet han arribat a vendre llibres per valor de 20.000pts. A la vegada, reconeixen no haver calculat els costos del muntatge i del treball a priori, per saber si era rendible (Notes de Sant Jordi, 1967).

El descontrol del cicle de vida dels llibres, que provoca desajustos entre costos, producció i vendes, o les decisions voluntaristes, sense càlcul de rendibilitat, són al centre dels problemes econòmics de Nova Terra. Combinats amb la creença en la necessitat i interès de la seva tasca editorial o el rebuig de "l'imperatiu comercial", però, propicien la publicació d'una gran diversitat de col·leccions i títols. Per exemple, el 1967 disposen de 14 col·leccions en català i 22 en castellà, xifres a les quals no arriba ni una editorial tan important com Destino (amb 2 i 18 col·leccions respectivament el mateix any) (Informe econòmic, 1967; Detall comparatiu de vendes de llibres per col·leccions: 1964-1968, 1968). Els anys següents continuen en la mateixa línia; el 1969 editen 104 llibres, nombre de títols molt superior al d'Edicions 62 (veure Il·lustració 3). La proporció de reedicions i primeres edicions també reforça una idea de renovació constant: dels 104 títols editats el 1968, hi ha 31 reedicions per 73 primeres edicions (Vendes desembre 1969. Facturació 1969, 8 de gener de 1970). Per contribuir a aquesta gran quantitat de llibres publicats, les motivacions polítiques operen de la següent manera:

“Hi ha sempre una preocupació de proporcionar material d'anàlisi i reflexió al més a l'abast possible, defugint tant com es pot donar a les obres un nivell excessivament intel·lectual i procurant fer-les entenedores per un públic popular, malgrat la indeterminació que aquesta definició comporta [...] de cap manera podem oblidar que hi ha tot un sector del públic molt ample que encara és incapaç de seguir els nostres llibres i que, per definició, és el públic ideal per al qual va néixer NT.” (Proposta a la comissió delegada [...], 28 de setembre de 1967)

Si bé per part de l'editorial reconeixen que hi ha una dificultat per definir aquest públic lector "popular", sobretot en relació amb el nivell d'exigència intel·lectual de les obres publicades, la decisió que prenen a Nova Terra per accedir-hi és ampliar les col·leccions amb obres de tots els "nivells", més que no pas publicar només obres que evitin un "nivell excessivament intel·lectual". Malgrat que la configuració de col·leccions massa heterogènies indica no tenir clar quin és el públic lector efectiu o al qual es vol accedir, aquestes tendències dins l'editorial suposen una oportunitat per la varietat i la innovació tant de la no-ficció com de la ficció. En el cas de la novel·la, al llarg del període hi publiquen autors ja consolidats com Pedrolo, Mora i Capmany

(políticament compromesos) o Folch i Camarasa, Carbó i Torres (de factura realista, com també Mora); i nous autors com Faner, Janer Manila o Vicens (AELC, 2020).⁹⁶

Fins a la seva clausura, aquestes dinàmiques perpetuen els problemes de l'editorial. Si bé sembla que redueixen els tiratges per ajustar la relació entre producció i vendes, resulta insuficient. El nombre de títols i de col·leccions continua essent excessiu, perquè de 1969 a 1975 les vendes baixen considerablement i perquè l'assaig hi és preponderant, malgrat l'alt risc que les obres siguin censurades durant el Franquisme i sumant-hi que la literatura té més sortida comercial. A més a més, si no es ven prou (per la qual cosa cal un mínim de producció nova), com ja s'ha dit augmenten els exemplars del magatzem i disminueix la possibilitat de cobrir els costos de producció i les despeses generals amb els ingressos. En aquest sentit, davant la dificultat de reduir les despeses fixes i augmentar les vendes a curt termini, a Nova Terra s'aproven successives injeccions de capital amb la compra de noves accions per part dels accionistes durant el període analitzat (Stock. Inversió, vendes i magatzem [...], 30 de juny de 1974; Munné, 21 d'abril de 1977; Acta reunió del Consell d'administració, 2 de juny de 1977). Per contra, estratègies que a llarg termini serien imprescindibles, com la revisió a la baixa de títols, col·leccions i tiratges, la millora de la distribució o la reorganització jeràrquica, mai no s'acaben d'enfrontar. Retornen fantasmagòricament cada vegada que els problemes esdevenen urgents i angoixants. Els últims anys del període franquista la situació a Nova Terra és molt complicada i el 1978-1979 cessa l'activitat. Anton Cañellas, antic gerent i un dels qui més préstecs havia avalat a l'editorial Nova Terra i a la revista *Oriflama* (seguida al capítol anterior), el 1980 encara manté deutes per valor de més de 27 milions de pessetes (Cañellas, 15 d'abril de 1980).⁹⁷

Per concloure, a partir d'aquesta reconstrucció de la història de Nova Terra, en primer lloc, un podria assumir que les principals dificultats de l'editorial són fruit de l'excessiu pes de la ideologia i el voluntarisme. Tanmateix, si bé en un inici probablement sigui així, a mida que passen els anys els factors estructurals i organitzatius guanyen importància. La poca especialització i la debilitat en alguns flancs, sobretot comercials, propicien que els problemes econòmics s'acumulin i que

⁹⁶ Altrament, encara que no tinguin un efecte directe en el tipus de literatura i assaig publicat, els tiratges sí que el tenen en la rendibilitat de l'empresa. En el cas de Nova Terra, el volum dels tiratges sempre és massa elevat. En un document de 1963 (Edicions preparades per fer fins a final d'any, 30 de setembre de 1963), per la majoria de les primeres edicions s'imprimien entre 2.000 i 3.000 exemplars, tant en castellà com en català. Si es consideren altres els elements que ja s'han apuntat, com la precarietat del mercat lector català o la preeminència de la literatura per sobre de l'assaig, queda clar que aquests tiratges són excessius. Encara que durant el període 1965 i 1968 aquí estudiat s'haguessin reduït les quantitats per tiratge, atesa la dinàmica de vendes del món del llibre, les conseqüències d'anys anteriors s'arrosseguen. La principal és que l'estoc al magatzem es va acumulant perquè molts dels exemplars no es venen.

⁹⁷ Tal com passava amb *Oriflama* o *Canigó*, Jordi Pujol finança Nova Terra, però el 1977 reclama el retorn del préstec a Anton Cañellas, antic gerent de l'editorial (també d'*Oriflama*): "No puc mantenir més aquest préstec. Com pots suposar, tant jo com CDC anem escurats de diners. Però no vull ocasionar-te un problema, i per això he demanat a Banca Catalana que et faci un préstec de 2 milions". El retorn del préstec suposa doncs un altre cop dur pels seus impulsors (Pujol, 1 d'octubre de 1977).

no siguin fàcilment resolubles, perquè augmenten els costos fixos i els deutes en una dinàmica que es retroalimenta. A més a més, els conflictes jeràrquics, per exemple entre el consell i la comissió, fan que modificar aquestes dinàmiques sigui molt complicat: travessades per desavinences ideològiques, personals i de treball, ningú no té prou poder per imposar els canvis necessaris. A la vegada, cal no oblidar que el context social repressiu constreny sens dubte les possibilitats de “servir el poble”.

No obstant això, en segon lloc la falta d'especialització presenta certs avantatges, sobretot pels treballadors particulars. A Nova Terra la comissió delegada i la secció literària decideixen què publiquen a partir dels seus propis criteris. També s'observa en d'altres editorials, com Proa o Edicions 62, on el director literari té un poder de decisió considerable. Altrament, l'exemple del cap de producció a Proa, Lluís Permanyer, evidencia que la pluriocupació no sempre és un problema. Malgrat encarregar-se de totes les tasques de producció a l'editorial, alhora conserva una posició de periodista a *La Vanguardia*, i això el beneficia en ambdues feines: les entrevistes al diari li permeten promocionar els llibres de Proa; conèixer quins llibres es publiquen li facilita l'accés a entrevistar els autors (Sinca, 2016). Si al capítol anterior s'ha demostrat com la poca especialització propiciava el poder dels crítics, aquí es remarca el poder de les seccions literàries pel mateix motiu. Ambdues dinàmiques contribueixen sens dubte a la varietat i la innovació estètiques del període perquè fan prevaldre la valoració artística i cultural o, en termes més bourdieusians, l'autonomia del camp.

7.2.3 El llibre de butxaca en la literatura catalana

Per tal d'intentar augmentar el públic lector, una estratègia compartida en diverses editorials, i que guanya força al llarg del període, són les col·leccions de butxaca (Edicions 62, Proa, Pòrtic, Alfaguara, etc.). L'intent és indèstriable del que passa a les indústries editorials d'altres literatures, com l'anglosaxona o la francesa, en les quals un gran volum de vendes es basa en aquesta estratègia. Els llibres de butxaca o *paper-back* es caracteritzen per tiratges alts i per un procés de fabricació que en redueix costos (materials com la tapa tova, assemblatge encolat més que no relligat, etc.); en són un bon exemple les primeres edicions de Penguin ja als anys trenta. La idea és fer arribar al públic un exemplar més barat que incentivi la compra. Alhora, el llibre de butxaca no implica només canvis materials, sinó també contractuals entre autors i editorials, atès que l'autor sol cobrar un percentatge més elevat per avançat, però després es redueix molt el percentatge cobrat per exemplar venut (Cosser, Kadushin i Powell, 1985; Lash i Urry, 1994). Ja s'ha comentat que els primers intents de llibre de butxaca en la literatura catalana apareixen sobretot als anys seixanta, amb casos com “La cua de palla” a Edicions 62 o “Enjòlit” a Aymà-Proa dedicats al subgènere policial. També destaca la col·lecció d'Alfaguara de novel·la popular, amb autors de trajectòria semblant: ja consolidada, però poc reputats dins de la seva generació; dedicats a la literatura realista que cada cop té menys reputació, propera al realisme històric (p.ex.

Josep Maria Espinàs, Concepció G. Maluquer) o al costumisme (p.ex. Xavier Benguerel, Ramon Folch i Camarasa, Aurora Bertrana) (Marco, 1966). Per tant, hi ha un intent de tirar endavant col·leccions que ajudin a desenvolupar una literatura de masses malgrat les dificultats.

Contràriament, hi ha editorials que rebutgen l'entrada del llibre de butxaca a les seves col·leccions. Per exemple, Joan Sales de Club Editor parla de "*llibre[s] de butxaca d'aquests que es fan ara, enganxats en comptes de cosits [...] de preus rebentats*", per tant evidencia que no pensa en aquests tipus de llibre com un producte propi de la seva editorial (Rodoreda i Sales, 2017: 899-890). De fet, resta obert a cedir obres de Mercè Rodoreda a col·leccions de butxaca, quan considera que el seu públic no se solapa amb el públic que compra aquestes edicions barates (Rodoreda i Sales, 2017). A Destino també hi ha reticències. Tant Josep Vergés com Joan Teixidor, els dos propietaris de l'editorial, rebutgen els llibres de tapa tova i reivindiquen, com Sales, la bibliofília.⁹⁸ Segons Vergés fill, quan ell proposa la introducció d'una col·lecció de llibres de butxaca a mitjans dels anys setanta, Teixidor comenta que "*Els llibres els fem per a gent culta i el nostra objectiu no és fer llibres per a les masses* (Vergés, 2007: 255)". Tanmateix, el fill ho acaba aconseguint i la col·lecció és un èxit:

"Un dels èxits més importants que vaig aconseguir a Destino, a part del control individualitzat de costos i l'ordinador central, va ser iniciar una col·lecció de llibres de butxaca. Vaig convèncer el meu pare amb l'argument, que pesava molt en ell, que el risc era mínim doncs li proposava una llista de llibres ja publicats en tapa dura que s'havien venut bé. L'únic que li vaig fer veure era que, igual que Alemanya, calia sortir, no amb un llibre solitari com era el seu costum, sinó amb una desena de cop. Finalment va quedar en cinc, suficients per a demostrar que l'aventura funcionava. Aquí cal primer de tot dir que en el món editorial hi ha una regla immutable que es compleix sempre, que només un de cada deu llibres es ven bé. Quan la col·lecció de butxaca ja estava ben establerta amb 200 títols vaig comprovar que aquí també era cert, doncs només un 10% dels llibres aconseguien grans vendes, però evidentment tots els títols es venien molt millor que els de tapa dura. [...] El següent tema era el format de l'edició. Vaig explicar al meu pare que era una oportunitat única de buidar el magatzem de paper si manteníem el mateix format de pàgina que la col·lecció Ancora y Delfín, doncs així podríem encuadernar, imprimint només una portada de Destinolibro, els fulls impresos que s'acumulaven a l'enorme magatzem nou de Badalona i tampoc calia repicar ni corregir de nou els títols que sortissin a Destinolibro, estalviant una gran part del cost de producció. De nou

⁹⁸ Una carta de Josep Pla amb Josep Vergés per editar l'Obra Completa també posa molt d'èmfasi en el format del llibre. Demostra una concepció artesana de l'ofici d'editor, buscant una feina ben feta allunyada de plantejaments que pretenen abaratir costos (a banda de demostrar la visió comercial aguda de Pla): "*El format ha de ser el dels volums de la Pléyade-Obres completes. És un format elegant, molt bonic i que agradarà molt a la gent, perquè fora quatre gats, aquests volums són desconeguts aquí. El paper dels teus llibres està bé i la lletra ha de ser clara, neta i de dimensions llegibles. Les cobertes han de ser vermelles. Les biblioteques són en general lúgubres i els llibres vermells fan un gran efecte. Poden, además, tenir sumptuositat* (Pla, s.d.)".

em van fer cas i uns anys més tard vaig escoltar com comentava tot content al seu soci Joan Teixidor: ‘Destinolibro ens ha salvat l’editorial! El seu format com Ancora y Delfin ha buidat el magatzem i hem recuperat els milions que teníem morts en paper!’.” (Vergés, 2007: 254-255)

El fragment és llarg però il·lustratiu, en primer lloc, de com el llibre de butxaca es relaciona amb una xarxa de PDR extensa: se’n treuen 5 títols de cop, fet que indica una producció constant elevada i la potencial capacitat d’aborció del mercat, que es constata perquè d’alguns títols s’aconsegueixen “grans vendes”. Aquests representarien una proporció del 10% segons Vergés, que reforça la idea de molts aspirants a l’èxit però poques possibilitats d’aconseguir-lo. També la idea que, atesos els costos relativament baixos de producció de títols, amb un sol èxit es cobreixen els costos d’altres llibres “fallits”, així com els costos generals, en un escenari de sobreproducció (Hirsch, 1972). En segon lloc, a Destino la implantació del llibre de butxaca és paral·lela a altres canvis que indiquen l’especialització progressiva de la indústria editorial, com el control individualitzat de costos per cada títol i un ordinador central, que permeten una gestió econòmica més ajustada (només cal pensar en el cas oposat de Nova Terra). A més, la visió emprenedora també és important, en aquest cas per saber aprofitar les impressions emmagatzemades d’exemplars no venuts (“milions que teníem morts en paper”), que es readapten al format barat de butxaca. En tercer lloc, val a dir que això és factible com a col·lecció en castellà, i no pas en català.

De fet, les col·leccions de butxaca són un tema recurrent a l’espai literari català. Primer, emmarcades en els debats de mitjans dels anys seixanta sobre la societat de consum i l’esquerda de les jerarquies entre l’alta cultura i la popular. Per exemple, la publicació de James Bond a “Enjòlit” mereix les reflexions d’autors com Calders (1965), que en critica la violència, o la de crítics com Fuster (1966), que malgrat considerar-la “infraliteratura” reconeix que identifica bé els poders fàctics mundials. Això el porta a plantejar-se la relació del llibre de butxaca amb l’estètica i la qualitat. Quan parla de “llibre de butxaca” o “novel·la popular”, es resisteix a pensar-los com a literatura de mala qualitat i posa èmfasi en què es refereix a “novel·les curtes de paper barat”, és a dir, als trets físics del llibre, més que no pas a “literatura vulgar” (Fuster, 1967 i 1967b). Més endavant, però, quan aquestes col·leccions no acaben de funcionar (p.ex. Proa atura ja el 1967 la col·lecció “Enjòlit” i Edicions 62 “La cua de palla” el 1969), tots avaluen les possibilitats de les col·leccions de butxaca en català i intenten desxifrar-ne els motius del fracàs més enllà de la qualitat. Per exemple, a Proa pensaven que el seu públic habitual no adquiriria la col·lecció “Enjòlit” a causa de considerar-la infraliteratura, mentre que el públic “popular” a qui anava destinada tenia grans dificultats per llegir en català (Vallverdú, 2020b). Pedrolo, impulsor de la col·lecció “La cua de palla” a Edicions 62, argumenta que no és només la manca de lectors que ha obligat a aturar la col·lecció, sinó també els criteris de consum dels lectors existents, amb

preferència pels autors catalans. Per tant, una col·lecció centrada en un gènere que no conreen sovint aquests escriptors i que es basa en traduccions difícilment pugui prosperar (Pedrolo, 1972). A més, els pocs lectors també es relacionen amb la problemàtica dels preus dels llibres en català:

“Ens trobem, doncs, amb una aparent paradoxa: una col·lecció que tenia el propòsit d’aconseguir nous lectors per al català, veu travada la seva acció per un problema de preus que existeix precisament gràcies a l’escassetat de lector catalans. Si vol continuar publicant, o bé ha de mantenir -i fins i tot augmentar, com augmenten les despeses- els preus actuals, relativament prohibitius i, doncs, ben poc avinguts amb les seves intencions, o bé ha de fer-se de seguida amb prou lectors per compensar l’oferta dels llibres a un preu modest. El dilema sembla ben clar, i només el pot solucionar el lector: ell ha de decidir si ‘també’ li interessa que tinguem llibres policíacs en la nostra llengua. I qui diu policíacs, diu, demà, d’aventures, de ciència ficció, d’amor...” (Pedrolo, 1972: 46)

A Proa i Edicions 62 pensen doncs que el lector català no està interessat per la literatura popular i que prefereix els escriptors catalans; al proper capítol, es veurà que probablement no anaven desencaminats. També, tal com apunta Pedrolo, davant la impossibilitat que hi hagi tiratges elevats, imprescindibles per fer efectiva la reducció del preu de mercat (i compensar-la), l’existència del llibre de butxaca s’hauria de repensar i adaptar per la literatura catalana. Fuster, quan s’havia preocupat de la qüestió uns anys abans, ja ho escatia:

“Bien mirado, nos faltan los supuestos de ‘normalidad’ -sociales para el idioma, económicos para la gente que lo habla y habría de leerlo- que harían factible un ‘libro de bolsillo’ a la manera europea. No olvidemos que el ‘libro de bolsillo’ es algo más que un simple tipo de formato. La verdad es que, en el punto en que estamos, no hay otro remedio que contentarnos con recetas más modestas. En lugar del ‘libro de bolsillo’ propio de las llamadas ‘sociedades de consumo’ y similares, hemos de resignarnos a continuar la tradición de las ediciones ‘populares’ [...] el papel literario barato y manejable cumple una misión de extraordinaria eficacia. O puede cumplirla, en espera de ‘libro de bolsillo’ auténtico...” (Fuster, 1967: 47)

Hi ha una distinció entre el “llibre de butxaca”, que seria propi de les indústries editorials en societats amb un públic ampli, perquè implica tiratges massius i preus reduïts, i les “col·leccions populars”, gairebé fulletonesques, molt freqüents a principis de segle i pròpies de literatures més dèbils, entre les quals hi hauria encara la catalana, perquè no es basa en una indústria tan especialitzada ni en un públic tan ampli. Anys més tard, Melendres torna a posar èmfasi en la importància del públic des d’aquesta perspectiva. Si bé a Catalunya es donen els criteris de preu i format reduïts, el llibre de butxaca es basa en “*el principi econòmic de l’elasticitat de la demanda*”, principi que suposa adequar, “*en primer lloc, el producte a la demanda, és a dir, pensar una col·lecció capaç d’interessar a les persones econòmicament sensibles que llegeixen; en segon lloc, esbrinar rigorosament si les persones que llegeixen i són econòmicament sensibles*”

poden absorbir una oferta elevada (Melendres, 1974: 124)”. Encara que el primer punt s’aconseguiria, perquè Edicions 62 s’hi acostava amb la col·lecció “El cangur”, el segon punt seria més complicat d’assolir, atès que “*¿existeixen a Catalunya deu mil persones disposades a comprar un llibre cada mes, o vint mil disposades a comprar-ne un cada dos mesos, o trenta mil...? No ho crec* (Melendres, 1974: 124)”. Joan Sales de Club Editor, sempre prudent, també calcula en aquests anys que hi havia entre 3.000 i 10.000 famílies de lectors en català i aquest era el marge amb què es treballava (Rodoreda i Sales, 2017).

Vallverdú explica que el poc costum de llegir en català dels mateixos catalanoparlants és una dinàmica problemàtica i que cal revertir. També apunta el fet que abans del Franquisme, “*La ‘massa’ -migrada- de lectors havia estat recentment alfabetitzada i es va acostumar a llegir aviat en les dues llengües, castellà i català. D’altra banda, era molt difícil de ‘defugir’ l’ús del català en un país tan fortament catalanitzat com la Catalunya d’aleshores, on el català parlat era omnipresent i no hi havia cap dels poderosos mitjans audiovisuals d’avui* (Vallverdú, 1974: 29-30)”. Per tant, les anomalies polítiques i culturals del Franquisme dificulten ampliar el públic lector a partir de mesures que es considerarien necessàries, com ajudes a l’edició en català, promoció interior i exterior, lliure circulació de llibres, oficialitat i ensenyament reglat del català que facilitin el seu coneixement tant als nousvinguts com a la població catalana. També Triadú (1974) o Graells (1974) coincideixen amb el diagnòstic. Hi ha però una certa escletxa d’optimisme en aquests anys, perquè el final del Franquisme sembla una possibilitat més plausible (p.ex. ETA ja havia assassinat Carrero Blanco i la salut del dictador havia empitjorat molt).

Per concloure, aquests intents deixen clara l’ambigüitat de les col·leccions de butxaca, que no sempre generen la rendibilitat desitjada ni troben el públic que potencialment havien conceptualitzat. L’important, però, és que les editorials són conscients dels resultats obtinguts i s’hi adapten, en relació amb el procés de reestructuració i especialització que té lloc al llarg dels anys setanta.

7.2.4 Còmput global dels efectes de la crisi

Els canvis analitzats durant la darrera dècada del Franquisme indiquen la transició d’una indústria artesanal cap a una indústria més especialitzada. Quant a les **editorials artesanals**, en primer lloc, sovint són impulsades com a projectes gairebé unipersonals. També solen ser projectes voluntaristes, compromesos. En segon lloc, presenten una integració alta de tasques que no requereixen estructura industrial, habitualment de preproducció (p.ex. disseny o correcció). En canvi, no integren tasques com la impressió o la distribució perquè són estructures costoses, i la majoria d’editorials obtenien beneficis migrats que no permetien grans inversions. A més a més, les tasques més comercials (p.ex. publicitat, vendes) són o bé un flanc feble o bé directament inexistent. En tercer lloc, les editorials presenten poca divisió del treball i de jerarquies, que es

relaciona amb les dificultats de professionalització; prevalen plantilles reduïdes i moltes jornades a temps parcial. A la vegada, però, sembla que els treballadors tenen prou autonomia per decidir com executar la tasca editorial i això els satisfà (cal pensar en els exemples de Castellet i Permanyer). Encara que sembli un oxímoron en relació amb el terme “indústria”, doncs, s’anomena indústria artesanal perquè recorda als elements que defineixen la figura de l’artesà: una feina que abasta tot el procés de producció d’un objecte, més enfocada al valor d’aquest objecte que al valor de mercat posterior, i en general satisfactòria pels qui la fan, que gaudeixen de força autonomia. Club Editor n’és el millor exemple.

Malgrat que aquests trets s’emmarquin en el context de precarietat i repressió, alhora les oportunitats dels anys seixanta faciliten que algunes editorials intentin treballar amb estructures empresarials més complexes; es poden considerar **editorials híbrides**. És el cas d’Edicions 62, amb distribuïdora pròpia (integració vertical), segells en castellà (integració horitzontal) o un consell d’administració i gerència (organització complexa). Això denota l’intent d’assimilar estratègies desenvolupades en contextos on l’economia cultural és més especialitzada i extensa (veure Lash i Urry, 1994). Semblaria, per tant, que la transició cap a aquest model comença a prendre forma ja als anys seixanta amb el *boom* editorial. Ara bé, calen dos matisos. El primer és que, ateses les conseqüències de la sobreproducció a partir del 1969, potser la transició començaria quan les editorials han de fer front a aquesta crisi, si cal amb reestructuracions i reorganitzacions (p.ex. Edicions 62). El segon és que l’efectivitat de l’especialització empresarial és ambigua: per exemple, Proa, sense un consell d’administració i amb un sol mecenes, té menys problemes al llarg dels anys setanta que editorials com Edicions 62, Laia o Nova Terra; Club Editor, que seria una microeditorial i no disposa de mecenes, controla també millor els equilibris entre producció i vendes; Destino té una plantilla reduïda i no sempre controla el cicle dels llibres, però disposa d’un mercat en castellà que rebaixa la incidència de la precarietat i la politització en les seves dinàmiques i, per tant, té pocs problemes econòmics.

Conseqüentment, no només les possibilitats efectives de l’especialització són reduïdes, sinó que de vegades no són l’opció més eficaç en un sistema editorial com el català durant el període franquista. Per tant, convé indagar en com, malgrat les dificultats, comença a prendre forma la **transició** a nivell estructural i organitzatiu de la indústria editorial. I, sobretot, com aquesta transició contribueix a la varietat i la innovació novel·lística. En primer lloc, pel que fa a l’estructura, s’identifiquen tres tipus ideals d’indústria cultural: “*There may be 1) many small competing firms producing a diversity of products, 2) a few vertically integrated oligarchic firms that mass produce a few standardized products, or 3) a more open system of oligarchy composed of niche-market-targeted divisions plus many small specialty service and market development firms where the former produce the most lucrative products and the latter produce the most innovative* (Peterson i Anand, 2004: 316 [enumeració pròpia])”. A les grans literatures, el darrer

segle es podria considerar una transició del tipus 2 (fordista) al tipus 3 (postfordista). Alhora, però, com que el sector editorial presenta costos inicials relativament baixos, en comparació per exemple amb el cinema, sempre hi ha petites editorials que hi operen. Per tant, històricament la realitat editorial mai no ha estat gaire “pura” en relació amb el tipus 2 (Coser, Kadushin i Powell, 1985; Lash i Urry, 1994; Bourdieu, 1999; Thompson, 2012). Diferentment, el cas català durant la darrera dècada del Franquisme es troba proper al tipus 1, amb petites empreses d’oferta variada. Els canvis que s’han començat a apuntar, amb empreses híbrides que presenten trets d’especialització, indicarien la transició cap a escenari proper al tipus 3.

En segon lloc, aquesta estructura té una estreta relació amb l’organització. A les indústries culturals se n’identifiquen tres tipus:

“(a) the bureaucratic form with a clear-cut division of labor and a many-layered authority system committed to organizational continuity, (b) the entrepreneurial form having neither a clear-cut division of labor nor a many-layered hierarchy committed to short-term success, and (c) a variegated form of large firm that tries to take advantage of the potential flexibility of the bureaucratic form without giving up central control by acquiring creative services through short-term contracts.” (Peterson i Anand, 2004: 316 [enumeració del text])

En totes les editorials catalanes del període preval la tendència al tipus empenedor (b) perquè, o bé les editorials tenen pocs treballadors que s’ocupen de la majoria de tasques sense necessitat d’una divisió departamental burocratitzada (p.ex. Club Editor, Destino, Proa), o bé tenen una jerarquització feble (p.ex. Edicions 62, Nova Terra, Laia). Aquesta configuració es relaciona amb el fet que al capdavant de les editorials s’hi trobin editors carismàtics amb molt de poder. Els directors literaris de trajectòria reputada com Joan Oliver, Josep Maria Castellet o Alfons Comín tenien una capacitat de decisió considerable, sobretot quan prevalia l’optimisme abans de la crisi dels anys setanta (Riera i Esteve, 1981; Sinca, 2016). Aquest poder en bona part rau en l’organització, perquè les jerarquies són febles i els departaments comercials i altres agents econòmics, que sovint aporten informació que actua com a contrapès de la informació literària, es troben poc desenvolupats.⁹⁹

Tanmateix, fins i tot en organitzacions empenedores força simples hi ha conflictes d’interessos (probablement només fa falta que hi hagi més d’un treballador). Una font de conflicte resulta del fet que el món del treball sempre presenta un cert grau d’informalitat. Sempre hi ha distància entre l’organització teòrica i la pràctica organitzativa, atès que l’organigrama formal no pot contemplar tots els conflictes i problemes, que s’hauran de gestionar de manera imprevista i amb voluntarisme

⁹⁹ Alguns dels participants del sector editorial també accedeixen a posicions de poder gràcies a la seva trajectòria prèvia com a crítics (Castellet), escriptors (Oliver), o fins i tot empresaris (Cendrós). Això indica la importància de les *cross-network transpositions* en l’emergència i la reconfiguració de sectors d’activitat, perquè aquests participants hi aporten el seu capital i coneixements en d’altres àmbits (Crane, 1988; Powell, Packalen i Whittington, 2012).

(de Terssac, 1992; Sennett, 2000). Amb l'afegit que els conflictes podrien augmentar en els sectors culturals per la necessitat empresarial que hi hagi flexibilitat atesa la demanda incerta (Chiapello, 1997; Menger, 1989 i 1999), i també perquè el compromís i la motivació sovint amaren la feina cultural (Born, 1995). Com a resultat, les tensions emergeixen horitzontalment entre seccions (p.ex. entre les seccions artística i comercial) o verticalment entre diferents graus de la jerarquia (p.ex. entre l'administració-gerència i els especialistes) (Born, 1995).¹⁰⁰ El cas de Nova Terra és il·lustratiu. Els conflictes d'interessos els impedeixen enfrontar els reptes i imprevistos, per exemple quan els censuren llibres i això comporta pèrdues. Els conflictes, principalment entre el consell d'administració i la comissió delegada, tenen tant tints verticals (perquè es disputen el poder), com horitzontals (perquè els primers volen incrementar el control econòmic, mentre que pels segons preval l'orientació cultural).

Aquesta doble tipologia d'estructura i organització presenta l'avantatge que il·lumina com es desplega el procés de transició d'un tipus d'indústria a una altra. Cal indagar en la relació entre ambdues dimensions. Habitualment s'argumenta que l'organització emprenedora fomenta la flexibilitat i dota les editorials d'una major adaptació als canvis (Schalke i Gerlach, 1999; Vergara, 2020). En un context d'incertesa com el dels anys seixanta i setanta per la literatura catalana, seria doncs una característica beneficiosa; ho demostraria l'exemple de com Club Editor, la petita editorial del matrimoni Sales-Folch, supera les conseqüències de la crisi d'IFAC que els prestava els serveis (Rodoreda i Sales, 2017). Això no obstant, en les editorials que presentaven una estructura complexa amb certs graus d'integració vertical o horitzontal (p.ex. Edicions 62), o en editorials que disposaven de mecanismes propis d'empreses especialitzades (p.ex. Nova Terra amb les ampliacions de capital que permetien mantenir alts nivells de producció), la forma emprenedora era insuficient per superar la crisi, perquè els problemes eren massa complexos, sobretot pel volum de costos fixos o endeutament assolits. Per superar aquests problemes queda palès que l'especialització a nivell estructural és insuficient si no va acompanyada del nivell organitzatiu. Ho indica el cas d'Edicions 62: després d'haver intentat una especialització estructural complexa, se'n surt de la crisi perquè adopta tant una reestructuració simplificadora com una reorganització que facilita l'entrada de rols específics encarregats de la gestió econòmica. En canvi, a Nova Terra els conflictes entre diferents parts dificulten la reorganització necessària per prendre decisions fonamentals per la supervivència.

¹⁰⁰ Born també assenyalava els eixos de desigualtat com a criteri per analitzar els conflictes. En el cas català, per exemple, s'aprecien desigualtats per gènere, perquè la majoria de principals càrrecs editorials són ocupats per homes, mentre que les dones hi apareixen sovint com ajuda administrativa i/o comptable, imprescindible però allunyada del nucli dur de l'activitat editorial. Per exemple, la dona de Joan Sales a Club Editor (Rodoreda i Sales, 2017), la dona de Max Cahner als inicis d'Edicions 62 (Roig, 1975), o la secretària de J.B. Cendrós a Proa (Sinca, 2016). Tanmateix, no es disposa de prou informació per veure si els eixos de desigualtat afecten els conflictes.

La tipologia no només aclareix com es configura el procés de transició a nivell estructural i organitzatiu. També presenta l'avantatge que aporta una dimensió relacional i agregada de la indústria editorial. D'aquesta manera, il·lumina que les orientacions i pràctiques de les editorials tenen a veure amb el que fan la resta d'empreses (Bourdieu, 1999; Franssen i Kuipers, 2013). Afegint aquesta dimensió relacional i agregada, s'entén per què les editorials amb una estructura i organització més senzilla se'n surten millor en el context particular de l'espai literari català. Com ja s'ha apuntat, durant la darrera dècada franquista totes les editorials eren "petites empreses competint amb productes variats" atès que el mercat era feble i poc institucionalitzat. Per tant, a les editorials no els calia una estructura complexa per competir, perquè les altres editorials tampoc no la tenien. En canvi, l'estructura complexa d'Edicions 62 o Nova Terra els generava molts problemes i, de fet, les editorials amb certs trets d'especialització que presentaven una trajectòria més estable es beneficiaven de recursos externs (p.ex. a Destino el mercat en castellà; a Proa el mecenatge).

Això no obstant, els problemes de les editorials híbrides com Edicions 62 o Nova Terra i la superació de la crisi del tombant dels anys seixanta són un primer punt d'inflexió de la transició cap a la indústria contemporània, que contribueix a les dinàmiques d'innovació cultural. Retornant a l'apartat anterior, tal com per bona part dels participants de l'espai literari (escriptors, crítics), per les editorials catalanes la cultura i la literatura esdevenien un camp privilegiat contra el Franquisme. Moltes editorials tenien una forta orientació ideològica: la militància nacionalista pretenia enriquir la literatura catalana, sovint per sobre dels beneficis; la militància marxista rebutjava el capitalisme autoritari. La cultura representava un signe d'oposició i de revitalització. Cal afegir-hi que, pròpiament per les editorials, operava l'interès d'ampliar el públic lector i en paral·lel professionalitzar la indústria. Com a conseqüència d'aquestes orientacions, emergeix l'atractiu de la varietat i la innovació estètiques. Ara bé, l'estructura i l'organització de la indústria és imprescindible per comprendre com les orientacions es plasmen en la producció de llibres i no es queden en un mer desig. Aquí és on el rol de les editorials híbrides resulta rellevant.

En qualsevol editorial del període, les característiques estructurals i organitzatives de les editorials afavoreixen el poder de la secció literària, encara que per motius diferents. A les editorials més petites i artesanals com Club Editor, els treballadors tenen al seu càrrec gairebé totes les tasques i poden imposar els seus criteris, que solen ser de compromís. En el cas de les editorials híbrides, més especialitzades, els consells d'administració estan conformats per mecenes culturals (p.ex. Edicions 62, Nova Terra o Laia) i la manca de control de la dimensió comercial difumina les possibilitats d'imposar l'orientació econòmica. Ara bé, les editorials artesanals estan subjectes a molts constreyniments econòmics, motiu pel qual les tendències estètiques més radicals s'hi veuen reduïdes (d'aquí potser també l'èmfasi de Sales en una narrativa llegidora). En canvi, les editorials híbrides tenen mecanismes per produir grans quantitats de llibres, entre els quals es

destaca l'ampliació de capital, que sumats al poder de la secció literària les dota de molta més capacitat per prendre riscos, com les innovacions i la varietat ho poden ser. Al capítol anterior s'ha analitzat a través dels premis que editen (Proa, Edicions 62 o Destino), en l'actual s'han citat alguns autors del catàleg d'Edicions 62 i de Nova Terra. Per tant, les editorials híbrides són les que més contribueixen a la varietat i la innovació.

És cert que sobresurten certs matisos, però. Per exemple, a l'inici dels anys seixanta i abans de la crisi, Edicions 62 té moltes col·leccions, gèneres i autors diferents. Per superar la crisi, en canvi, redueix les col·leccions i aposta pels escriptors catalans, més barats; com a resultat afavoreix la publicació de les innovacions variades que aquests escriptors estan produint. Per tant, si bé al llarg del període el còmput global és pro-innovació i pro-varietat en benefici dels autors catalans, a nivell més micro les decisions que afavoreixen aquestes tendències tenen matisos diferents. No només dins d'una mateixa editorial, com en aquest exemple, sinó també entre editorials. De tota manera, la dinàmica principal es manté: tal com s'ha demostrat al capítol, més enllà de les orientacions valoratives, sense una estructura i organització de la indústria editorial propícies la varietat i la innovació no podrien concretar-se. Al proper capítol s'indaga en aquesta dinàmica durant la Transició política i els primers anys d'autonomia catalana.

Capítol 8. Expansió de la indústria editorial, política cultural i mercat dels anys vuitanta

Havent treballat les motivacions dels editors i les característiques industrials al capítol anterior, aquest parteix d'investigar els factors contextuals que concretament afecten l'espai literari català (Larson, 1993; Collins i Guillén, 2012). Per tant, l'anàlisi del sistema editorial s'està desplegant seguint una trajectòria temàtica-temporal i d'escala-temporal: als anys seixanta, el sentit, valors i motivacions de la tasca editorial (micro); als anys setanta, l'estructura i organització de la indústria (meso); als anys vuitanta, els efectes de la política cultural i del mercat per les editorials (macro). Si bé es tracta d'una construcció analítica, perquè tots els nivells i/o dimensions operen a la vegada, la distinció pretén facilitar la comprensió d'aquesta realitat respectant-ne les particularitats: en cada període s'investiga el que s'hi considera més rellevant. Atès que amb la fi del Franquisme el desplegament de les autonomies té una incidència fonamental en la indústria editorial, en un primer apartat s'aprofundeix en els efectes de la política cultural. A partir del contrast entre la dictadura i la democràcia, queda palès com la política cultural de la Generalitat té un impacte clar en la promoció del llibre en català. Les diferències evidencien fins a quin punt la literatura catalana es beneficia del nou context en termes quantitius, sobretot per la recuperació i ampliació del mercat. Ara bé, tot i que enceta un nou capítol per la indústria editorial, en cap cas és una ruptura radical. Primer, perquè la política democràtica ve marcada pels efectes del Franquisme. I, segon, perquè en termes qualitius, considerant la varietat i la innovació estètica que ens ocupa, no hi ha grans variacions.¹⁰¹

En els següents apartats s'analitza més concretament com el nou context democràtic afecta les editorials. Al segon es contrasten dues editorials: Laia, que progressivament es *desencanta* i ha de plegar; Edicions 62, que aprofita més que qualsevol altra el nou escenari democràtic. També es detallen les trajectòries de la resta d'editorials, marcades pel canvi generacional: Destino i Proa acaben essent controlades per grans grups després que se les venguin els seus propietaris emblemàtics, Vergés i Cendrós respectivament; Club Editor atura l'activitat per la mort de Sales, tot i que en l'actualitat ha estat reactivada. Al tercer es para atenció a les possibilitats de professionalització dels escriptors en relació amb les editorials. Aquests elements permeten

¹⁰¹ Els efectes de l'economia no es prenen en consideració tan explícitament perquè s'han anat desplegant al capítol anterior (creixement i increment de la producció; crisi i augment de costos; etc.). I, de fet, durant el període 1976-1983, malgrat un context econòmic desfavorable, que augmenta molt els costos de producció (Riera, 20 d'agost de 1980; Milla, 6 d'octubre de 1981; Rodoreda i Sales, 2017), el sistema editorial en general sembla créixer i expandir-se en el nou règim democràtic.

valorar la continuació del procés cap a l'especialització de la indústria editorial encetat als anys seixanta.¹⁰²

En un quart apartat, i després de tot el que s'ha analitzat, es reconstrueix el públic lector català. Se segueixen dues estratègies: es comparen les dades escadusseres del Franquisme, sovint indirectes, amb les primeres enquestes democràtiques; quan no és possible, es recorre a les concepcions que en tenien els participants del sistema editorial i a les estratègies comercials que seguïen per augmentar la demanda. De fet, a part de qüestionar si realment es pot conèixer amb precisió la demanda, per entendre les dinàmiques de producció cultural sovint compta més la conceptualització del mercat que fan els agents de la producció que no pas la demanda real (Powell, 1989; Peterson, 1990 i 1997). Això es dona per dos motius principals. Primer, pel que es podrien considerar "errors" de percepció de les indústries. Peterson (1990) ho exemplifica amb l'auge del rock a la dècada dels cinquanta: les grans indústries van tardar uns anys a vehicular les demandes de la població juvenil i, per tant, el mercat només va començar a existir llavors, en l'encontre entre l'oferta i la demanda. Segon, a causa de l'especificitat dels objectes culturals: al ser objectes als quals s'atribueix "sentit" o "significats", mai no es pot predir del tot la recepció dels agents, que són agents actius en aquesta atribució.

Finalment, es debaten totes les dimensions de la indústria editorial catalana en diàleg més explícit amb les troballes de la literatura sociològica. Si al capítol anterior els tres eixos bàsics d'anàlisi (econòmic, cultural-estètic i polític) apareixien imbricats i confusos en aquest diàleg sociològic, al present capítol es distingeixen més clarament. Això es deu al fet que a la realitat catalana l'especialització es desplega progressivament i, a mida que arriba, és més senzill establir paral·lelismes amb les investigacions de la sociologia, en general centrades en contextos molt més especialitzats. Tanmateix, com que les ambigüitats es mantenen, actuen com a indicadors que ajuden a reconstruir les particularitats de la indústria editorial catalana i alhora aprofundir en la literatura sociològica.

¹⁰² També apareixen projectes nous amb enfocaments que no s'havien donat fins al moment. És el cas de Quaderns Crema, que el 1979 esdevé una petita editorial independent amb una línia editorial freqüent en d'altres literatures, però no tant en la literatura catalana d'aquells anys: un catàleg entès com l'obra de l'editor, en el qual s'uneixen la tradició i la modernitat, així com la qualitat del producte material, amb un disseny molt acurat i característic. Destaquen les dues col·leccions de narrativa, on publiquen autors reconeguts com Quim Monzó (Llanas, 2007; entrevista amb Guillamon). També és el cas de Columna, que podria ésser considerada la primera editorial amb visió realment empresarial (i fins i tot especulativa), que juga amb la internacionalització del món editorial, el màrqueting i un catàleg d'èxits comercials (Llanas, 2007; Gallén i Ruiz Casanova, 2015; entrevista amb Guillamon).

8.1 La política cultural: de la censura a la promoció del llibre en català

Per sobre de qualsevol altra política cultural, la **censura** és el mecanisme prevalent del règim franquista per controlar la cultura. Fins al 1965, es regia per la Ley de Prensa del 1938, d'inspiració feixista i vinculada al codi militar. S'hi obligava els editors, abans de publicar qualsevol obra, a enviar-ne un exemplar a les oficines del Ministerio de Información y Turismo (MIT) del qual depenia aquest mecanisme. Després de la lectura per part delsensors, els comunicaven el resultat: el vistiplau de circulació, la censura d'algunes parts amb possibilitat de circulació o la prohibició total. El 1966 s'aprova una nova llei que regula la censura, coneguda com a llei Fraga, cognom del llavors ministre del MIT (i en democràcia ministre del PP). El règim hi introdueix una nova modalitat en què, si les editorials aconseguixen un número de registre concedit pel ministeri, se'ls permet posar l'obra a dipòsit, on teòricament no serà censurada. Després del dipòsit, hi ha dues vies per començar a circular: o bé rebre una targeta de circulació, o bé no rebre-la però passat el període de silenci administratiu poder fer-ho sense necessitat de resposta. Ara bé, la censura no sempre opera d'aquesta manera. Conserva el dret de "segrestar" obres que ja circulaven, amb les pèrdues econòmiques que això suposa per les editorials, perquè s'ha de frenar el procés de distribució i reclamar els exemplars no venuts a les llibreries. I, fins i tot, en alguns casos, obliga els autors i editors a presentar-se al Tribunal de Orden Público (TOP), on sovint se'ls confisquen els documents d'identitat per evitar la sortida de l'Estat (Castellet, 2007). La nova llei també permet que aquestes editorials registrades puguin passar si ho decideixen per "consulta voluntària", és a dir, per la censura tal com operava amb anterioritat. Per contra, les editorials que no aconseguixen un número de registre, normalment per ideologia i per col·leccions que es consideren contràries a l'esperit del règim, es continuen regint per aquesta censura obligatòria. També es manté la consulta obligatòria als llibres d'educació i als llibres infantils (Cisquella, Erviti i Sorolla, 2002; Llanas, 2006).

Aquest sistema és, en primer lloc, poc operatiu, lent i en general acaba funcionant per silenci administratiu, perquè no arriben gairebé mai les targetes de circulació, tant pels qui passen per consulta voluntària com obligatòria; això propicia lògicament els "segrestos". En segon lloc, és poc professional, atès que no sempre es conforma de funcionaris especialistes, sinó que en els períodes més repressius hi prevalen capellans o militars addictes al règim. I, en tercer lloc, com que els criteris de censura no són explícits i les decisions no es poden recórrer, és també molt opac i arbitrari. Això alimentava la creença en autors, temes i idiomes "maleïts", amb els quals la censura era sistemàticament més estricta. Segons la línia editorial, algunes editorials tenien doncs més possibilitats de ser censurades. Actualment, a partir de les recerques sobre el període, se sap que efectivament era així (Cisquella, Erviti i Sorolla, 2002; Santacana, 2013). Elsensors havien d'omplir una fitxa en què es preocupaven de determinar si l'obra atacava el dogma, la moral, l'Església o el règim, entre d'altres, i si aquestes crítiques conformaven una part important de la

“qualificació” de l’obra, del seu missatge (Simbor, 2005; Van den Hout, 2015). Finalment, és un sistema extremadament cínic, digne d’una narració kafkiana. Fornas, editor de Pòrtic durant aquells anys, en una entrevista recent comenta:

“Per cert, guardo una carta molt curiosa, és una carta del 27 d’agost de 1977, del director general de Cultura Popular. Me l’adreça i diu: ‘En haver cessat de la Direcció General, a causa de la desaparició de la Direcció General de Cultura Popular, vull expressar-vos el meu sincer agraïment pel vostre esforç en la tasca cultural comuna. Ahora, vull demanar-vos disculpes per les meves possibles deficiències o si, contra els meus desigs, us he causat cap dificultat, molèstia o perjudici derivat de la meva ignorància o de l’aplicació de les normes jurídiques que de plena voluntat he acceptat i respectat sempre, malgrat interpretar-les en el sentit més ample que m’ha estat possible. Podeu estar segur que aquests gairebé tres anys de relació han significat per a mi una experiència sense igual. En un altre indret qualsevol i sempre personalment, em teniu a la vostra disposició. Signat, Miguel Cruz Hernández.’ És una carta insòlita, encara que ahora d’un cinisme extraordinari.” (Díez, 2021: s/n)

Aquesta organització aparentment inoperativa i caòtica, sumada a les capacitats que s’atorga la censura de segrestar qualsevol obra, és molt útil pel règim. Actuaría com un desincentiu perquè publicar llibres es converteix en una activitat de risc i farragosa, amb molts costos en recursos temporals, econòmics i personals. Sobretot considerant que força editorials tenen problemes de subsistència, els efectes poden arribar a ser devastadors. Per exemple, en un informe de 1969 a Nova Terra, referent a l’exercici de l’any anterior, s’apunta que l’administració els ha segrestat 6 llibres i que “*al-legava que no tenim número de registre editorial, cosa necessària per a tota empresa editora*” (aquest número havia estat sol·licitat per l’editorial però no l’havia rebut; atesa l’orientació ideològica ja comentada, obrerista, no el rebria mai). Calculen que aquests 6 llibres impliquen una inversió de més de 538.000 ptes. que es comptabilitzen com a pèrdues, sense possibilitat de recuperar-ne els costos a partir de les vendes. A més, preveuen que amb l’estat d’excepció del 1969, aquesta situació només s’agreujarà (Junta general ordinària, 1969). I, de fet, el 1970 els censuren 12 obres a causa de la temàtica: 3 sobre sexualitat, 8 sobre comunisme, revolució i món del treball (Junta general d’accionistes, 1971).

Per enfrontar aquest sistema, els autors i les editorials reaccionaven amb estratègies variables. S’ha parlat molt que propiciava l’autocensura: temes sobre els quals els autors decidien no escriure, obres que els editors descartaven de publicar (p.ex. Torres a Simbor, 2005; Pedrolo a Porcel, 1970b; Vergés, 2017). Tanmateix, les editorials sovint s’arriscaven i tenien estratègies per intentar escapar la censura. Per exemple, si la negativa arribava (tant per notificació prèvia com en forma de “segrest” posterior), per tal de revertir-la eren freqüents les cartes redactades en to humiliat; les visites i entrevistes personals al MIT; o recórrer a contactes influents (Cisquella, Erviti i Sorolla, 2002; Vallverdú, 2020b). També hi ha evidències que la circulació clandestina

era habitual un cop es prohibia una obra. Tot i no ser permeses al llarg de la dictadura, algunes es comentaven fins i tot a la premsa; en són exemples obres de referència per la recerca com *L'adolescent de sal* o *La generació catalana dels 70*.¹⁰³ Fornas, a la mateixa entrevista, explica [subratllat propi]:

“Quan presentàvem un llibre ens tornava o bé totalment negat –i llavors era molt difícil–, o molt censurat –cosa que preferíem, perquè llavors hi havia la possibilitat que en poguéssim parlar. Negociar sempre era difícil [...] i moltes vegades hi havia petites estratègies, a partir de forats que la llei no acabava de tapar, i a cop d’esperar, de donar llargues, d’anar a Madrid, et deien: ‘Bé, esperem a veure si això pot passar.’ Llavors, esperant, esperant, trèiem el llibre i aleshores ens el segrestaven. Ja ho teníem muntat per tal que segrestessin uns quants exemplars i els altres ja els havíem venut tots, o bé els acabàvem passant al circuit de llibreries especialitzades que coneixíem, on es podia adquirir de sotamà a la rebotiga. Això significava que ens processaven, tot i que solia ser un procés de mesos, i finalment, és curiós, però els jutges, aleshores, sobreseien les causes. No vaig tenir mai cap sentència condemnatòria.” (Díez, 2021: s/n)

Encara que Fornas recorri a l’humor, a la mateixa entrevista explica que “*Afortunadament, no m’havia de guanyar la vida fent d’editor. Jo ja tenia la meva professió. Fer d’editor va ser una manera de fer antifranquisme*”. A banda de reforçar la idea de la politització, palesa que els costos són menors si l’edició no és l’activitat principal, però no implica en cap cas que la censura fos inofensiva. Com a còmput global, era una estratègia del règim que mantenia les editorials en una situació de precarietat que, lògicament, afectava la publicació de llibres. Això no obstant, les conseqüències sobre la varietat i la innovació estètica semblarien força subsidiàries. Potser propiciava l’autocensura en relació amb algunes temàtiques però, malgrat tot, categories estètiques considerades en aquesta recerca impliquen una ampliació dels continguts sens dubte polèmics seguint la moral del règim (p.ex. l’homosexualitat en l’obra de Moix). També l’experimentació formal es trobava en un dels moments més destacables de la narrativa catalana.

La **política cultural democràtica**, en certa manera, semblaria que té efectes similars sobre la narrativa: afecta la indústria editorial però no la creació. Quan la Generalitat rep el traspàs de competències en educació (1980), instaura una conselleria de cultura, i també una d’ensenyament, que tenen impacte directe en la literatura catalana. Amb el govern de Convergència i la presidència de Jordi Pujol, el nou Departament de Cultura s’entrena amb Max Cahner com a conseller, que no milita al partit però que tenia una llarga trajectòria cultural (p.ex. s’ha vist que

¹⁰³ Sales parla també de modificar els exemplars un cop han passat la censura, perquè no comproven que a posteriori es mantinguin igual (Rodoreda i Sales, 2017: 41). Altrament, en els primers anys de postguerra, en què publicar literatura catalana contemporània estava prohibit, sovint es recorria a canviar les dates i llocs de publicació, fent-les passar per edicions anteriors a la guerra o edicions estrangeres (Cisquella, Erviti i Sorolla, 2002; Sopena, 2011).

havia impulsat *Serra d'or*, Edicions 62 o Curial). Val a dir que la promoció de la llengua catalana sobresurt en la tasca del departament. El mateix any 1980, Cahner ho remarca en una entrevista: “*cal insistir en l'aspecte lingüístic, els mitjans de comunicació i les qüestions estrictament culturals. La prioritat última és la recuperació de la identitat nacional a través de la presència de la llengua en tots els àmbits de la vida pública* (Cahner a Manent, 2020: 48)”. Per aconseguir-ho, la llei de normalització lingüística és un mecanisme fonamental que s'entrellaça amb altres accions. Manent, uns dels primers que ocupa càrrecs en aquest departament, ho explica de manera diàfana: “*La llei garantia l'ús oficial del català i el castellà i volia erradicar qualsevol discriminació per raons lingüístiques. Un detall a destacar: la Generalitat podia subvencionar les publicacions redactades totalment o parcialment en català (article 22) i calia que fomentés el llibre, el teatre, el cinema i els espectacles en la nostra llengua. El Departament, alhora, va crear una comissió per la normalització lingüística* (Manent, 2020: 144)”. Atès que la tríade nació-cultura-llengua es troba al centre de la majoria de reivindicacions per la recuperació democràtica a Catalunya, després de dècades de persecució sistemàtica, s'entén la importància que té el Departament de Cultura en el nou govern i, també, les polèmiques que es generen al seu voltant quan s'empren certes polítiques culturals normalitzadores (Barbieri, 2012; Iglésias, 2019; Manent, 2020).¹⁰⁴

En aquest marc, el departament impulsa la política cultural en favor del llibre en català. A les memòries d'activitat es marquen els següents objectius o línies d'actuació: “*ajudar a la creació literària dels escriptors catalans*”; “*sostenir el creixement de la producció editorial catalana*”; “*fomentar i promocionar l'hàbit de lectura, tant de la privada com de la pública*”; “*ajudar a superar la situació d'inferioritat de condicions que pateix l'edició en llengua catalana* (Departament de Cultura, 1982: 182)”. El 1981 i el 1982, per exemple, més de 32 i 42 milions de pessetes respectivament es concreten en subvencions al món del llibre. D'aquestes, les ajudes a editorials són les més importants, el 50'95% del total pel 1981 i el 47,72% pel 1982. Alguns dels projectes editorials subvencionats en català es dirigeixen a obres que tenen dificultats per generar prou guanys però que es consideren valuoses culturalment, com els diccionaris, la poesia, les monografies o les edicions locals (Departament de Cultura, 1982). Tanmateix, la política més coneguda del Departament de Cultura pel foment del llibre en català és el “suport genèric”, iniciada el maig de 1982 i inspirada en polítiques habituals en països nòrdics com Suècia o Noruega, amb llengües pròpies d'una àrea reduïda. El suport genèric consisteix, a grans trets, en la compra per part de la Generalitat d'una quantitat d'exemplars d'alguns títols editats en català.

¹⁰⁴ Tanmateix, seguint algunes de les darreres anàlisis de la política del Departament de Cultura, aquesta importància seria més discursiva que real, perquè amb un migrat pressupost a llarg termini el departament ha promogut una cultura més autonomista que nacional (Roig, 2021; Grasset, 2021). Aquesta consideració connecta amb el peu de pàgina 106 i amb la breu discussió del capítol final sobre la normalització.

A l'exercici de 1982, a la inversió de 42 milions, per exemple, cal sumar-hi més de 20 milions en aquestes ajudes, dirigides a 232 títols (Departament de Cultura, 1982).

Val a dir, però, que no tots els llibres en català poden beneficiar-se'n. Han de complir els següents criteris: han de ser primeres edicions o, si són reedicions, l'última edició ha de tenir més de 25 anys d'antiguitat, cosa que fomenta les novetats; el tiratge ha de ser major de 1.000 exemplars, per tal de no incentivar edicions només enfocades al suport genèric; no poden ser llibres de text, perquè són un tipus de llibre amb un volum de públic assegurat, ni han de superar les 6.000 ptes. de venda al públic; els han de produir empreses editorials, i no pas institucions públiques o privades no especialitzades, perquè es pretén ajudar el sector editorial. Un cop complerts aquests requisits, la Generalitat compra directament a l'editor entre 300 i 200 exemplars (segons preu del volum), amb un 50% de descompte respecte el preu de venda al públic. Els avantatges del suport genèric s'inclouen en l'informe de 1983: *“Amb aquest programa, els editors tenen assegurada amb antelació la venda d'una part de l'edició, la qual cosa els permet d'actuar amb uns marges comercials més grans i afavoreix l'abaratiment del preu dels llibres. A més, es fomenta la lectura pública, car hom enriqueix el fons de les biblioteques amb publicacions recents [els llibres es distribueixen a la Xarxa de Biblioteques de la Generalitat] (Departament de Cultura, 1982: 202)”*.

Amb més detall, l'avantatge d'aquest mètode per les editorials és que redueix el risc de la inversió inicial, atès que hi ha unes vendes assegurades per tiratge. Ja s'ha explicat que, en general, les relacions amb distribuïdores i llibreries permeten recuperar només els costos inicials a mida que es venen els llibres als lectors, cosa que dificulta ajustar producció i vendes. Un altre avantatge per les editorials és que podria motivar-les a tirar endavant edicions de llibres especialitzats, habitualment amb vendes més reduïdes. Alhora, beneficiaria altres agents. Els lectors reduirien el preu que paguen en l'adquisició de llibres en català, perquè les editorials, al tenir un mínim d'exemplars ja venuts, podrien reajustar el preu final de venda i recuperar igualment la inversió inicial. També tindrien accés a més llibres de les biblioteques públiques, perquè el suport permetria a la Generalitat ampliar el fons amb les novetats editorials com s'acaba de comentar.¹⁰⁵ En aquest sentit, queda clar que tota la primera política del Departament de Cultura seria impossible sense pressupost. Tal com explica Llanas,

“el primer conseller de cultura, Max Cahner, fa una pila de realitzacions, però una pila, que són inconcebibles sense un pressupost. Organitza tots els arxius comarcals, crea biblioteques, fa molta infraestructura i tot això naturalment és molt car. S'ha de crear l'organisme, s'ha de

¹⁰⁵ Les biblioteques, de fet, són una de les prioritats de les primeres polítiques al Departament de Cultura. Es fa una feina d'ampliació de fons i d'espais molt considerable, amb l'objectiu de fomentar l'accés a la lectura i a la cultura (Manent, 2020; per veure'n les mancances prèvies en relació amb les tensions entre diferents administracions públiques, Gabancho, 1978).

contractar personal, s'ha de subvencionar tota una sèrie d'iniciatives, etc. això és l'altre fenomen que es produeix els primers vuitanta.”¹⁰⁶

Per concloure el repàs de la política cultural per incentivar el món del llibre, d'una banda, els objectius del departament també es concreten en altres polítiques que, per exemple, pretenen contribuir a la professionalització dels escriptors: ajudes a les associacions (p.ex. AELC o PENClub); subvencions a les revistes culturals; o instauració de premis literaris, com els Premis de Literatura Catalana de la Generalitat de Catalunya, convocats per primer cop el 1981 i dirigits a obra ja publicada (Faulí, 1983; Departament de Cultura, 1982 i 1983). D'altra banda, altres departaments contribueixen a fomentar el creixement editorial. Destaca el rol del Departament d'Ensenyament: marca lectures obligatòries o recomanades en les diferents etapes d'escolarització, que ha començat a fer-se en català a partir de la Transició. Això suposa, lògicament, possibilitats de guanys milionàries per a les editorials.¹⁰⁷

8.2 Supervivència editorial en l'escenari democràtic: contraposició d'Edicions 62 i Laia

Per primera vegada, les memòries del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya donen una idea de les dimensions del sistema editorial català durant els inicis democràtics. Barcelona és el pol principal de l'edició a l'Estat espanyol; únicament durant el període de crisi 1974-1976 és superada per Madrid. El nombre de títols des de 1979 s'incrementa cada any de manera constant, amb un creixement per sobre la mitjana europea. Ara bé, dels més de 12.000 títols publicats a Catalunya, només uns 2.000 (17%) són en català el 1982. Això implica un solapament entre dues literatures i un desequilibri entre parlants de les dues llengües que resulta en una articulació complexa i de vegades conflictiva. A més a més, el tiratge mitjà és molt inferior a d'altres literatures: 5.000 exemplars versus, per exemple, els 14.000 francesos. Considerant que en aquestes dades del departament s'hi inclouen títols tant en castellà com en català, en català s'estima que el tiratge encara és inferior; per la narrativa, d'entre 2.000 i 4.000 exemplars per les primeres edicions (Departament de Cultura, 1982 i 1983). Durant aquells anys, un nombre de

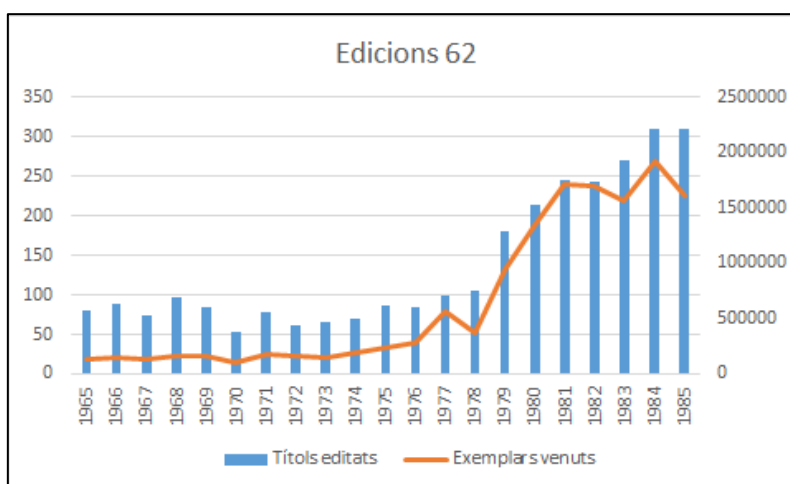
¹⁰⁶ Tanmateix, Rius, Rodríguez i Martínez (2012) apunten que el Departament de Cultura té problemes de finançament, per exemple, per assumir funcions de gestió i manteniment d'institucions que havien estat sota l'empara dels ajuntaments i diputacions durant el Franquisme (p.ex. museus, etc.). Per aquest motiu, l'escenari de la política cultural catalana és globalment més complex, sobretot quan s'analitza més enllà de la indústria del llibre.

¹⁰⁷ Sales critica l'opacitat de selecció, feta per un comitè del qual no se'n coneixen els membres públicament però on participaria, per exemple, Molas, amb moltes vinculacions amb Edicions 62 com s'ha vist (Rodoreda i Sales, 2017). L'opacitat continuaria en l'actualitat (Rodríguez Morató, 2021).

títols elevat però tiratges baixos indicaria un sistema on prevalen editorials petites o mitjanes i també les novetats (Galán, 1986).¹⁰⁸

Malgrat aquestes problemàtiques, el context és favorable i **Edicions 62** és probablement l'editorial que més l'aprofita. Després de la forta crisi i la reestructuració a principis dels setanta, són anys de recuperació. La gràfica dels títols i exemplars venuts mostra un creixement important sobretot a partir de 1978 (II·lustració 4). De fet, el 1979 Edicions 62 és la primera editorial en català que arriba a la publicació de 1.000 títols. Seguint Llanas (2007: 83-84), el creixement es deu a quatre estratègies principals. En primer lloc, “*la venda a crèdit, per a la qual publica grans obres il·lustrades i crea tota una divisió comercial (Central del Llibre Català)*”. En segon lloc, “*El pacte tancat amb ‘la Caixa’ per difondre, mitjançant subscripció, una col·lecció de referència*”. Es refereix a la MOLC que fou dirigida per Joaquim Molas i va publicar 100 obres de la literatura catalana entre 1978 i 1983. En tercer lloc, la selecció dels seus llibres per les noves assignatures de llengua i literatura catalanes, en el marc de la política cultural i educativa de la Generalitat, augmenta les vendes. Per exemple, *El mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo i *Aloma* de Mercè Rodoreda són els dos best-sellers de l'editorial (si més no fins al 2002), i eren lectures recomanades: 548.548 i 318.108 exemplars venuts respectivament. En quart lloc, cal afegir que Edicions 62 tanca tractes amb altres ens públics (DIBA, Institut del Teatre), fundacions i associacions (Fundació Jaume Bofill, Rosa Sensat, Fundació Serveis de Cultura Popular) o editorials (Orbis, Destino, La Magrana). Totes aquestes col·laboracions, per col·leccions molt diverses, des de la narrativa o teatre fins a obres de divulgació o assaig, són també una font d'ingressos (Edicions 62, 2002).

II·lustració 4. Quantitats de títols editats i exemplars venuts a Edicions 62: 1965-1985



Font: elaboració pròpia amb dades extretes dels catàlegs d'Edicions 62 (Edicions 62, 1987 i 2002)

¹⁰⁸ En l'actualitat, en canvi, amb els avenços tecnològics d'impressió, és possible fer tiratges curts de la primera edició fins i tot en obres d'èxit, perquè després la reimpressió s'ajusta ràpidament amb molta precisió a les demandes del mercat (Rodríguez Morató, 2021).

Els bons resultats de les estratègies editorials, en el context favorable del procés de democratització, s'han d'inscriure en la trajectòria prèvia d'Edicions 62. Com s'ha vist al capítol anterior, els darrers anys de la dictadura ja havia assumit la reestructuració i l'entrada d'accionariat privat, amb interessos econòmics i coneixements empresarials que contribueixen al control sobre el cicle de PDC. Ara bé, val a dir que Edicions 62 continua tenint molt de personal al llarg dels anys vuitanta, a diferència de les editorials actuals (Rodríguez Morató, 2021). Tal com explica Llanas,

“les editorials abans tenien bastant de personal. M'estava mirant [el catàleg dels 25 anys d'Edicions 62] i fa esfereir la quantitat de gent [...] Avui dia amb això pots fer funcionar una fàbrica! [...] Aleshores també editaven en castellà amb el segell de Península. Hi havia els correctors, els maquetadors, hi havia, en fi... és que llavors jo amb Edicions 62 hi tenia molta relació. Tot el que avui s'externalitza ho tenien contractat com a personal de la casa. Personal assalariat. Tot aquest equip, secretaris, secretàries, de tot. Assessors editorials.”

Aquest tret organitzatiu indica que l'especialització és progressiva. En aquest cas i en resum, l'editorial que als anys seixanta havia començat l'activitat com una promesa per la literatura catalana, que als setanta havia passat per una forta crisi que l'havia obligada a readaptar-se, als vuitanta agafa un nou impuls. Val a dir que aquest enfortiment no només es relaciona amb el context, sinó també amb els canvis en l'accionariat. El 1981 rep l'entrada de “la Caixa” cosa que li permet, per exemple, adquirir el 1982 el 18% d'accions de La Magrana i controlar una part més important de la producció en català (Llanas, 2007).¹⁰⁹ Això continuarà al llarg dels noranta, amb l'adquisició de catàlegs d'editorials clausurades, entre les quals hi ha Laia (1990), o l'absorció d'Empúries (1996) i Selecta (1998). Després d'un procés complex d'absorcions, adquisicions i compra d'accions per part de Grupo Planeta i Grup Gran Enciclopèdia Catalana (el 2006), en l'actualitat el Grup 62 (antiga Edicions 62) compta amb un control majoritari de l'edició en català. Ambdues dinàmiques indiquen un procés complex tant d'integració vertical (distribució, comercialització, etc.) i horitzontal (entre segells) com d'organització (Llanas, 2007; Grup 62, 2020; Rodríguez Morató, 2021).

La trajectòria de l'editorial Laia demostra que no sempre es poden però aprofitar les oportunitats del nou context. En un principi, durant la Transició, Laia és una de les editorials més actives, gràcies al grup d'accionistes que la financen: “*Extingida la dictadura, i fins a 1980, any del traspàs de Comín [el seu director literari], Laia practica una audaç política comercial de captació d'autors i de contractació d'obres, assumeix la convocatòria del premi Joaquim Ruyra (de narrativa juvenil) i protagonitza una gran expansió, fins al punt que es converteix en*

¹⁰⁹ En el món de la cultura en català, una empresa com Edicions 62 pot atreure inversors privats que n'incrementen la rendibilitat, en el que esdevé un cercle virtuós. Malgrat els avantatges econòmics que això pugui tenir, la relació entre editors i gestors o gerents econòmics també genera dificultats pels editors a l'hora de justificar les seves seleccions de llibres (Rodríguez Morató, 2021).

l'editorial en català amb un ritme de producció de títols més elevat després d'Edicions 62 (Llanas, 2007: 165-166)". Aquesta política editorial s'ha de situar. El nou context democràtic propicia una reflexió al voltant dels valors i els objectius de l'empresa. Per començar, a Laia fan una revisió del passat. En el "*desert cultural*" sota el marc legal de la censura, dedicar-se a l'editorial era un projecte de doble tall: "*el fet de poder dir que 'no fèiem el programa que volíem' semblava que ja ens salvava dels nostres pecats, de les nostres mediocritats, de les nostres insuficiències culturals. Per als qui confiaven en l'equip directiu de Laia, recolzar l'activitat d'uns 'resistents' que defensaven la llibertat d'expressió en bloc, i no sense risc, era motiu suficient de satisfacció política i moral* (Sobre la política cultural d'Editorial Laia, desembre 1977)". Tot i que editar fos un motiu de "satisfacció política i moral", alhora el resistencialisme propiciava un subterfugi per no valorar críticament la pròpia tasca. En el nou marc democràtic, però, cal valorar-la amb consciència i, si és pertinent, repensar-ne els objectius. Es troben en una encreuada on, en la dualitat entre economia i cultura, sol prevaldre la segona dimensió:

"En aquest moment, quan sembla que la cultura ha deixat de ser 'matèria delictiva', tenim la pretensió d'esdevenir, senzillament, una empresa cultural. I ens agradaria posar l'accent, subratllar, com si diguéssim, tots dos termes: el terme cultural i el terme empresa. [...] Tampoc ens agradaria situar el tema en un marc excessivament asèptic i fred -pragmatista, diríem-, com bandejant dels nostres plantejaments tota referència a la ideologia, a la mística del producte, com si passéssim per sobre o marginéssim una mica el que fins ara ha semblat que eren els nostres objectius fonamentals i gairebé únics: la reconstrucció cultural d'un país (i d'un conjunt de països), la recuperació del marc sociopolític on l'home es realitza i materialitza el fet de la seva racionalitat en totes les seves dimensions, la consecució, en fi, d'una autèntica societat humanitzada cap on tendíem en intentar guanyar la llibertat d'expressió, llibertat per la qual batallaven considerant-la una eina essencial en el procés d'humanització del món." (Informe, 8 de setembre de 1978)

L'equilibri entre ambdues dimensions és complicat. Tal com s'ha vist per Nova Terra, sempre que es parla d'"empresa" o "economia", cal desfer el malentès de relacionar els conceptes amb el "pragmatisme" aquí, però també amb les idees de "lucre", "economicisme" o "instrumentalisme". Segueixen diferents estratègies per revalorar-los. En primer lloc, distingeixen entre les eines i tècniques econòmiques, empresarials, i aquests valors economicistes, per aconseguir una "anàlisi científica de la rendibilitat". En segon lloc, remarquen que justament és a partir de considerar l'economia que es pot reeixir en els objectius ideològics. Per exemple, més endavant a l'informe s'apunta que les "*necessitats de mercat*" són un valor intrínsec a l'activitat editorial, perquè signifiquen respondre a "*una necessitat real de les exigències culturals del públic mig*". En tercer lloc, argumenten que la conciliació entre economia i cultura és imprescindible per tal de "*saber-nos acompassar al ritme d'aquest procés de normalització*", cosa que denota la força del

paradigma sobretot amb la Transició i la seva relació amb l'ampliació del mercat (Informe, 8 de setembre de 1978).

En relació amb aquest marc i amb el “*desig d’anar fent de Laia [...] una editorial catalana sòlida i que contribueixi a la reconstrucció cultural de Catalunya i Espanya*”, proposen un seguit d’objectius que aborden específicament el llibre en català. Pretenen intensificar la publicació en català amb optimisme, perquè “*les possibilitats van creixent, i els tiratges en català s’apropen ja força, i cada vegada més, quan no els superen, als tiratges castellans, la qual cosa ens permet d’establir preus de venda similars en ambdós idiomes*”. A més, augmentar el pes de la literatura presenta especial interès. D’una banda, atès que ven més que l’assaig, contribueix a ajustar els comptes de l’editorial; de l’altra, “*és una exigència cultural, evidentment, i molt més quan la lectura sembla destinada a sucumbir sota la ventada de la passivitat televisiva o de la plaga de la premsa informativa*” (Sobre la política cultural d’Editorial Laia, desembre 1977). Conjuminant aquests dos objectius, proposen crear una col·lecció de butxaca en català, amb un pes important de la “*nova narrativa catalana*”. Hi inclouen autors com Víctor Mora, Maria Antònia Oliver, Manuel de Pedrolo, Quim Soler o Carme Riera; aquesta última el major èxit de l’editorial, amb els dos primers reculls de contes, *Te deix...* i *Jo pos...*, que arriben a la setena i la quarta edició respectivament (Informe, s.d.). Ateses les diferències entre aquests escriptors, fomenten doncs la varietat i la innovació.

Malgrat l’optimisme inicial, de seguida s’evidencien però els problemes. En un informe 1978, es considera que no només hi ha un cert “*desfasament*” per la “*transició del resistencialisme a la nova etapa*”, sinó que la crisi econòmica generalitzada a l’Estat espanyol té efectes molt adversos per les editorials: en el pol de la producció, augmenten els costos i la mà d’obra, fet que repercuteix en el preu de venda al públic, que també augmenta; en el pol del consum, atesa la disminució del poder adquisitiu, es redueix el consum (les vendes), sobretot de productes no necessaris com els llibres.¹¹⁰ Per fer-hi front, es valoren les mateixes estratègies que a Nova Terra: reestructuració, reorganització amb més rellevància del departament comercial, més control de les vendes per preveure millor els nous títols, etc. (Informe, 8 de setembre de 1978). Tanmateix, el 1980 encara es proposen de competir amb Edicions 62 amb nombre de novetats, títols d’assaig (alguns amb 6.000 exemplars per tiratge), col·leccions de butxaca o recomanacions a educació

¹¹⁰ També el propietari i gerent de Proa, Cendrós, ho apunta en una carta al traductor Jordi Arbonès. A partir del 1978 opta per una política de reedicions perquè “cada vegada és més difícil traduir i publicar llibres en català. Els costos actuals ho fan gairebé impossible. Vegeu sinó, la traducció d’un llibre normal de 300 pgs costa aproximadament ara un miler de dòlars més un miler que hem de pagar de compte dels drets, sense fer res més, un llibre estranger costa ja d’entrada uns dos mil dòlars. Aleshores és quan comença la feina: paper, impremta, correccions, etc., etc. I tot plegat per un tiratge de 2 a 3.000 exemplars que, excepte en alguns casos especials, poden durar dos, tres i fins a cinc anys. Operació impossible. [...] Per tant, com que tinc material per a publicar dos o tres anys, us haig de dir francament que ara per ara no compteu amb nous encàrrecs (Cendrós a Sinca, 2016: 474)”.

(Sobre el programa literari d'editorial Laia, 28 d'abril de 1980; Riera, 20 d'agost de 1980). Tant preservar l'assaig com a puntal amb tiratges tan elevats, malgrat una disminució del seu interès al mercat, com ser l'editorial que edita més novetats de narrativa, indica dues estratègies arriscades que agreugen les tendències que ja s'arrossegaven i que s'assemblen també a les de Nova Terra: desajustament previsió-vendes, costos fixos elevats, necessitat de produir un mínim de novetats per cobrir aquests costos, etc. (Milla, 6 d'octubre de 1981). Aquests problemes empresarials cronificats, així com els canvis en l'accionariat, propicien el tancament de Laia el 1989, de la qual Edicions 62 adquireix bona part del fons l'any següent (Llanas, 2007).

La comparativa entre els casos de Laia i Edicions 62 resulta fructífera per entendre la relació entre les editorials en un espai literari. Per començar, amb una dècada aproximadament de decalatge, ambdues editorials presenten dificultats semblants, com per exemple tensions entre el grup d'inversors i el poder de la secció literària, o la sobreproducció d'un catàleg divers que desemboca en crisis empresarials. Malgrat que la reestructuració i reorganització d'Edicions 62 expliqui l'èxit posterior, que no és possible per Laia, cal situar les dues editorials en un mapa de coordenades simbòliques, polítiques i econòmiques, també relacionals, que propicia el desenllaç contrari. Durant la crisi de 1968-1970, Edicions 62 és rescatada principalment a causa del seu valor polític i simbòlic, no només per agents econòmics sinó sobretot culturals. En el context franquista, representa la possibilitat que la literatura i la cultura catalanes siguin "normals" i això suposa un valor afegit a la seva salvació. Ho reforça també que ja participessin a l'editorial agents centrals i ben connectats de la cultura catalana (Cahner, Castellet, Molas, Bohigas, etc.).

Tal com s'ha tractat al primer capítol, hi ha certa tendència a l'isomorfisme institucional, al fet que les editorials s'imitin les unes a les altres (Scott, 1991; Powell i DiMaggio, 1991). Si bé Edicions 62 podia inspirar-se en editorials d'altres literatures com Gallimard, la majoria d'editorials catalanes la prenien com a referència. Laia ho explicita obertament als seus documents.¹¹¹ La dinàmica d'imitació resulta del fet que, a partir del que s'ha explorat al llarg d'aquest capítol i els precedents, el mercat de l'espai literari català és poc institucionalitzat. És a dir, "[it] lacks an institutionalized and objective standard for evaluating quality, independently of who is selling or buying (Aspers, Bengtsson i Dobeson, 2020: 430)". Com a conseqüència, preval l'estatus dels venedors. En un context de competència, Edicions 62 és imitada perquè és l'editorial amb més estatus, tant a nivell simbòlic com econòmic, duplicat d'èxit que s'ha constatat en d'altres literatures (Franssen i Kuipers, 2013). Ara bé, per molt que Laia pretengui competir amb Edicions 62, les condicions i oportunitats no són equivalents. En primer lloc, perquè el lloc central ja l'ocupa Edicions 62, i està molt ben posicionada com s'acaba de veure. En segon

¹¹¹ Sales critica amb freqüència Edicions 62, fet que també indica la seva posició central (Rodoreda i Sales, 2017), i Proa desplega el subgènere policial imitant-la (Cornellà-Detrell, 2013: 63).

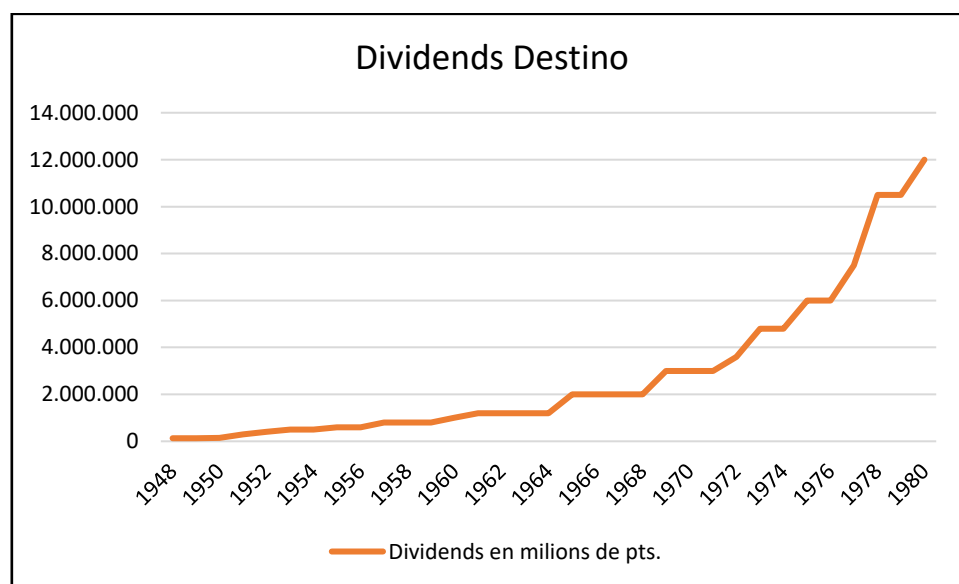
lloc, perquè l'enfortiment i especialització progressius del sector fan més probable que, dins del mateix sector, hi hagi capacitat i voluntat d'intervenció quan una empresa té problemes. És a dir, que altres editorials consolidades i amb estratègies d'expansió emprenguin operacions de fusió, absorció o adquisició dels fons de les editorials més petites o amb dificultats per continuar la seva activitat. Això és precisament el que passa entre Edicions 62 i Laia quan la primera adquireix el fons de la segona. Per tant, les dinàmiques internes de la indústria editorial desincentivarien la intervenció d'agents amb motivacions fonamentalment polítiques i culturals, tal com havia passat en la recuperació d'Edicions 62. En tercer lloc, Laia tampoc no pot adquirir el prestigi i interès simbòlic d'Edicions 62: Laia representa una editorial molt diferent, a causa de les publicacions freqüents en castellà i del seu enfocament ideològic d'esquerres marcat.

En aquest sentit cal recordar la cita precedent sobre la cultura i l'economia: si bé Laia pretenia adaptar-se a la "normalització", s'observa que el llenguatge utilitzat (que compartia amb d'altres agents culturals i editorials com Nova Terra) té reminiscències d'una altra època. Remet a un imaginari de l'esquerra que avui en dia és poc freqüent en les empreses i, si ho és, probablement s'ha de combinar amb la gestió empresarial sense anar-hi en detriment. L'imaginari bevia del marxisme més humanista i occidental, amb èmfasi en la importància de la ideologia i la lluita politicocultural com a marc on "*l'home es realitza i materialitza el fet de la seva racionalitat en totes les seves dimensions*", no només individualment sinó també col·lectiva, en una "*autèntica societat humanitzada*". Aquesta retòrica altament expressiva, compromesa, també es dirigia en la direcció contrària, per recordar que "*el que ens cal no són 'apòstols' ni 'superhomes': ens cal només (però no menys) un simple equip de professionals*" (Informe, 8 de setembre de 1978). Més que indicar un equilibri entre economia i cultura, perquè ja s'ha dit que a Laia hi preval la segona, l'ambigüitat palesa el període de transició de la indústria editorial catalana de manera diàfana: d'una indústria editorial artesanal, sovint polititzada, a una de més especialitzada, on el llenguatge polític podria orientar la selecció del catàleg, però no la gestió empresarial (Saferstein, 2017; Rodríguez Morató, 2021). Lluny d'argumentar amb la suficiència del moment actual que Laia estava condemnada, l'observació planteja que cal relacionar aquest desenllaç no només amb el funcionament de l'editorial i les decisions dels seus professionals, sinó també amb l'entramat de canvis polítics, econòmics i simbòlics que no depenien de Laia però que l'afectaven.

El desenllaç de la resta d'editorials seguides reforça aquestes dues tendències que es combinen: tant l'enfortiment i concentració del sector editorial, com la reducció de l'orientació politicocultural per executar la pràctica editorial. En el cas de Club Editor, perd l'empenta el 1983 amb la mort de Joan Sales, fins a la seva reactivació el 2005. Els anys d'inactivitat demostren que era un projecte gairebé unipersonal. Malgrat que en el darrer període de Sales les vendes es mantenen i fins i tot creixen, l'editorial ja havia reduït la publicació de noves obres per centrar-se en les reedicions a causa de l'edat del propietari i la seva feina, des de 1976, a l'oficina de

normalització del català de la Diputació de Barcelona com a funcionari de la Generalitat de Catalunya (Rodoreda i Sales, 2017). L'exemple de Destino coincideix amb Club Editor en un desenllaç que evidencia fins a quin punt era un projecte gairebé unipersonal. Als anys vuitanta, Vergés ven totes les seves accions de Destino, el 50% de l'empresa, a Julián Viñuales, un empresari que posseïa accions de diverses editorials en castellà (Folio, Tusquets, Orbis). El creixement constant dels beneficis a repartir en dividends, sumades a les dades econòmiques disponibles, apunten que la compra de Destino és una operació atractiva. Seguint Vergés fill, els resultats de Destino eren molt positius, amb “*beneficis després d'impostos de 1975 a 1977 [que] van ser sobre les vendes del 30%, del 27% i 17% respectivament. Les existències les valorava en 1M d'euros i el patrimoni en més de 2M d'euros [...] Les vendes es distribuïen un 61% a Espanya, 7% a l'estranger i 32% a Catalunya* (Vergés, 2007: 289)”. De fet, al fons Vergés, un document sobre els dividends repartits entre els dos socis (Vergés i Joan Teixidor) avala aquesta idea, com demostra la gràfica de la il·lustració 5. L'atractiu es deu mantenir posteriorment, quan l'editorial Planeta adquireix el 1989 les accions de Viñuales i el 1996 completa el procés d'absorció amb la compra de la resta d'accions, pertanyents a la família de Teixidor.¹¹²

Il·lustració 5. Dividends a repartir entre els dos socis de Destino: 1948-1980



Font: elaboració pròpia amb documents de l'arxiu de Destino (Dividends repartits fins a 1981, 1981)

Altrament l'exemple de Destino també demostra que, malgrat ser una empresa amb beneficis, la manera de fer hi era encara molt artesanal. D'una banda, Vergés fill explica que arriba a l'empresa a mitjans dels anys setanta i intenta modernitzar-la a partir del que ha après fent pràctiques en

¹¹² El procés pel qual aquests canvis tenen lloc és opac. Vergés fill explica en els intercanvis virtuals que “El 50% de l'editorial, la part del meu pare, la ven a Vinyuales que per mi era un tapat de Planeta, però el meu pare no volia un falangista del règim. El meu pare imposa que no es revengui l'editorial durant uns quants anys, però l'endemà de passat el límit Vinyuales s'ho ven a Planeta.”

editorials estrangeres. Al capítol anterior s'ha explicat que troba reticències per introduir una col·lecció de llibre de butxaca però al final ho aconsegueix; alhora, li accepten el control de costos per cada exemplar, fet que permet ajustar el preu de venda, o la incorporació d'un ordinador, que agilitza certs tràmits i càlculs (Vergés, 2007). D'altra banda, però, l'organització de l'empresa sembla força informal i precària. Per exemple, els salaris són baixos i Teixidor i Vergés pare deneguen al fill la proposta de reunions periòdiques per coordinar departaments o per planificar l'activitat a 6 mesos vista (Vergés, 2007). Per Vergés fill, l'organització era un dels problemes principals de l'empresa, tal com explica en una anècdota:

“quan directius alemanys [que volien comprar l'editorial abans que Vergés la vengués] veieren el marge de benefici es quedaren meravellats de les xifres del multiplicador possible. Els vaig avisar, però, que aquest benefici teòric es perdia en la mala organització. Amb un marge reduït no hagués sobreviscut l'editorial.” (Vergés, 2007: 252)

A més a més, en un informe intern de 1987 s'esmenten problemes que afecten específicament el control l'edició i, per tant, sembla que no s'han acabat de resoldre malgrat els canvis dels anys setanta. Destaca que l'estoc de llibres físics no s'inventaria anualment ni es calcula la depreciació de “*colecciones descatalogadas, libros encuadernados y en rama, envejecidos, que no se pueden presentar en el mercado*”; tampoc no es porten comptes individualitzats dels autors ni de les liquidacions dels drets d'autors. Les recomanacions generals de l'informe van en la línia d'augmentar el control, quan sigui possible a través de la mecanització, utilitzant l'ordinador (Informe i recomanacions sobre Ediciones Destino, 1987). Per tant, queda clar que les dinàmiques de professionalització i especialització són ambigües i progressives. Si bé l'orientació i pràctica editorial estarien canviant en el nou context democràtic, no són comparables a l'especialització contemporània (Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021).

Finalment, el cas de Proa també reforça aquesta idea de progressió. Per exemple, Cendrós mai no dóna d'alta Joan Oliver, el director literari, a la Seguretat Social. En conseqüència, quan Proa passa a dependre de la Fundació Enciclopèdia Catalana en democràcia, han de contractar Oliver com a assessor literari (amb més de 80 anys) perquè pugui continuar cobrant un sou, mentre que Cendrós posteriorment es fa càrrec de les despeses de pensió de la vídua (Sinca, 2016: 397-399). Per tant, la implantació progressiva de les regulacions permet evitar-les durant els anys en què no es troben completament aplicades i controlades.¹¹³ Alhora, al tractar-se d'un procés gradual, les editorials prenen decisions que contribueixen a consolidar aquestes dinàmiques. Elvira Rey, la secretària de Proa, apunta que ja a principis dels setanta “*Tot havia canviat. Que en Cendrós es posés tant al dia, a nivell de modernitat, va fer que allò s'assemblés massa als altres. Tot es va tornar més convencional, més com els altres [...] [amb una] lògica de caire més empresarial* (Rey

¹¹³ També Sales i Rodoreda semblen evadir certs impostos, per exemple sobre la renda, a principis dels anys vuitanta, i confien que l'Estat encara no és prou fort per enxampar-los (Rodoreda i Sales, 2017: 960).

a Sinca, 2016: 454)”. “Posar-se al dia”, “modernitat” o “assemblar-se als altres” indiquen clarament patrons de regulació i professionalització empresarial, que per la secretària comporten també un cert desencant a mida que s’allunyen del voluntarisme i la motivació compromesa dels primers anys. El canvi més destacable a Proa arriba però amb “*el traspàs de les marques i els fons d’Edicions Proa a l’aleshores Fundació Enciclopèdia Catalana [, que] es pacta el 1982. Joan Baptista Cendrós, propietari de l’empresa fins a aquell moment (i alhora patró de la Fundació), hi cedeix també, entre altres coses, drets d’edició i de traducció, un estoc de 150.000 llibres i quatre col·leccions [inclosa la col·lecció més important, “A Tot Vent” de narrativa] (Llanas, 2007: 158)*”. Els canvis empresarials, juntament amb la mort de Cendrós i Oliver el 1986, els dos puntals del projecte, marquen la fi d’etapa a Proa. En l’actualitat, arran de l’entrada del Grup Gran Enciclopèdia Catalana en l’accionariat del Grup 62, Proa forma part d’aquest conglomerat on també han acabat Edicions 62, el fons de Laia o Destino (Llanas i Pinyol, 2003).

En resum, a partir del seguiment de les editorials s’observa la interrelació entre la pèrdua d’una manera de fer més artesanal i l’auge de la concentració i l’especialització editorial. Això no significa que l’escenari sigui però uniforme. El procés és gradual i divers i, com que els costos d’accés a l’edició són relativament baixos per tractar-se d’una indústria cultural, sempre hi ha petites editorials independents. Altrament, aquestes dinàmiques indiquen un pes creixent del llibre com a objecte de consum, que impacta en la varietat i la innovació literàries (Bourdieu, 1999; Schiffrin, 2000; Thompson, 2012; Meyer, 2020). Abans d’entrar-hi, però, convé explorar com els canvis en la indústria afecten la professionalització dels escriptors i es relacionen amb l’ampliació del públic lector.

8.3 La professionalització de l’escriptor en un context de regulació creixent

Probablement el canvi legal més important per la professionalització dels autors al llarg del període no siguin ni la censura ni la política cultural democràtica, sinó la regulació dels drets d’autor als anys seixanta. A iniciativa d’agents literaris com Carmen Balcells, els escriptors aconseguen avançaments pel cobrament de drets, així com limitacions geogràfiques i temporals en l’adquisició d’aquests drets per part de les editorials.¹¹⁴ Més concretament, en publicar una obra els drets d’autor apliquen sovint per només una llengua o territori concrets i

¹¹⁴ Els estudis sobre la literatura de l’Estat espanyol sovint han contribuït al mite de Carmen Balcells com la d’una personalitat amb molta iniciativa i talent per liderar els canvis en les regulacions dels drets d’autor (entrevista amb Llanas). Tanmateix, permetria un estudi sociològic, partint de la figura emprenedora que esbossa Peterson (1997): com la d’un individu que sap aprofitar les disposicions en el sistema de producció, en aquest cas de la indústria editorial, i les reconfigura de tal manera que introdueix innovacions (d’índole variable: organitzatives, legals, dels objectes culturals, etc.). Aquestes figures emprenedores són imprescindibles per donar forma als canvis, però les disposicions són estructurals.

s'alliberen després de la primera edició. Això beneficia els autors, sobretot els més exitosos: poden obtenir més diners i tenen més llibertat per canviar d'editorial; augmenta també la seva capacitat de negociació, per exemple per demanar un increment en els drets a canvi de mantenir el contracte (Proa, 1978; Llanas, 2006; Sinca, 2017; Dasca, 2017; entrevista amb Llanas). Per contra, a priori suposaria un perjudici per les editorials petites, que no poden competir en drets amb els grans segells. Tanmateix, cal estudiar cada cas perquè de vegades els escriptors valoren altres criteris. Per exemple, si a l'equació s'introdueixen elements com els tiratges o l'augment del percentatge de drets a X reedicions, un escriptor pot preferir continuar amb l'editorial de sempre; també pot valorar el tracte amb l'editor o que no el pressionin per publicar (entrevista amb Cabré). En qualsevol cas, en català la política de drets donarà fruits a finals dels setanta, però només els autors més reconeguts i venuts com Mercè Rodoreda o Josep Pla n'obtenen guanys importants (Rodoreda i Sales, 2017; Planas, 1997).¹¹⁵

Aquestes noves regulacions, així com els canvis analitzats al capítol anterior, per exemple amb la introducció del llibre de butxaca, propicien que hi hagi diferents possibilitats contractuals entre autors i editorials. En general, les editorials paguen a l'autor una part de la primera edició per avançat i la resta de drets a mida que es venen els exemplars al públic. Segons el tipus de plantejament comercial, la proporció d'un i altre concepte varia. La pràctica més habitual és de prudència per part de les editorials. Es paga una quantitat moderada als autors un cop surt l'obra, mentre que els drets derivats de les vendes poden ésser més elevats. Per exemple, a Club Editor, Rodoreda rep 18.000 ptes. per cada novel·la publicada, però els drets inicialment ja són del 10% i augmenten a mida que s'avança en les edicions (un 15% a partir dels 15.000 exemplars venuts) (Rodoreda i Sales, 2017: 641). En canvi, hi ha editorials on amb l'entrega d'un inèdit es paga una part considerable a l'autor, però els drets posteriors es mantenen bastant baixos. Al fons de Josep Vergés conservat a la Biblioteca de Catalunya, s'hi conserva un esborrany del contracte que van signar Vergés i Pla per les seves Obres Completes que ho il·lustra:

¹¹⁵ Altrament, quant a les traduccions, els drets d'autor generen conflictes i relacions de competència entre la literatura catalana i castellana: si les editorials en castellà adquireixen drets per obres a tot el territori espanyol dificulten les traduccions al català. Per aquest motiu editorials com Proa, amb liquiditat, pugnen per adquirir els drets per les dues llengües (Cornellà-Detrell, 2013; Sinca, 2016). A partir d'una acta conservada a l'arxiu de Nova Terra sobre una reunió d'editors catalans, es constata que aquesta és una de les seves principals preocupacions i es proposen “*estudiar els problemes que planteja el fet de compra de drets catalans per part d'editors castellans que només els compren per tal d'assegurar l'edició castellana*”. També hi consta, sense que sigui gens sorprenent, la preocupació per la censura (Acta de reunió d'editors catalans, 19 de gener de 1966). Al seu torn, tal com explica Llanas, en castellà tenen un altre problema: “*La Carme Balcells va arribar a implantar això i a més a més per territori: amb aquesta novel·la del García Márquez, amb vostè contracto aquesta primera edició a Espanya, a Hispanoamèrica la tinc fragmentada [...] En el cas català, el Jaume Cabré ja sap que només hi poden competir editorials en català, però en el cas del García Márquez, la Carme Balcells deia, a veure els de Colòmbia. Tens un mercat molt més extens i pots anar fragmentant els contractes d'edició per cadascuna*”. El procés pel qual s'implanten els drets en llengua castellana durant els anys seixanta és complex i, a més, beneficia en un primer moment el català (Cornellà-Detrell, 2013).

“Reunidos D. José Pla, mayor de edad, escritor y D. José Vergés, mayor de edad, representación a Ediciones Destino, S.L., acuerdan:

1º D. José Pla cede a Ediciones Destino los derechos de publicación de sus obras completas, exceptuándose la propiedad intelectual de las mismas. Ediciones Destino tendrá los derechos de edición siempre que ninguno de los volúmenes permanezca agotado más de dieciocho meses en cuyo caso repartirían los derechos al autor.

2º D. José Pla percibirá el 5% (cinco por ciento) sobre el precio de venta de cada volumen. A cuenta de este tanto por ciento Ediciones Destino le entregará al recibir cada manuscrito la cantidad de cincuenta mil pesetas. La liquidación de los derechos que sobrepasen la citada cantidad de cincuenta mil pesetas se hará a los cuatro años de publicación de cada volumen.

3º Ediciones Destino se compromete a publicar un mínimo de cuatro volúmenes al año.

4º Ex el deseo de [?] [suscriptor?] que la edición de estas O.C. se realice de completo acuerdo tanto en lo que respecta al formato, papel y encuadernación como al precio.

Este contrato tiene a todos los efectos el carácter legal que ambos firmantes le otorgan.

Firman por [?] en el mas Pla de Llofriu a veintidós de enero de mil novecientos sesenta y cinco.” (Pla, 22 de gener de 1965)

A les primeres tres clàusules, a part de la reserva de la propietat intel·lectual, Pla busca un compromís de regularitat en la publicació, que li assegura un ingrés anual estable amb l'anticipació de 50.000 ptes. en l'entrega de cada volum; en preveu quatre per any. Si bé és una xifra considerable, alhora cal tenir en compte que el percentatge per drets d'autors es mantindria estable en el temps i és baix. Vergés fill, en la correspondència intercanviada virtualment, explica els interessos d'una i altra part en aquest acord: “*Pla volia diner en efectiu i desconfiava dels percentatges. Al meu pare ja li anava bé perquè així guanyava diners quan un llibre tenia èxit. Pla també s'assegurava cobrar tot i que un llibre no es vengués*”. Aquesta estratègia també la practica Alfaguara, editorial sobretot en castellà que decideix impulsar la col·lecció de butxaca *Ara i ací* en català. Paga per avançat 30.000 ptes. als autors i proposa tiratges llargs per l'època, de 3.000 exemplars. L'estratègia presenta resultats a curt termini, atès que atreu molts autors. Ara bé, a mitjà termini, si no es recupera una part de la inversió anticipada amb les vendes, és complicat de mantenir aquesta pràctica i, de fet, Alfaguara hi té grans pèrdues i ha de tancar la col·lecció (Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 594). Si Vergés podia mantenir l'estratègia, en canvi, era perquè Pla era un autor conegut i consagrat, que sovint venia molt.

En el cas de l'escriptor, queda a les seves mans de veure quines condicions en el cobrament dels drets d'autor li són més favorables. En general, si un autor obté vendes sostingudes, la primera estratègia seria preferible, i viceversa. Per exemple, Rodoreda obté cada vegada més drets d'autor per *La plaça del Diamant*, i acaba cobrant milions de pessetes. Això passa però a Club Editor. En canvi, en edicions de butxaca o per subscripció que s'interessin també per la seva obra (p.ex. cercles de lectors), els drets solen ser més baixos i, juntament amb Sales, lluiten per obtenir

percentatges que es mantinguin elevats (Rodoreda i Sales, 2017). També hi ha casos com el de Pla que, tot i tenir vendes considerables i sostingudes, es beneficiava amb l'estratègia de cobrament inicial alt, perquè ho compensava amb un ritme de publicació constant anual. Ara bé, cal pensar que no tots els escriptors tenen més d'una opció editorial ni unes vendes sostingudes. En una taula rodona sobre literatura a la revista *Canigó*, una escriptora prou notòria com Capmany es queixa sense embuts de la relació amb les editorials:

“M.A. CAPMANY: Jo ho sento. Jo recordo perfectament que en Castellet [editor] em va oferir un contracte a fons perdut i el cinc per cent a la segona edició.

F. VALLVERDÚ: Aquella era una època molt dolenta. home! Era una època de crisi... [als anys setanta?]

M.A. CAPMANY: Oh, i de què parlàvem? De la situació laboral, oi? És que també hi havia una ‘frustració de vocacions empresarials’?

F. VALLVERDÚ: Però...

M.A. CAPMANY: I en Josep M^a Llompart [editor], concretament, parlant d'això, em va dir que ell havia fet molt pels autors... Mentida borella! Dic, no, no, tu el que fas és vehicular uns llibres que t'interessen i que t'agraden, però quants llibres hi ha a can Moll esgotats que esperen la segona edició i ningú se n'ocupa? Comença a comptar... Morts i fastiguejats allà, en detriment de l'autor, naturalment...” (Martínez i Vidal, 1978: 14)¹¹⁶

Capmany apunta unes condicions contractuals en les quals els escriptors tenen desavantatge davant de les editorials: un contracte a fons perdut implica que l'escriptor no rebi cap avançament pels drets; malgrat fer-ne una segona edició que indicaria cert èxit de públic, que els drets es mantinguin al 5% redueix les possibilitats de guany a llarg termini; el mateix passa si els llibres no es reediten. Com que l'anècdota principal es refereix a una època anterior a la Transició, però, probablement les pràctiques es troben més regulades en el moment de l'entrevista. Altrament, retornant a la innovació i la varietat estètiques, un podria pensar que, ateses les millores dels drets, així com el context d'expansió de la indústria editorial en democràcia, augmentarien els incentius dels escriptors per adaptar-se als gustos del públic tot buscant la professionalització (Thompson,

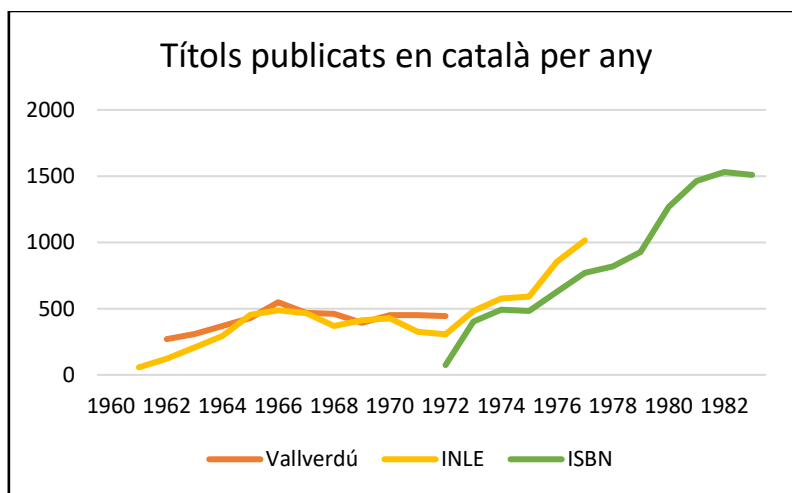
¹¹⁶ D'una banda, justament per aquest motiu Capmany es queixa que l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC), fundada el 1977, estigui presidida per aquests dos editors, Castellet i Llompart, que han contribuït a la precarietat dels escriptors. Si bé això indica zones de conflicte en l'espai literari català, alhora és probable que aquesta confrontació oberta sigui ara més possible, en un context democràtic de “normalització”. D'altra banda, a Edicions 62 no eren només víctimes de la precarietat els escriptors. Seguint Llanas, “Si l'editorial és gran és habitual que les col·leccions tinguin directors, coordinadors o assessors. A 62 era així. Totes les col·leccions tenien un responsable. Extern [no contractat] O excepte les col·leccions de traduccions que les portava directament el Castellet, que era director literari i per tant que estava a sou de la casa. Però les col·leccions de teatre, de poesia, de textos per l'ensenyament tenien assessors propis que eren col·laboradors externs i que cobraven dos rals. Perquè a 62 sempre han sigut allò que al meu poble en diuen uns escanyarralets”. Probablement la politització generalitzada i la posició simbòlica d'Edicions 62 facilitaven l'acceptació d'aquest voluntarisme.

2012). Tanmateix, als anys vuitanta en què conclou la recerca aquesta possibilitat encara no s'ha concretat del tot.

8.4 El fantasma del públic lector: canvis editorials i socioculturals

Les dinàmiques en la producció editorial no poden desvincular-se del que passa en la demanda de llibres, és a dir, en el públic lector. Aquest públic és un fantasma que recorre les editorials, i també que s'escapoleix de la present recerca, especialment per la falta d'estudis sobre els lectors durant el període franquista. Tanmateix, n'hi ha indicadors indirectes en les dades sobre el nombre de títols editats en català a l'Estat espanyol; en els catàlegs i els títols de les diferents editorials; o en les investigacions socioculturals. Aquests indicadors permeten traçar les característiques i l'ampliació del públic lector, que és capaç d'absorbir l'oferta creixent. Per començar, es parteix dels títols editats en català al llarg del període. La combinació de diferents fonts, malgrat desajustar-se amb les xifres anuals, presenta una tendència global, tal com mostra la gràfica següent:

Il·lustració 6. Títols publicats en català per any: 1960-1982



Font: elaboració pròpia amb dades de Vallverdú i INLE a Llanas (2006) i Ministerio de Cultura (2020)

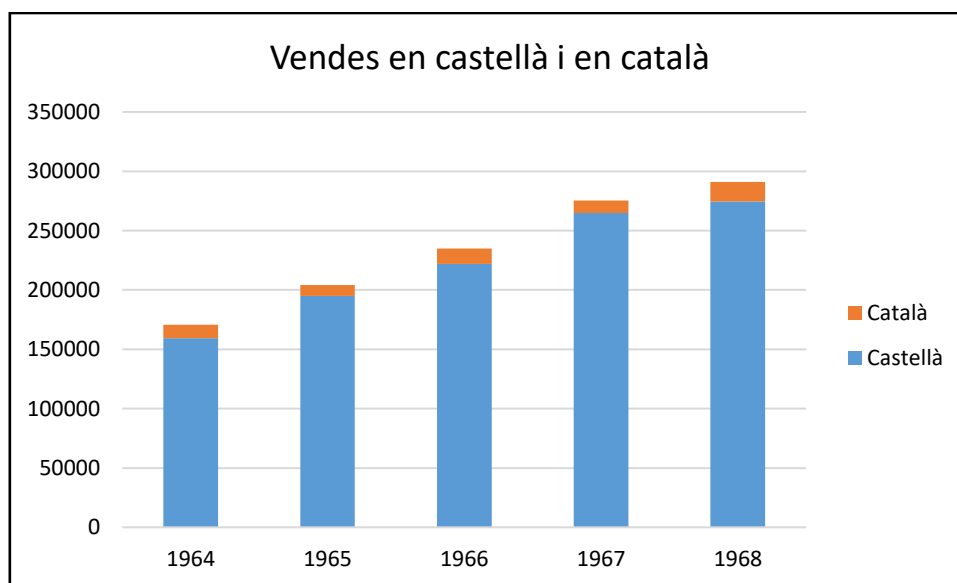
Per començar, destaca que la dècada dels seixanta és un període de creixement, però el procés no és lineal. De 1962 a 1966 s'incrementen cada any els títols editats (278 títols més a Vallverdú; fins a 366 a l'INLE), però de 1966 a 1970 es redueixen (98 títols menys respecte al període 1962-66 per Vallverdú; 62 menys segons l'INLE). Ara bé, en aquest segon període les xifres rondan entre 400 i 500 títols l'any, volum molt superior als inicis de la dècada. Tal com s'ha analitzat al capítol anterior, la majoria d'editorials consideren amb optimisme el potencial d'expansió del públic lector: publiquen un volum important de títols per any, molts dels quals traduccions, i amb

tiratges sovint d'entre 2.000 i 3.000 exemplars. Tot i això, editors com Joan Sales són d'optimisme més moderat. Arran de la recepció de *La plaça del Diamant*, el 1967 explica,

“*La plaça del Diamant* és un èxit fabulós, però són exactament 8.000 exemplars impresos i encara no totalment exhaurits (en aquests moments encara en queden uns 700 a la distribuïdora, que confio que es vendran aquesta Festa del Llibre); això en 5 anys [Del 1962 a 1967]. Dividiu 7.500 per 5, veureu el promedi per any; són 1.500 per any. Posem-hi 2.000, ja que ara es ven a un ritme més ràpid que al principi. Dividiu-ho per 500 llibreries, que són les llibreries principals del Principat, València i les Illes (de les quals, la meitat, unes 250, concentrades a Barcelona): fa 4. Quatre exemplars per llibreria, que a més no es venen tots 4 pel dia del Llibre, sinó repartits entre els 365 dies que té l'any.” (Sales a Rodoreda i Sales, 2017: 343)”

Altrament, les dades sobre vendes a Destino, com a editorial bilingüe, ajuden a fer-se una idea de l'abast de la literatura catalana situant-la en relació amb les xifres de la literatura castellana. La importància del català és molt menor i representa una petítíssima part de la facturació aconseguida per l'editorial. La següent gràfica entre 1964 i 1968 ho palesa, perquè el volum de vendes en català mai no sobrepassa el 10% de les vendes de l'empresa:

Il·lustració 7. Exemplars venuts en castellà i català a Destino: 1964-1968



Font: elaboració pròpia amb documents de l'arxiu de Destino (Detall comparatiu de vendes de llibres per col·leccions: 1964-1968, 1968)

Altres dades que es conserven al seu arxiu també ho avalen. Per exemple, el 1967, dels primers 6 volums de l'obra completa de Pla se n'havien venut per cadascun entre 1.701 exemplars (el que menys) i 3.238 (el que més). De la col·lecció “El Dofi”, la primera col·lecció en català, el llibre més venut, sobre les cases pairals catalanes, havia arribat als 2.691 exemplars, però el segon no havia sobrepassat els 1.500. Per contra, a la col·lecció “Áncora y Delfin”, l'equivalent en castellà, el llibre més venut, el premi Nadal de 1966 (*La zancada*, de Vicente Soto), havia arribat als 33.351 exemplars, i 5 títols n'havien venut més de 3.000 (Detall per títols dels llibres venuts durant el

1967, 1967; Detall comparatiu de vendes de llibres per col·leccions: 1964-1968, 1968). Com que a partir de 1968, arran del premi Josep Pla, Destino fa una aposta més clara pel català, semblaria que potser les proporcions es modificarien. El mateix Vergés, però, en una entrevista de 1997, preguntat per la importància que tenia l'obra completa de Pla en la prosperitat editorial de Destino, comenta que “*No era, ni de bon tros, la base de Destino. D'un volum de Obra completa d'en Pla en tiràvem 4.000 o 5.000 exemplars, i potser d'una vintena de volums en vam fer diverses edicions, però qualsevol novel·la del Premi Nadal es venia molt millor* (Planas, 1997: 26)”. Atès que lògicament el mercat catalanoparlant no pot comparar-se amb el castellanoparlant, entre la moderació de Sales o Vergés i l'optimisme d'altres editors, les valoracions afirmatives respecte la revitalització progressiva de la literatura catalana solen ser compartides.

La il·lustració 6, però, mostra que els primers anys setanta els títols publicats es mantenen o decreixen. S'ha tractat també que és un període de crisi: moltes editorials tenen problemes (l'augment de costos, la crisi de distribució, etc.) i pensen que anteriorment hi havia hagut una bombolla en la producció de llibres en relació amb el públic en català. Preval la sensació de desengany perquè la demanda no és tan fàcil d'ampliar. En sentit invers a la dècada precedent, calen dues consideracions que matisen aquest pessimisme respecte del públic. La primera és que alguns títols tenen èxit i per tant demostren que la demanda es manté o, fins i tot, creix. Retornant a *La plaça del Diamant*, Sales explica que el 1972 les vendes sobrepassen els 20.000 exemplars des de la publicació (Rodoreda i Sales, 2017). Malgrat la crisi de la indústria editorial, doncs, el públic lector s'expandeix progressivament, encara que potser no compri tants títols com les editorials voldrien. Quant a la segona consideració, encara que les iniciatives dels anys seixanta fossin “errònies” a nivell empresarial, la informació que se n'obté fa emergir els gustos literaris del públic en català i permet produir títols que reconceptualitzen el mercat i el seu potencial d'expansió. Per exemple, com a col·lecció de butxaca, “El cangur” intenta arribar al màxim de públic possible, però també es pensa en el públic reduït del qual es disposa al moment i en les seves preferències. La col·lecció combina autors autòctons i estrangers; alta literatura, mitjana i popular; gèneres; etc. Els primers 10 títols són il·lustratius: compta amb autors catalans canonitzats com Rodoreda i Espriu (amb dues obres), un autor jove (Pi de Cabanyes) i un autor popular com Candel; obres estrangeres d'autors reputats, com Russell i Fromm amb assajos, o Soljenitsin i Böll amb narrativa, i obres d'autors més populars com Simenon. Aquesta tendència es manté al llarg de la col·lecció (Edicions 62, 1987). Si fins ara s'ha constatat el creixement progressiu del públic lector durant la darrera dècada franquista, els títols de la col·lecció obren la via per reconstruir els gustos d'aquest públic, enquadrats en la configuració sociocultural del període.

Per començar, atesa la impossibilitat de rebre educació en català, en un primer moment la majoria de lectors eren nascuts abans de la Guerra Civil, molts dels quals catalanistes que consumien en

aquesta llengua per militància (Vallverdú, 2020b). Tot i això també semblaria que l'augment de producció propicia la recuperació d'una part de públic adult no necessàriament convençut. Una anècdota de Llanas a l'entrevista feta per la present investigació ho apunta:

“La represa de l'edició als anys seixanta és una lluita per recuperar públic lector en català destruït durant el Franquisme. [...] [Es pot captar] públic adult habituat a llegir en castellà, recuperar-lo. D'això tinc el record dels meus pares. Els meus pares eren uns lectors de Destino i de novel·les del premi Nadal i en canvi acaben llegint Pla. Es passen al català quan descobreixen que també hi ha coses interessants. És aquest públic educat literàriament durant el Franquisme en castellà, que en un determinat moment, 'ai mira si això en català també té gràcia, interès'. Es tracta de recuperar un públic exclusivament en castellà i al mateix temps oferir al lector jove que s'incorpora una oferta atractiva. D'aquí ve que els de 62 encetin una línia de còmics. I en fi que facin la col·lecció de novel·la policíaca. Tot això el que busca és diversificar l'oferta perquè els lectors ja adults o joves ho trobin atractiu.”

Altrament, tal com apunta Llanas, l'ampliació s'ha de relacionar també amb l'entrada de les noves generacions. Es tracta de captar joves que havien accedit al català escrit en el si de la seva família, o bé en espais d'educació mig clandestins o informals. Per tant, molts d'ells provenien de famílies benestants o havien aconseguit estudis que els permetien la mobilitat social. En aquest sentit, davant la pregunta de si els universitaris eren un públic important, que comprava llibres, Llanas respon que

“Sí, molts, molts [de llibres comprats]. També és veritat que t'estic parlant dels primers anys setantes. Jo sóc una de les víctimes, els de la meua edat som víctimes de les deficiències de les biblioteques públiques. [...] anaves a la biblioteca de la universitat i ja estava deixat, un ja t'havia passat al davant. Anaves a la Biblioteca de Catalunya, que era l'altre recurs, i no te'l deixava. Què feies? L'acabaves comprant. Compràvem moltíssims llibres perquè les biblioteques públiques eren molt poques o tenien uns fons molts limitats. I això sí que és un dels canvis que dèiem abans de la política cultural.”

Les cites demostren que els lectors catalans creixen a mida que s'articulen els espais on aprendre la llengua i a mida que l'oferta augmenta. Per tant, l'expansió resulta de la retroalimentació entre les dinàmiques de producció i les de la recepció. Els tres tipus de públic identificats, adults compromesos, adults no-compromesos i joves universitaris, combinats amb els indicis indirectes precedents, reforcen la preferència per diferents tipus de literatura que ja han anat apareixent als capítols anteriors. En primer lloc, en el marc mental del resistencialisme i en un règim on opera la censura, la importància del compromís explicaria l'interès pels autors autòctons, sobretot per part de les generacions republicanes i dels setanta. No és tant un rebuig a la literatura estrangera, sinó que, amb el *boom* dels anys seixanta, “*es produeix una saturació del nombre de compradors de llibres catalans, perquè el voluntariat catalanista comprava tot el que podia per militància, i l'excés d'oferta era inassolible per part de la demanda addicta* (Vallverdú, 2020b: 41)”. Els pocs

lectors han d'elegir i així ho fan, amb preferència sovint pels escriptors catalans, alguns dels quals com ja s'ha analitzat aconseguien bones vendes (Pla, Rodoreda, Moix, Roig, Riera, etc.). A més a més, el compromís també es demostraria per l'èxit de certes temàtiques. És el cas del realisme històric, que atreu especialment els primers joves durant el Franquisme. També ho exemplifica el desenvolupament de les col·leccions d'assaig i divulgació, amb títols que tracten sobre la història de Catalunya i que solen tenir èxit: com ja s'ha dit, a Destino ven molt una de les primeres obres en català sobre les cases pairals i el 1968, amb Sales al capdavant com a editor prudent, Club Editor obtén bones vendes amb la primera obra de la col·lecció d'assaig, que porta per títol *Què cal saber de Catalunya*.

En segon lloc, en relació amb el tipus de literatura, la reconstrucció feta fins ara apunta que el perfil del públic és en general educat i, sobretot als anys seixanta, de certa edat. Per tant, la defensa de l'estratificació estètica moderna a finals dels anys seixanta i principis dels setanta mantindria força la vigència. Les vendes constants i en creixement de Rodoreda, especialment de *La plaça del Diamant*, que acaba essent considerat un dels best-sellers de la literatura catalana, no només indiquen que el públic lector creix. També reforcen aquesta assumpció que el públic lector català s'orientava sovint cap a una literatura culta, o com a mínim de nivell mitjà. L'expansió progressiva suposa però una diversificació del públic, per exemple perquè hi ha més lectors joves que provenen de la universitat. I cal aclarir que l'heterogeneïtat es relaciona amb un canvi de les jerarquies i els gustos literaris (Peterson, 1990; Peterson i Kern, 1996). El cas dels subgèneres en seria un indicatiu per la literatura catalana. A principis dels setanta Pedrolo es queixava del fracàs de "La cua de palla" perquè els lectors catalans no s'interessaven per les col·leccions de butxaca que publicaven literatura de subgèneres; ateses les característiques del públic lector, educat en les jerarquies literàries clàssiques, s'entén que una bona part les pogués considerar *infraliteratura*. Tanmateix, de seguida, a mitjans dels setanta, la col·lecció de "El cangur" aposta per un autor popular i policíac com Simenon i alguns dels joves de la generació dels setanta defensen explícitament els subgèneres, que sovint comencen a rebre premis (p.ex. Trencavel i Ofèlia Dracs). Altrament, atès que, per exemple, algunes obres textualistes obtenen molt bones vendes (p.ex. *Oferiu flors...*), es podria assumir que el públic lector, més heterogeni, també valora l'experimentació (Busquets, 1982). Per tant, la imatge del públic lector de la darrera dècada franquista no és estanca, sinó que canvia tant en volum com en característiques i gustos.¹¹⁷

¹¹⁷ Hi ha la hipòtesi implícita, lògicament, que la incorporació de certs col·lectius com a lectors, per exemple els joves de la generació dels setanta, impliqui que siguin ells qui consumeixin la literatura escrita pels seus homònims. Tanmateix, caldria una recerca més aprofundida per determinar com, més enllà de l'heterogeneïtat, que comporta una diversificació dels gustos, la producció i el consum es fa dins del mateix col·lectiu. O, en canvi, si la dinàmica és més complexa.

Retornant a la il·lustració 6 queda clar que, en relació amb el volum, el major increment es dona durant la Transició i els primers anys de democràcia. Casos com el de *La plaça del Diamant* tornen a il·lustrar aquest creixement i alguns factors que hi intervenen. Si el 1972 s'havien sobrepassat els 20.000 exemplars en 10 anys, les edicions posteriors es concreten en tiratges molt superiors, que el 1982 acaben suposant 225.000 *Places* venudes en 20 anys. Un primer factor que contribueix a ampliar el públic lector és la política cultural. Per exemple, amb la 16a edició de 1979 el tiratge arriba als 9.000 exemplars, perquè Sales inicialment l'havia prevista de 6.000 però l'Institut d'Estudis Catalans n'encarrega 5.000 exemplars més pels estudiants. Un segon factor recorda una estratègia que avui és freqüentment utilitzada per ampliar el públic, però que en català a l'Estat espanyol no és factible fins l'establiment de la democràcia: l'adaptació cinematogràfica o televisiva. L'estrena de la versió cinematogràfica sens dubte fomenta les vendes de *La plaça*: més de 18.000 exemplars venuts en tres mesos després de l'estrena, que comporten 4 milions de pessetes en drets d'autor per a Rodoreda i una 26a edició de 30.000 exemplars (Sales a Sales i Rodoreda, 2017: 979).

A priori, semblaria que l'increment de títols, tiratges o vendes no només és fruit de la política editorial i de la política pública: les seves fites serien impossibles sense un públic lector real, efectiu. Així ho apunten alguns editors com Vallverdú, d'Edicions 62, quan comenta que “*Com a bon senyal de normalització hi ha el fet que dels grans autors, per exemple de la Rodoreda, se'n venguin molts exemplars perquè vol dir que estan entrant ja en el cercle de la literatura de consum* (Vallverdú a Martínez i Vidal, 1978: 14)”. Ara bé, cal preguntar-se si l'ampliació del públic torna a significar que les seves característiques i gustos esbossats fins ara muten. Hi ha certs indicadors que el públic lector voluntarista, com es podria anomenar el lector que llegeix habitualment i decideix anar a les biblioteques o llibreries, no s'ha ampliat ni ha canviat gaire. En primer lloc, perquè en general una bona part del creixement de vendes dels primers anys democràtics es deu a la compra pública o a la prescripció de literatura al sistema educatiu (sense que això impedeixi que hi hagi llibres que es venguin molt directament al públic). En segon lloc, perquè tenen molt d'èxit algunes estratègies de col·laboració amb l'empresa privada que permeten la venda per subscripció, com la MOLC, però probablement molts dels compradors són ja lectors habituals i interessats per la cultura, que ara tenen una nova via de satisfer les seves demandes. En aquest sentit, la reconstrucció del públic lector català prèvia aquí encara mantindria bona part de la vigència. En tercer lloc, i sobretot, perquè les primeres enquestes democràtiques indiquen índex de lectura baixos.

El 1978 es publica la primera enquesta sobre la realitat cultural a l'Estat espanyol. És a partir d'aquest període, doncs, que no cal reconstruir el mercat amb una recol·lecció de dades disperses, contradictòries i sovint indirectes, sinó que els contemporanis s'encarreguen d'obtenir una radiografia de la cultura a través de les pràctiques dels ciutadans. Els resultats es publiquen sota

el títol *La realidad cultural de España* (Ministerio de Cultura, 1978). S'enquisten 31.385 persones, 3.244 de les quals a Catalunya. Les dades de seguida indiquen que la lectura és una activitat poc practicada. Aproximadament una cinquena part de les llars enquestades no tenen cap llibre (21,8%) i més d'un terç en tenen menys de 25 (37,2%); només el 16'6% en tenen més de 100. Un 91,7% de la població espanyola declara que no va mai a la biblioteca. Amb aquestes dades, doncs, resulta clar que l'hàbit de lectura és també baix: el 33,3% explica que no llegeix mai llibres i el 30,3% gairebé mai; un 18,2% llegeix però cada dia i la resta algunes vegades per setmana. La lectura de llibres es troba al cinquè lloc d'activitat cultural practicada amb assiduitat (36,4% ho fa), per darrere de veure la televisió (87,9%), escoltar la ràdio (55,8%), anar al cinema (46,7%) o llegir premsa (42,5%).

Quan es creuen aquests resultats amb variables socioeconòmiques apareixen patrons esperables. Per exemple, que els estudiants i els solters són els qui més hores dediquen a la lectura, els segons probablement perquè no tenen tantes càrregues familiars. També que, a més estudis assolits, més interès per la lectura i més hores dedicades de mitjana (si bé es parla només de "*número medio de horas semanales sensiblemente superior a la media nacional* (Ministerio de Cultura, 1978: 83)"). Són aquests grups els que van més a la biblioteca. Hi ha però altres dades que a priori potser no es valorarien des d'una perspectiva actual, com els desequilibris territorials marcats, tant entre regions com entre zones rurals i urbanes. En aquest sentit, s'apunta que

“La lectura de libros y prensa, medida por el número de horas dedicadas cada semana, pone de manifiesto que los ‘no autóctonos’ practican con más intensidad esta actividad cultural que los habitantes nacidos en la misma región de residencia. No obstante, y este aspecto cobra una gran importancia, la tónica general se invierte en las regiones de Cataluña y Vasco-Navarra. El análisis según la extracción urbana o rural de la población, indica que leen más los de origen urbano y rural ‘no autóctonos’ que los de idéntico medio nacidos en la misma región. Sólo cabe citar como excepciones las de Cataluña y Vasco-Navarra.” (Ministerio de Cultura, 1978: 83)

La particularitat de Catalunya i País Basc indicaria que els patrons migratoris d'aquests territoris, més industrialitzats, difereixen de la resta de l'Estat espanyol, amb l'arribada de treballadors poc qualificats. Per contra, els moviments migratoris habituals en la resta de regions els farien persones més formades (que com s'ha vist són les més lectores), probablement perquè tenen més oportunitats laborals arreu. Aquestes tendències avalen les interpretacions de Melendres i Vallverdú al capítol anterior, sobre la dificultat d'ampliar el públic lector en català, no només pel baix lingüístic, sinó també de classe.¹¹⁸

¹¹⁸ En aquestes pàgines, implícitament s'apunta una relació entre nivell d'estudis i classe social que és objecte de debat en sociologia (Wright, 1983 i 2005).

De fet, l'enquesta publicada el 1985 pel Ministerio de Cultura, *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles* reforça la tendència que, a més estudis, més percentatge de població que llegeix; amb un increment remarcable entre la població d'EGB i BUP, quan es passa del 60% de lectors al 85% aproximadament. Per tant, la diferència principal en l'hàbit lector s'estableix entre els qui tenen estudis superiors i els qui no. També per professió hi ha diferències, divisió que no s'explicitava en l'anterior enquesta: a grans trets, agricultors, autònoms, treballadors manuals i empresaris es troben per sota la mitjana; directius, professionals liberals i treballadors de coll blanc, per sobre. Torna a haver-hi doncs una distància que remet a diferències en el nivell d'estudis assolit. Altrament, el 1985 també s'aprofundeix en el tipus de literatura preferida pels espanyols. Les novel·les són el gènere més llegit, amb més d'un 70% si s'hi inclouen subgèneres com el misteri o la ciència-ficció (Ministerio de Cultura, 1985). Això és important en la present recerca, perquè apunta l'atractiu que té la novel·la per la indústria editorial (i justifica el seu interès com a gènere a investigar).

Per concloure, els informes del Departament de Cultura de la Generalitat processen les dades fins ara comentades d'una manera esclaridora, que il·lumina la complexitat de l'assumpte. A tall d'exemple, relacionen el nombre de títols publicats a l'any i la mitjana d'exemplars per tiratge del sector editorial, amb els índex de lectura a Catalunya segons les característiques sociodemogràfiques de la població. No són optimistes: si es consideren criteris com el nivell cultural, la renda per càpita o el volum de població, el departament interpreta els índex de lectura i la producció editorial com a insuficients, com a símptoma que la cultura a Catalunya encara es troba lluny de la "normalitat". Es torna aquí al paradigma de la normalització, comparant el cas català amb el d'altres cultures. Específicament per l'edició en català, s'hi suma que "*la migrada proporció de catalanoparlants que compra i llegeix en la seva llengua*" és la causa de moltes de les dificultats amb què es troben les editorials (Departament de Cultura, 1982: 200). L'argumentari, gairebé circular, palesa fins a quin punt tots els elements que s'han analitzat es troben interrelacionats: incentivar els catalanoparlants, lectors i potencials lectors, s'hauria de fer reduint els preus de venda; els preus no es poden però reduir si no s'augmenten els tiratges, que rebaixen els costos de producció en català; augmentar els tiratges sense un públic que adquireixi els exemplars és molt arriscat. D'aquí la importància de la política pública. L'assumpció és compartida per una part important del món literari català (polítics, editors o escriptors). Potser no van desencaminats: la literatura catalana té dificultats afegides perquè ha de competir amb la literatura castellana, dominant, de mercat ampli i per tant potencialment més rendible. A més, l'Estat espanyol és un dels Estats amb els índex de lectura més baixos d'Europa (Bouju, 2002; Martínez, 2014). Alhora, però, van potser també desencaminats: la lectura és una activitat sempre minoritària, en qualsevol país d'Occident, i més amb els canvis culturals que tot just s'albiren a mitjans dels anys vuitanta.

8.5 Aproximació sociològica de les tendències editorials en democràcia

La literatura, com a paraula escrita, ha jugat un rol històricament més rellevant que d'altres pràctiques culturals en la construcció de l'imaginari dels nacionalismes moderns. En primer lloc, perquè en la modernitat la relació entre llengua i nació, sigui com a poble o com a Estat, fonamenta a Europa bona part dels nacionalismes (encara que, justament, exemples d'altres zones com Llatinoamèrica demostren que la relació llengua-nació no és imprescindible) (Anderson, 1991; Billing, 2006). En segon lloc, perquè la literatura ajuda a assentar la temporalitat històrica, que entrelliga diferents generacions en un imaginari històric que vehicula sentiments de comunitat bàsics en el nacionalisme (Anderson, 1991; Jurt, 2009; Sapiro, 2014; Kurshus a Steiner, 2018). Com a derivada, la literatura també pot contribuir a l'essencialisme de la nació. Si bé no tots els nacionalismes serien essencialistes, això “*suposa la consideració de la pròpia identitat cultural, des del punt de vista subjectiu, com a quelcom únic i irrepetible que cal preservar a tota costa* (Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996: 61)”. Conseqüentment, l'Estat sovint intervé en la producció de llibres. En termes generals, l'Estat-nació és un participant que atorga o bloqueja les oportunitats de produir art, a través de la política cultural, les regulacions i les lleis de les quals té el monopoli. Aquestes accions tenen per finalitat contribuir a la preservació de l'ordre públic i al desenvolupament de la cultura nacional, imprescindibles per la unitat nacional (Becker, 2008). Ateses les possibilitats que presenta el llibre i la literatura en el nacionalisme, la política cultural envers el llibre, tant de la dictadura com de la democràcia liberal, és freqüent. De fet, el principal canvi per la indústria editorial catalana s'esdevé amb la mort de Franco i la transició cap a la democràcia.

Els **règims autoritaris** que apliquen la censura ho fan adduint la preservació de la moral pública (“*the moral fiber of the nation*”), amb especial èmfasi en protegir els infants dels missatges corruptors (Becker, 2008: 187); s'ha tractat com l'Estat espanyol franquista guiava elsensors en aquests termes moralistes i obligava qualsevol llibre per a infants a passar censura. Més concretament, “*since art worlds have standard ways of distributing works to audiences (whether through a network of middlemen or directly), censorship consists of forbidding the artist access to those institutional arrangements, so that the work can be done but cannot be appreciated or supported in the usual way* (Becker, 2006: 187)”. La censura espanyola condicionava sobretot la distribució al consumidor, un cop l'obra era produïda. Altrament, no s'ha d'oblidar la censura i persecució afegida a les llengües que no representaven l'*España una, grande y libre* del projecte essencialista i homogeneitzador que pretenien construir els franquistes. És a dir, totes les llengües que no eren la castellana. També s'ha vist, doncs, que es restringien les possibilitats d'aprenentatge i difusió pública de la llengua catalana, per exemple, o que durant els primers anys

de la dictadura es va prohibir completament la producció literària en català (Llanas, 2006; Vergés, 2007; Sopena, 2011).

La intervenció en la distribució de la censura franquista era opaca i pretesament inoperativa. Pretesament, perquè acomplia l'objectiu d'augmentar el poder del règim i el control de la població. Per exemple, alguns autors podien decidir no escriure sobre certes temàtiques; també els editors preferien de vegades no publicar segons quins llibres, atesos els alts costos si no es deixava circular un títol un cop al mercat. En termes generals, Weber (1991) havia observat que el secretisme de la burocràcia contribueix al poder de l'Estat. La censura presenta però l'afegit que aquesta opacitat no és només procedimental, sinó que afecta també les valoracions dels objectes que regula. D'aquesta manera, en condiciona la producció i propicia l'autocensura, que en l'efecte més extrem resulta en una internalització inconscient, quan deixa de ser vista com un constrenyiment i passa a ser una convenció més (Becker, 2006: 190). Encara que aquestes dinàmiques operessin a l'espai literari català, les iniciatives literàries hi eren i van en augment al llarg del període estudiat malgrat les anades i vingudes. El que resulta més interessant en l'anàlisi de Becker és que permet evitar caure en la temptació de pensar que la politització dels participants de la literatura catalana era la causa d'aquestes iniciatives. És a dir, sí que molts projectes editorials van començar amb voluntat de militància antifranquista. Això no obstant, l'origen de la politització es troba en l'acció estatal:

“The potential for government intervention, as suggested earlier, gives every work of art a political dimension. If the state refuses to censor a work, people may decide that after all it does not contain any dangerous political content, no matter how much the artist may have intended just that. Conversely, if the state suppresses an art work, people will try to find some dangerous or radical political message in it, and will usually succeed, no matter how innocent of such intent the artist was.” (Becker, 2006: 188)

Per tant, l'Estat contribueix i fomenta, amb la censura, la politització del món de l'art. Com que la regulació afecta totes les obres, basant-se en criteris polítics i morals, a qualsevol se li pot atribuir un missatge polític o, per contra, suprimir-lo. Amb aquest apunt, i assumint la perspectiva constructivista, cal matisar l'assumpció anterior que la censura no operava directament en la varietat i la innovació estètica de la literatura catalana, perquè afecta la construcció de significat de les obres literàries tant per part dels escriptors com del públic lector i els crítics especialitzats. I, de fet, ha quedat suficientment demostrat com operava la politització en alguns escriptors (p.ex. Mesquida o Pedroló), en la crítica (p.ex. en la valoració de la necessitat de certes obres), en el públic lector (p.ex. una part del qual comprava llibres per militància cultural) o en la mateixa indústria editorial (p.ex. en relació amb els motius pels quals molts editors es dedicaven a la professió). També s'han comentat exemples més enllà del català (Sapiro, 1998, 1999 i 2003; de Diego, 2020).

La **política cultural democràtica** es desplega amb unes lògiques diferents, però a la vegada deriva d'aquest escenari. Per exemple, a causa de la repressió, el Franquisme havia contribuït a reforçar la centralitat de la llengua en la cultura catalana i alhora, restringint-ne molt l'ús públic, havia afavorit l'alta cultura a través de la llengua escrita, en detriment de la popular-oral (Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996: 48). Altrament, cal afegir que la tradició del nacionalisme català sempre havia defensat la relació entre territori, cultura, llengua i política; també en versions essencialistes que havien estat qüestionades i discutides sobretot a finals dels anys seixanta (Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996). Amb les primeres eleccions democràtiques a la Generalitat, accedeixen al poder militants resistencialistes, per exemple el president Jordi Pujol o el mateix conseller de cultura, Max Cahner, clarament nacionalistes.¹¹⁹ Fruit de la conjuminació d'aquests factors, la cultura i la llengua catalanes se situen al centre de la política nacionalista a Catalunya, amb la política cultural com una de les peces clau.

Com que l'art i la cultura es conceben com un patrimoni i un dret col·lectiu, les polítiques culturals es desenvolupen amb l'objectiu de suplir les carències del mercat (Moulin, 1997). Contràriament als règims que apliquen la censura, doncs, l'Estat democràtic té tendència a promocionar la cultura a través de polítiques de suport a la creació i producció professional, a la difusió al públic, a la pràctica amateur, etc. (Becker, 2006). S'hi distingeixen lògiques tant distributives com redistributives. Per exemple, les ajudes a la creació són redistributives perquè intenten reduir la precarietat professional dels artistes, però a la vegada són distributives perquè decideixen a qui atorgar l'ajuda i, per tant, solen emergir tensions entre la igualtat i l'elitisme (Moulin, 1997: 87). En el cas català, ja s'ha vist que el desplegament de les autonomies fomenta el llibre en català, a partir del suport genèric, l'ensenyament en català o les biblioteques públiques. Aquesta política cultural democràtica pro-llibre presenta també lògiques distributives i redistributives. Serien distributives entre les editorials en català, per exemple quan faciliten la producció a través d'iniciatives com el suport genèric o les recomanacions d'ensenyament, i redistributives en relació amb les editorials en castellà (i implícitament amb el col·lectiu de castellanoparlants, tant productors com consumidors), que es trobarien en una situació d'avantatge.

Respecte a la redistribució, s'han vist arguments en dues direccions diferents als primers informes del Departament de Cultura; també als debats sobre el Congrés de Cultura Catalana (capítol 2) o sobre el llibre de butxaca (capítol 7). La situació d'avantatge, d'una banda, resultaria de la persecució franquista de la cultura catalana. Per tal que la cultura catalana ocupés els mateixos

¹¹⁹ Al llarg dels capítols ha quedat clar l'especial interès de Jordi Pujol per la cultura, atès que havia intervingut o intentat intervenir en moltes de les organitzacions fins ara analitzades, directament o indirecta: a les revistes *Orifloma*, *Canigó* o *Destino*; a l'editorial Nova Terra i a Edicions 62. La voluntat no era només patriòtica i desinteressada, sinó també d'orientació ideològica del catalanisme. Si bé no pertoca aquí d'entrar en el debat sobre la seva figura controvertida, això li ha generat moltes crítiques (per exemple, Genís, 2010; Amat, 2015; Acín, 2016).

espais que la cultura castellana, no n'hi hauria prou de deixar la regulació en mans del mercat. Després de la repressió, caldrien ajudes a la producció (p.ex. pel llibre, pels mitjans de comunicació, etc.) o facilitats per l'aprenentatge de la llengua (p.ex. amb l'educació reglada com a principal institució), que permetessin recuperar i ampliar els consumidors. D'altra banda, s'hauria d'aplicar la redistribució per factors quantitius. En el cas del llibre, els lectors en castellà són una població més gran, que abasta fins a Llatinoamèrica, fet que permet uns tiratges majors que redueixen els costos de producció i el preu de mercat, per exemple. Per tant, tot i que alhora es beneficia de l'estructura industrial en castellà, el sector del llibre en català requeriria de més ajudes. Queda palès que aquest argumentari encaixa amb la importància de la llengua i la literatura dins del nacionalisme català.

La recerca social s'ha encarregat de resseguir i analitzar com els principis nacionalistes afecten la política cultural catalana des dels primers anys de la democràcia fins a l'actualitat (Fernández, 2008; Barbieri, 2012; Beauregard, 2018; Iglésias, 2019). Encara que quedi fora l'abast d'aquesta investigació, calen certes consideracions. En primer lloc, els conflictes i tensions amb els qui no comparteixen el marc mental del nacionalisme català, i que en general addueixen arguments que orbiten el nacionalisme espanyol, són freqüents al llarg del període (capítol 2). En segon lloc, les polèmiques se superposen amb l'eix esquerra-dreta i amb la distribució de competències entre les diferents administracions públiques (Rius, Rodríguez i Martínez, 2012; Manent, 2020). En tercer lloc, l'Estat espanyol es relaciona amb la llengües del seu territori, després del Franquisme, en el seu propi marc nacionalista. Des dels estudis literaris comparats, s'apunta que l'Estat espanyol seria un exemple d'articulació complexa en què l'administració central pren la llengua i la literatura castellanes com a referència per a la "*funció d'intermediació externa*", és a dir, per a la relació amb la resta de comunitats interliteràries (Casas, 2000 i 2003; Iglésias, 2019).¹²⁰ En aquest sentit, la resta de literatures del territori (catalana, basca, gallega) són minoritàries i comparteixen una part d'institucions i agents amb trajectòries bilingües (Martí, 2013).¹²¹ Hi ha però diferències entre aquestes literatures.

¹²⁰ El concepte de "comunitat interliterària", utilitzat en la literatura comparada i molt aplicable a la realitat de l'Estat espanyol, és útil perquè es refereix al fet que les comunitats on conviuen i entren en conflicte diferents literatures no es basen tant en principis ètnics, lingüístics o geogràfics, sinó que prevalen els principis polítics i ideològics per unificar-les (Durisin, 1995: 71). Un dels punts forts d'aquesta perspectiva, en comparació amb d'altres de la literatura comparada (p.ex. la teoria dels polisistemes d'Even-Zohar), és que permet pensar aquestes comunitats des del conflicte i posant més èmfasi en la importància de les relacions politicoadministratives. Així doncs, el conflicte seria "*definit per la insuficiència —per fracàs o per inviabilitat— de la cohesió politicoadministrativa, les tensions identitàries i la diferent situació en relació amb el temps històric de cadascuna de les entitats que la integren* (Martí, 2013: 162)". Si bé no s'ha pres com a marc de referència principal, la literatura comparada presenta una forta afinitat sociològica que aporta observacions i anàlisis pertinents sobre els espais literaris.

¹²¹ Algunes observacions il·lustren la complexitat teòrica de l'articulació de les literatures minoritàries. Per començar, la terminologia per referir-se a aquestes literatures és molt variable: es parla de literatures "noves" o "de creació recent" (Casanova, 2009: 9; Even-Zohar, 1990: 227), "perifèriques" (Even-Zohar, 1990: 48) o pertanyents a "camps literaris nacionals dominats" en terminologia bourdieusiana (Casanova,

Per contrast amb les literatures basca i gallega, la catalana presenta un espai literari històricament molt més consolidat. Alguns criteris que ho palesen i que s'interrelacionen entre si són, per exemple, que les iniciatives de canonització literària operaven des de la Renaixença; que la normativització de la llengua s'havia fet a principis del segle XX; que la indústria editorial catalana es trobava implantada al territori sobretot des dels anys trenta; o que la política cultural en pro de la llengua tenia una tradició més llarga que al País Basc o Galícia, perquè el català havia estat oficial i s'havia estudiat al sistema educatiu (Ollé, Pla i Arxé, Subirana, 2010; Martínez Martín, 2015). Conseqüentment, la producció després de la postguerra es recupera abans en català i és molt més rellevant en termes quantitius (Martínez Martín, 2015).¹²² També potser fruit d'aquesta tradició diferenciada, el bilingüisme en català és majoritàriament rebutjat al llarg del període analitzat: s'ha apuntat que el compromís amb la llengua catalana era molt present a l'hora de justificar l'activitat dels escriptors i crítics; també alguns participants lamentaven que n'hi hagués prou amb escriure en català per ser valorat positivament a l'espai literari català durant el Franquisme. Per contra, el bilingüisme en el cas basc era recurrent (Amezaga, 2019) i, en el gallec, encara que hi hagués grups que defensessin el monolingüisme, semblaria que no era una assumptió generalitzada (López-Iglésias, 2010).

Tanmateix, això no significa que la politització de la literatura hi fos menys clara que a l'espai literari català. Per començar, justament com que la literatura hi era molt menys autònoma i consolidada, adquiriria legitimitat a través de vincular-se al nacionalisme basc o al culturalisme gallec. De fet, en el cas basc, on la literatura és més precària, la politització contribueix a assentar-la i, només en democràcia, comença a operar amb plena autonomia (Amezaga, 2019). A més a més, l'orientació comercial recurrent en la literatura catalana no ho va ser en la literatura basca i gallega fins a la darrería del Franquisme (Martínez Martín, 2015), cosa que emfasitzaria la politització. Ara bé, també s'aprecia la tendència comuna a l'ampliació dels tres espais literaris des de finals dels anys seixanta, encara que sigui amb diferents volums. Per exemple, seguint Galaxia, l'editorial més important en gallec, s'observen pràctiques d'integració vertical com les d'Edicions 62 (p.ex. amb la distribució i, fins i tot, la impressió) i un auge de la narrativa en aquesta llengua amb l'entrada de joves escriptors (Martínez, 2017).

Retornant a les lògiques redistributives en la política cultural pro-llibre catalana, també emergeixen respecte d'altres arts perquè, tal com mostren les primeres enquestes democràtiques, la lectura és inferior a d'altres pràctiques. Les diferències del **públic lector** durant el Franquisme i posteriorment indiquen continuïtats i canvis en aquest sentit. A l'apartat precedent la imatge del

2002: 10). Segonament, hi ha possibilitats molt variables d'articulació de diferents literatures en un sol Estat, com en el cas suís (Gsteiger, 1996), o d'una mateixa literatura en més d'un Estat, com el cas de la literatura francesa entre l'Estat francès i el belga (Bourdieu, 1985).

¹²² A tall de curiositat, el català actua com a llengua preferida per a importar i traduir obres infantils a la literatura gallega durant els anys seixanta (Martínez, 2017).

públic lector, malgrat les poques dades, era prou clara. Durant el Franquisme era un públic força militant, conformat principalment per joves educats i per generacions anteriors que sabien llegir en català, amb certa predisposició pels autors catalans i la literatura mitjana-alta, però també per l'experimentació estètica. El fracàs o l'èxit de certes col·leccions i obres indicava aquestes dinàmiques. Durant la Transició i els primers anys de democràcia, el lector habitual continua essent d'un perfil similar al del Franquisme. No s'ha d'oblidar que els primers best-sellers de la literatura catalana són d'autors prestigiosos (més aviat són long-sellers, llibres amb prestigi de vendes sostinguda i elevada). I, a més, es mantenen els baixos índex de lectura condicionats pel nivell d'estudis. Malgrat que això preocupi el Departament de Cultura o altres agents de l'espai literari català i permeti justificar polítiques redistributives pro-llibre, però, la preocupació s'ha de matisar.

Primer perquè, en termes absoluts, el nombre de lectors efectius i potencials en català ha augmentat després de la repressió franquista, tal com palesa l'expansió del sector editorial (fins i tot quan és per encàrrecs públics-privats) i reiteren les enquestes posteriors (Ariño, 2010). I segon, malgrat que el creixement s'estanqui, perquè la pèrdua de centralitat de la literatura no és específica del cas català. La tendència a la baixa en l'hàbit lector, si es considera la lectura per plaer (sobretot dels més joves), així com el biaix de classe, amb matisos, han estat observats en general a Occident (Griswold, 2000; Horellou-Lafarge i Segré, 2003; Lahire, 2004; Pronovost, 2007; Ariño, 2010).¹²³ La comparativa amb d'altres contextos és fructífera. En el context nigerià, Griswold (2000) investiga la "cultura lectora", entesa en sentit ampli com el fet que en una societat una part important de les relacions siguin escrites i cap grup en quedi exclòs. Com que aquesta cultura lectora és pròpia de la modernitat occidental,

"the country will lurch from the premodern to the postmodern without following some developmental logic that accords reading a culturally central role. It will never develop a reading culture in the general sense because it will never need one. This is not a possibility that Nigerian writers or readers like to contemplate, for it devalues their skills and threatens their prestige. [...] They are probably wrong; at the very least, it seems clear that a linear model whereby a society moves into literacy and a reading culture along the lines of nineteenth-century England or twentieth-century America is ill suited for comprehending the Nigerian literary complex of today and tomorrow. While literacy in English will continue to be a necessity for full social participation, postmodern Nigeria will have too many alternative sources of information and entertainment to develop into a reading culture, or a nation of

¹²³A més, si un adopta una visió històrica àmplia, la literatura sempre ha estat una activitat minoritària en qualsevol societat, tant si es considera la ficció com la no-ficció. Sempre l'han desenvolupada i consumida principalment grups de les classes benestants (Bourdieu, 1998; Horellou-Lafarge i Segré, 2003; Lahire, 2004; Pronovost, 2007; Philips i Bhaskar, 2020). Alhora, sembla que Internet podria estar augmentant les desigualtats, sobretot entre els més joves (Pronovost, 2007; Ariño, 2010).

readers, as understood in the West. Reading will be one discursive channel among many, and novels will be only one of the media through which stories are told.” (Griswold, 2000: 118)

Griswold interrelaciona les dificultats d’adquirir l’hàbit lector amb els canvis en la xarxa de PDR (que no se citen al fragment) i amb processos socioculturals més amplis (com l’auge de les indústries de la comunicació, al fragment). Com que això és el que es pretén també en aquesta recerca, l’advertiment de la cita permet comprendre millor els canvis del públic lector en democràcia. Griswold apunta que, en el context contemporani (postmodern), les classes que ja disposen d’una cultura lectora són les que hi accediran i la preservaran; per contra, les classes treballadores se’n mantindran en bona part al marge. Malgrat les distàncies, perquè no hi ha dubte que l’espai literari català és occidental, aquesta consideració ajuda a entendre per què els índex de lectura a l’Estat espanyol sempre són més baixos que en la majoria d’Estats europeus i no s’han “recuperat” en contrapartida a l’auge d’altres entreteniments: els anys de dictadura suposarien un esvoranc amb efectes a llarg termini. Ara bé, mentre que en el cas nigerià es tracta de reduir l’analfabetisme i d’augmentar els lectors d’una literatura hegemònica a nivell mundial com l’anglosaxona, en el cas català, tal com apuntava Melendres, hi ha la dificultat d’apropar els lectors habituals i potencials d’una literatura hegemònica com la castellana, tant catalanoparlants com castellanoparlants (p.ex. de les onades migratòries), a una literatura minoritària com la catalana. D’aquí els intents de la política cultural analitzats fins ara, amb el suport genèric, les biblioteques o les recomanacions d’ensenyament. Malgrat les limitacions, en aquest procés la novel·la pot sortir-ne més ben parada que altres gèneres, perquè és un dels gèneres d’entreteniment per excel·lència, i l’entreteniment és un motiu cada vegada més citat quan a les enquestes democràtiques la gent explicita per què llegeix en el seu temps lliure (Griswold, 2000 i 2008; Ariño, 2010).

En relació amb la varietat i la innovació novel·lístiques, però, la incidència de la política cultural o les característiques del públic lector analitzats es troben mediatitzats per la indústria editorial. Per començar, perquè la demanda no són els gustos directes dels consumidors, sinó com ja s’ha apuntat “*Consumer tastes reified as market*”. Més concretament,

“Markets are constructed by producers to render the welter of consumer tastes comprehensible [...] markets result from the actions of cliques of producers who interact with and observe each other’s attempts to satisfy consumer tastes. Peterson (1997) shows how the market for what, in the 1950s, became called ‘country music’ was reconceptualized several times after it was first commercialized as ‘hillbilly music’ in the mid-1920s.” (Peterson i Anand, 2004: 317)

Per tant, cal entendre la idea de **conceptualització** i reconceptualització del mercat per part de les indústries culturals com un intent de descobrir què vol el públic. Els seus gustos són sempre confusos, però en el procés dinàmic de producció, en què diferents editorials proposen i competeixen entre elles, se’n va conformant una imatge. I, de fet, sovint els “errors” permeten

l'emergència d'aquesta imatge (Peterson, 1990). Al llarg del present capítol i l'anterior, s'ha descrit el procés de conceptualització de la literatura catalana seguit per la indústria editorial. Ha quedat palès que es troba estretament lligat a la seva estructura i organització, que en condiciona les possibilitats.

Durant el període 1965-1983 es passa d'un sistema editorial amb un funcionament més artesanal, a un sistema amb indústries editorials més especialitzades. A tall de recordatori de la dinàmica, el **sistema artesanal** es relaciona amb el context repressiu que provoca una escassetat de recursos inicials per emprendre els projectes i redueix l'abast del mercat en català. També propicia la politització de la indústria editorial. D'aquesta manera, el control amb criteris empresarials hi és molt menor que en la indústria editorial contemporània, perquè la precarietat i la politització es relacionen amb la poca especialització de les editorials. La feblesa de les seccions comercials i els problemes per controlar l'equilibri entre producció i vendes n'eren exemples evidents. Això afavoria el pes de la secció literària, que tenia autonomia per imposar criteris per la publicació. Alhora, un altre indicador del model més artesanal és que les tasques internalitzades a les empreses eren sobretot de preproducció (traducció, correcció, maquetació, etc.), perquè requereixen poca estructura industrial. El desenvolupament progressiu de l'espai cultural i literari facilita però les editorials híbrides, que mantenen la majoria de trets artesanals i alhora presenten trets d'especialització (integració, capital, etc.). Aquest tipus d'editorials són les que més fomenten la varietat i la innovació perquè poden produir volums considerables de títols però preserven una orientació política i cultural forta, pel poder de la secció literària o el poc control del cicle de vida dels llibres, per exemple.

Comparar aquest sistema de la darrera dècada del Franquisme amb el **sistema editorial contemporani** és convenient. Del contrast emergeix la particularitat de les editorials catalanes que actuen sobretot a partir de la Transició i fins que conclou aquesta recerca. Tal com explica Saferstein,

“La formación de un mercado mundial del libro a partir de la década de 1980 permitió el surgimiento de agentes especializados (traductores, directores de colecciones), lugares para el intercambio (salones, ferias), la profesionalización de intermediarios (agentes literarios) y la puesta en escena de políticas de fomento a la traducción. [...] A medida que el campo editorial ve amenazada su relativa autonomía, con la entrada en juego de los grandes grupos de origen financiero o de lugares ajenos a la edición, las editoriales van incorporando el ‘universal comercial’ y su tendencia se orienta hacia prácticas más comerciales que ‘literarias’. Esto transforma el rol del editor y la dinámica del campo en su conjunto.” (Saferstein, 2013: 151-152)

Les dues dinàmiques, de mundialització i d'entrada de nous agents aliens a l'edició, contribueixen a la concentració cada vegada major, l'especialització empresarial i el creixent interès pel lucre

econòmic. En primer lloc, la **concentració** progressiva del sector és possible perquè els grans conglomerats de la comunicació (no únicament financers) tenen la capacitat d'adquirir editorials que es quedaven sense relleu generacional o que tenien problemes econòmics (Bourdieu, 1999; Schalke i Gerlach, 1999; Schiffrin, 2000; Saferstein, 2017). Que Edicions 62, Proa o Destino hagin acabat formant part de Planeta indica que en les darreres dècades l'espai literari català s'hauria transformat en aquesta línia. En segon lloc, aquesta concentració propicia també **l'especialització empresarial**. Per començar, es tradueix en una organització més explícita, amb una major definició dels rols i les tasques que se'ls assignen. Per exemple, a diferència del que passava als anys seixanta i com a resultat de l'especialització dels diferents departaments, en l'actualitat hi ha més control de costos, un acotament precís dels perfils de productes i consumidors o un desplegament ampli de la publicitat (Lash i Urry, 1994; Schalke i Gerlach, 1999; Schiffrin, 2000; Pareschia i Lusiani, 2020; Phillips i Bhaskar, 2020). Això també ho fan possible els avenços tecnològics; per exemple, les grans editorials poden saber setmanalment quants exemplars dels títols al mercat s'han venut (Weber, 2010; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021).

A la vegada, als conglomerats s'hi combinen dues lògiques aparentment contradictòries. D'una banda, tendeixen a integrar empreses horitzontalment (p.ex. llibres, diaris, televisió, etc.) i vertical (p.ex. distribuïdores, impremtes o llibreries). Això permet reduir costos, tot i que siguin empreses costoses igualment, perquè es desplega l'economia d'escala i s'intervé més la demanda controlant la xarxa de PDR. D'altra banda, però, l'especialització implica en paral·lel processos d'externalització, estratègia freqüent sobretot en la preproducció (p.ex. traducció, correcció, etc.). En un escenari on la demanda és elàstica, tenir menys personal i eliminar funcions dins l'empresa rebaixa els costos fixos (Lash i Urry, 1994). Tal com explica Llanas,

“El cost de personal s'ha fet insostenible per moltes editorials. Per les editorials mitjanes, tenir 10-12 persones en nòmina no és sostenible. Hi ha hagut aquestes fusions per crear grans grups, que editen en diferents llengües, perquè els costos vagin més repartits. I tot i així hi ha hagut reducció de personal. Estic segur que a Planeta no hi ha tanta gent com la que hi havia a 62 l'any 87. [...] En nòmina segur que hi ha poca gent i tenen funcions diversificades dins de les editorials del mateix grup. Les persones que s'encarreguen de drets d'autor, s'encarreguen de la contractació per tota la casa, per tots els segells. [...] després [la resta] s'externalitza. Correctors externs, els maquetadors, els dissenyadors també. [...] El cost de tenir un col·laborador extern estalvia la seguretat social. Reducció de costos.”

Malgrat que aquestes tendències puguin fer pensar en un sistema editorial homogeni, el sistema editorial és complex. Primer, perquè la producció de llibres té costos d'accés relativament baixos i per tant sempre apareixen iniciatives independents, de vegades fins i tot microeditorials. Segon, perquè en les darreres dècades la regulació dels drets d'autor, que porta a avançaments

considerables pels autors més exitosos, i l'auge dels agents literaris o les grans llibreries, que ho incentiven, han modificat a la baixa el poder de les editorials (Lash i Urry, 1998; Thompson, 2012; entrevista amb Llanas).

En tercer lloc, el nou sistema afavoriria la creixent importància del **lucre econòmic**. En els conglomerats i grans editorials preval cada vegada més el llibre comercial (és a dir, el llibre del qual se n'esperen moltes vendes), perquè es busquen marges de beneficis en augment. Aquesta tendència es troba força generalitzada i lògicament no seria possible sense l'especialització i la concentració, que comporten una transversalitat progressiva de l'orientació comercial en els diferents departaments de les editorials (Phillips i Bhaskar, 2020; Rodríguez Morató, 2021). A més a més, també afecten els equilibris dins del "dispositiu institucional", concepte que Bourdieu (1999) utilitza per referir-se als grups que tenen poder dins l'empresa per decidir què s'acaba produint; per exemple, a les grans editorials contemporànies, els diferents grups són literaris o financers, però també familiars (p.ex. hereus dels primers propietaris). Si bé aquests adoptarien una geometria variable en relació amb la tensió bàsica que emergeix entre l'orientació econòmica-comercial i literària,¹²⁴ es detecta que el poder de les seccions literàries en el dispositiu institucional és menor que no pas havia estat (Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021).

En relació amb la present recerca, cal preguntar-se com aquests canvis afecten la **varietat i la innovació estètica** del sistema contemporani. D'una banda, atès que no és un sistema homogeni, es preservarien: les editorials petites han de competir presentant un producte que conservi el capital simbòlic que les diferencia de les grans editorials (Bourdieu, 1999; Schalke i Gerlach, 1999; Steiner, 2018; Pareschia i Lusiani, 2020); els grans conglomerats sovint preserven certes col·leccions menys comercials en segells de prestigi mentre l'empresa funcioni (Hirsch, 1972; Coser, Kadushin i Powell, 1985; Bourdieu, 1999; Rodríguez Morató, 2021). És cert que en aquest escenari les fronteres entre la producció restringida i la gran producció no serien tan evidents com ho havien estat o, si més no, caldria valorar-les en cada context particular. Per exemple, mentre que en la indústria editorial francesa es mantindrien molt més explícitament les jerarquies de qualitat literària, en l'americana tendrien més a classificar els llibres, gèneres i autors de manera utilitarista, en relació amb estratègies editorials, tendències literàries o categories de vendes (Weber, 2010). En qualsevol cas, perdurarien potencialment les possibilitats d'innovació i varietat ateses les relacions que estableixen amb la qualitat en l'art modern.

D'altra banda, però, com advertia l'editor de Penguin Peter Meyer ja el 1978, malgrat que la gestió empresarial sigui necessària en les editorials, el creixent interès pel lucre econòmic i la transversalitat dels valors comercials redueixen el gust pel risc, imprescindible per mantenir

¹²⁴ A la vegada, hi ha evidències en diferents contextos que els interessos polítics continuen operant als grans conglomerats, sovint amb participació d'agents provinents del món de la política (Reynaud, 1999; Saferstein, 2017).

l'orientació cultural pro-innovació. Són prou coneguts els problemes que havien tingut per ser publicats alguns escriptors abans de topar-se amb editorials que, basades en els criteris de valoració artística, es van arriscar a publicar-los i van contribuir així a convertir-los en clàssics (p.ex. Joyce, Faulkner, Melville) (Meyer, 2020). En canvi, en l'actualitat es prefereixen sovint obres amb fórmules força estandarditzades, tot i certa varietat, que tinguin possibilitats d'esdevenir best-sellers (Lash i Urry, 1994; Bourdieu, 1999; Schiffrin, 2000). Thompson (2012) també apunta que en l'escenari contemporani la varietat i la innovació es reduïrien no tant perquè deixin d'existir, sinó perquè tenen menys espais, atès que la cadena de PDR és dominada pels grans agents d'orientació comercial, amb més capacitat de control i incidència. Sigui quin sigui el balanç contemporani, la reconstrucció d'aquest sistema, en comparació amb les consideracions artesanals del capítol precedent, permet indagar en el sistema editorial català de la Transició i els primers anys democràtics.

Aquest sistema apareix com un **tipus intermedi**, amb trets dels altres dos, que representaria un moment de pas de l'un a l'altre. Amb més precisió, sobretot representaria el final de les editorials artesanals. Al capítol anterior s'ha analitzat que l'especialització té un primer punt d'inflexió entre els anys seixanta i sobretot setanta, entre etapes de creixement i crisi: editorials mitjanes i híbrides com Edicions 62, Destino, que es beneficiava del mercat en castellà, o Proa, amb un mecenes al darrere, introdueixen canvis que apunten a l'especialització; Nova Terra tanca a causa de les dificultats per especialitzar l'estructura, l'organització i la producció. Aquests processos es concreten de manera diversa, per exemple en la reorganització de jerarquies o la definició acurada de tasques, sobretot amb l'intent d'ajustar la producció i les vendes. A la vegada, hi ha heterogeneïtat dins del sistema literari català, perquè els trets artesanals es mantenen en aquestes editorials (p.ex. poc control del cicle de vida), i no sempre l'especialització és un requisit necessari (p.ex. Club Editor s'ajustava més al mercat tot i ser una editorial petita i artesanal). El segon punt d'inflexió s'identifica durant el període democràtic. Ho indiquen els volums de negoci d'Edicions 62, la configuració de Laia, o el fet que projectes com els de Destino o Proa, un cop els seus propietaris se'ls venen a finals dels anys vuitanta, queden transformats completament i passen a formar part de grans grups empresarials. Malgrat els canvis, aquest procés d'especialització al llarg dels setanta i principis dels vuitanta queda lluny del sistema editorial contemporani que comença a prendre forma llavors: l'especialització hi és moderada i els graus d'externalització són baixos comparativament amb l'actualitat (p.ex. considerant el personal d'Edicions 62); tot just comencen els processos de concentració i la participació dels grans conglomerats de la comunicació.¹²⁵

¹²⁵ Són pertinents dos apunts. El primer: encara que no se n'hagi trobat prou informació, probablement un altre signe d'especialització és una millora de la publicitat; només cal recordar la publicitat precària dels anys seixanta i setanta, tal com s'ha explicat al capítol anterior. El segon: les memòries de Manent (2020)

Retornant a l'inici, el desplegament de la política cultural té una incidència expansiva indiscutible que afavoreix l'especialització. La mútua relació entre Estat i Mercat al llarg de la modernitat ha estat investigada a bastament. Per exemple, Weber ja apuntava que “*Actualment l'economia capitalista de mercat és la primera en reclamar que els assumptes administratius oficials es resolguin amb la major precisió, claredat, continuïtat i rapidesa possibles* (1991: 50-51 [trad.pròpia])”. En aquest sentit, la burocràcia, per la imparcialitat i la calculabilitat que comporta, contribueix al desenvolupament dels mercats a través d'una regulació eficient que també fomenta l'especialització en la competició entre empreses. De fet, en la teoria de Weber la gestió empresarial especialitzada en l'economia capitalista adopta i opera amb els mateixos paràmetres burocràtics, emmarcats en el procés de racionalització (Weber, 1991). A més a més, les diverses regulacions (lleis, impostos, etc.) són estratègies que poden fomentar l'expansió de sectors d'activitat i, fins i tot, la seva creació (Larson, 1977 i 1993; Peterson, 1990 i 1997; Arrighi, 1999; Powell i Sandholtz, 2012).

La idea que l'aliança entre l'Estat i el Mercat es troba estretament lligada a l'especialització industrial es reforça pel contrast entre el creixement editorial dels anys seixanta i el de post-Transició. En un Franquisme repressiu que frenava l'aliança en l'esfera cultural, la combinació entre una indústria molt voluntarista però poc especialitzada i un mercat restringit desemboca en la crisi de sobreproducció dels anys setanta. En canvi, la fi de la censura agilitza i redueix els costos de publicar; les polítiques culturals, sovint amb inversió associada, o la dinamització del sector cultural a través de col·laboracions públic-privades, augmenten no només els encàrrecs per la indústria editorial catalana, sinó també el públic lector en català.¹²⁶ Aquest nou escenari democràtic, a més, rebaixa la politització dels projectes editorials i propicia l'entrada d'agents empresarials (p.ex. als consells d'administració). Sense aquestes possibilitats democràtiques prèvies, les dinàmiques posteriors de concentració amb l'entrada de grans grups no seria factible en català. Ara bé, durant la Transició i primers anys vuitanta l'economia mundial té efectes perjudicials en l'economia de l'Estat espanyol (de Riquer i Culla, 1989; Catalan, 2013). Això dificulta l'activitat editorial, perquè suposa un augment de costos que de vegades no es compensa amb les vendes, que en un context de crisi es contreuen; els perjudicis per editorials com Laia,

sobre els primers anys del Departament de Cultura, mostren una institució tot just en emergència, que es troba lluny de l'especialització burocràtica actual; també l'entrevista amb Guillemon aporta informació sobre l'especialització de la premsa. Per tant, és un procés institucional que va més enllà de la indústria editorial.

¹²⁶ Cal tenir present que la política cultural pot tenir efectes molt diferents. Per exemple, en d'altres arts l'ajuda a la producció fomentaria un avantguardisme poc democratitzat pel que fa al tipus de públic, tal com s'ha analitzat per la pintura (Moulin, 1997) o per la música (Menger, 1983). Com s'ha comentat al cinquè capítol, no s'hauria de descartar les diferències entre llenguatges; el llenguatge comú de la literatura potser en facilitaria l'accés.

amb problemes empresarials importants, són enormes. Per tant, encara que siguin anys de creixement gràcies sobretot a l'aliança Estat-Mercat, el procés tampoc no és unívoc.

En relació amb la literatura, aquest procés de canvi de la indústria editorial no rebaixa de manera constatable la innovació estètica durant el període: s'arriba al punt àlgid de varietat i experimentació durant la Transició i els primers anys democràtics encara hi ha certes innovacions. L'estructura i organització en la indústria editorial d'aquest període permeten un cert equilibri entre les orientacions econòmica i cultural: l'especialització empresarial indica més orientació econòmica, però les valoracions literàries dominants i la politització dels agents amb poder preserven l'orientació cultural. Per exemple, no ha tingut lloc (encara) l'emergència de best-sellers força estandarditzats que arribin a les xifres de vendes contemporànies, xifres que no només demostren una ampliació del públic lector, sinó també una orientació diferenciada de les editorials, en favor d'allò econòmic (Thompson 2012; Rodríguez Morató, 2021). Tampoc no es troba una distinció jeràrquica com la que descriu Bourdieu:

“Ainsi, l'opposition est totale entre les best-sellers sans lendemain et les classiques, best-sellers dans la longue durée qui doivent au système d'enseignement leur consécration, donc leur marché étendu et durable. Inscrite dans les esprits en tant que principe de division fondamentale, elle fonde deux représentations opposées de l'activité de l'écrivain et même de l'éditeur, simple marchand ou découvreur audacieux, qui ne peut réussir que s'il reconnaît pleinement les lois et les enjeux spécifiques de la production 'pure'.” (Bourdieu, 1998: 245)

Per contrast, en el context de l'espai literari català no es tracta únicament que els editors vulguin preservar la seva figura de “descobridor audaç”, sinó també que no hi ha la possibilitat de practicar el “simple mercadeig”, que és factible en l'estructura i organització de la xarxa PDC especialitzada, reconstruïda a les pàgines precedents i que va des de les grans indústries fordistes del segle XX fins a les postfordistes contemporànies. La precarietat en bona part del període no permet una jerarquització tan clara com en el cas de les literatures hegemòniques.

Alhora que la indústria editorial catalana dona una oportunitat a la varietat i la innovació novel·lístiques amb aquests trets, es troba en transició cap a l'escenari contemporani. Prenent la terminologia de Griswold (2000), els canvis es podrien interpretar com una modernització que de seguida se solapa amb la postmodernització, amb prevalença de grans conglomerats i jerarquies literàries difuses (també en parla Fernández, 2008). El procés presentaria paral·lelismes amb el cas nigerià i també amb el que segueixen altres literatures d'arreu del món (Lash i Urry, 1994). Això no obstant, cal prendre precaucions a l'hora de pensar-lo com a transició i aterrar conceptes macro com els de “modernització” i “postmodernització” en realitats concretes. Cada lloc presenta configuracions pròpies, úniques dins dels processos macro. Seguint Bourdieu (1999), s'ha de qüestionar que les dinàmiques economicistes siguin conseqüència inevitable de la mundialització o de la força dels grans grups. Cada editorial disposa d'autonomia relativa per

decidir quines orientacions conciliar i quines estratègies emprendre. El resultat no només depèn de qui té més poder o de quina obra es discuteix en el si de l'empresa, sinó també de la posició que ocupa o pretén ocupar en el sector (també a Franssen i Kuipers, 2013). En el cas català, per exemple, s'ha argumentat que, tot i que Laia pretengués competir amb Edicions 62, aquesta ocupava un lloc simbòlic irrepetible en el marc normalitzador que es relacionava amb molts més recursos. A la vegada, atès que la internacionalització d'instàncies editorials o l'entrada dels grans grups marquen quines oportunitats estan disponibles per la resta de participants amb menys poder (Bourdieu, 1999), es parla d'un "contexte estratègic" on els agents no prenen decisions lliurement sinó sota constreyniments (Powell i DiMaggio, 1991).

Conseqüentment, des de la posició present privilegiada, s'ha d'evitar assumir que, a partir del que s'ha analitzat durant la Transició i els primers anys de democràcia, la concentració editorial posterior *havia de* tenir lloc o que les orientacions comercials predominen *de facto* en l'actualitat per conformar-se i adaptar-se al sistema editorial especialitzat. Si tot això ha passat, perquè les tendències editorials mundials i l'entrada dels grans grups condicionen sens dubte les regles del sistema i les estratègies de la resta de participants, s'hauria d'investigar empíricament, i queda fora l'abast de la present recerca. Trobar l'equilibri entre la particularitat de cada sistema valorant-ne les tensions és el que s'ha intentat fer al llarg d'aquests dos capítols, pel període de mitjans dels anys seixanta a principis dels vuitanta. La indústria editorial catalana hi apareix com una indústria que modifica l'estructura i organització a mida que els seus participants aprenen a gestionar les tensions entre l'economia i la cultura que travessen el món del llibre. Alhora, en el pas del Franquisme a la democràcia, les noves possibilitats per una llengua sense Estat, que se solapa amb una de les principals llengües mundials, marquen el desplegament editorial. En aquest equilibri particular entre orientacions i configuracions econòmiques, culturals i polítiques emergeix l'oportunitat per la varietat i la innovació novel·lística.

Capítol 9. Conclusions

La recerca partia de l'interrogant sobre **quins canvis de l'espai literari català contribueixen a la innovació i la varietat estètica de la novel·la durant el període 1965-1983**. Després d'haver analitzat l'espai literari català, ha arribat el moment de respondre'l. En un primer apartat es discuteixen els principals resultats de l'anàlisi empírica en relació amb les dues preguntes específiques de recerca i els objectius corresponents. En un segon apartat, a través de contrastar-los amb la hipòtesi general, aquests resultats responen l'interrogant de partida i també il·luminen les principals fortaleses i limitacions de les teories multinivell. Per tant, el plantejament abductiu queda constatat: la sociologia de les arts i la cultura ha contribuït al coneixement de l'espai literari català i, alhora, aquest coneixement ha desbordat la sociologia, que s'enriqueix en el diàleg. Finalment, al darrer apartat es recullen les contribucions que s'han anat desgranant als apartats precedents; també sobresurten algunes limitacions de la tesi, que es tradueixen en possibles futures línies de recerca.

9.1 Discussió dels resultats de la tesi

En la present recerca, s'ha construït una explicació sociològica sobre els factors socials que van contribuir al canvi cultural en l'espai literari català de 1965 a 1983. L'experimentació, la innovació i la varietat novel·lístiques que caracteritzen el període són possibles en unes condicions particulars. La precarietat institucional resultat de la repressió franquista fomenta la densitat i el poder dels participants orientats literàriament, que en general col·laboren per imposar els seus interessos pro-innovació i pro-varietat. A la vegada, amb la revitalització progressiva de l'espai literari català després de la postguerra més crua, comencen a desplegar-se un seguit de canvis que la transició democràtica acaba d'impulsar: la professionalització i l'especialització redueixen la densitat i el poder dels participants orientats literàriament, que en bona part renuncien a les propostes més experimentals. És en el solapament d'aquests dos mons, quan perduren les antigues dinàmiques que afavoreixen l'autonomia dels participants, i la nova configuració encara no s'ha consolidat però el seu potencial econòmic ja treu cap, que la innovació i la varietat novel·lística troben un escenari propici. Convé abordar separatament i amb més detall cadascun dels resultats implícits en aquesta explicació general.

9.1.1 Principals resultats de la primera pregunta específica

Seguint les teories multinivell, la primera pregunta específica demanava *com els diferents nivells de la xarxa de producció, distribució i recepció de l'espai literari català condicionen l'aparició de novel·les innovadores*. Es desglossava en quatre objectius específics que remetien als diferents

nivells de la realitat social: dos objectius institucionals sobre les editorials, un de relacional sobre els intercanvis de legitimació i un d'individual sobre les trajectòries d'escriptors i crítics. El primer objectiu específic indicava que calia analitzar **l'estructura i l'organització de la indústria editorial**, situada en la xarxa de PDR (OE1). Les dades analitzades palesen que, al llarg del període 1965-1983, l'estructura i l'organització de les editorials fomenten la varietat i la innovació estètica fruit de la transició des d'una indústria artesanal cap a una de més especialitzada empresarialment. Les editorials híbrides són les que representen millor aquest procés de transició, perquè combinen trets artesanals i d'especialització.

Quant als trets del tipus artesanal, són editorials que presenten projectes unipersonals o d'agrupacions voluntaristes, sovint compromeses. A nivell estructural, practiquen un baix control de les tasques, sobretot les comercials, i integren les que no requereixen estructura industrial. A nivell organitzatiu, són empreses amb una divisió del treball i jerarquies febles que dificulten la professionalització. S'ha demostrat que les característiques del tipus artesanal propicien el poder de les seccions literàries dins de les editorials. A diferència de les editorials contemporànies, no disposen d'eines empresarials per controlar el cicle de vida dels llibres, que contribueixen al poder dels agents orientats econòmicament, com les seccions de màrqueting o comercials, perquè són eines que els donen raons per intervenir en què, com i quan es produeix (Weber, 2010; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021). Conseqüentment, al tipus artesanal augmenta el poder de les seccions literàries. Encara que les editorials artesanals existeixin al llarg del període franquista (1939-1975), sobretot a partir dels anys seixanta amb l'expansió de la indústria editorial, hi ha empreses en què l'estructura i l'organització és híbrida, el tipus artesanal es combina amb certs trets d'especialització.

Excepte Club Editor, totes les editorials de la mostra seleccionada representen aquest tipus híbrid. Per exemple, a Destino i Edicions 62 es practica la integració tant vertical com horitzontal, a Proa aquesta darrera; Edicions 62, Nova Terra o Laia funcionen com a societats, amb consells d'administració i accionistes. Encara que aquestes editorials híbrides intentin ser empreses "normals", "modernes", el seu funcionament és anòmal des d'un punt de vista empresarial, perquè la duplicitat del llibre entre l'economia i la cultura es troba desequilibrada en favor de la segona (Bourdieu, 1999; Weber, 2010). Això no només és fruit del voluntarisme o l'orientació dels participants, sinó que la combinació entre tipus artesanal i tipus especialitzat en l'estructura i l'organització ho propicia. D'una banda, la secció literària té el poder real de decidir què, com i quan es produeix com en les editorials artesanals, perquè hi ha poc control del cicle de vida dels llibres. D'altra banda, però, les editorials amb accionistes disposen de mecanismes per produir quantitats considerables de títols durant l'any, sovint gràcies a l'endeutament i l'ampliació de capital, fet que els permet oferir una extensa varietat de col·leccions, que les seccions literàries

solen defensar. Com a resultat d'aquesta combinació, les editorials híbrides són les que més fomenten la varietat i la innovació. Ara bé, es constata que la relació entre editorials híbrides i producció novel·lística és complexa.

La producció d'obres variades i innovadores no només depèn de l'estructura i l'organització de l'empresa, sinó que es troba mediatitzada per la conceptualització del públic lector. En aquest sentit, la recerca referma la necessitat d'analitzar interrelacionadament l'estructura i organització de les editorials i la **conceptualització del públic lector**, que formava part del segon objectiu específic (OE2). Si bé no és exactament durant els mateixos anys, les editorials híbrides més típiques (Nova Terra, Edicions 62 i Laia) passen per un procés similar en tres etapes que il·lumina aquesta relació. En una primer etapa, amb la revitalització cultural i econòmica dels anys seixanta, aquestes editorials conceptualitzen el públic lector amb optimisme. La guerra i la repressió franquista no només havien arrasat la xarxa de PDR, sinó que el règim havia intentat restringir la recuperació i expansió del públic lector en català a través de prohibir l'ús públic de la llengua, per exemple en l'educació obligatòria o en els mitjans de comunicació (amb comptades excepcions). En conseqüència, s'havia reduït tant l'oferta com la demanda: molts catalanoparlants s'havien acostumat a llegir en castellà i era difícil captar públic nou sense les eines habituals de l'educació o la premsa. S'ha argumentat, però, que durant els anys seixanta el públic lector es diversifica. Entre d'altres factors, hi contribueix la major oferta literària, fruit de la revitalització, i també els primers cursos sobre literatura catalana, alguns semiclandestins i extracurriculars, d'altres permesos pel règim a mitjans dels anys seixanta. Per tant, a banda dels primers compradors militants i compromesos, es recuperen antics lectors que ja sabien llegir en català i s'incorporen les noves fornades de joves educats durant el Franquisme en espais no reglats.

En aquest context, les editorials híbrides en certa manera sobrevaloren l'elasticitat del públic lector, l'encaren amb optimisme. La conceptualització d'un públic potencial més ampli que el de la postguerra anima aquestes editorials a publicar col·leccions variades que augmenten l'oferta i ajuden a accedir a la demanda, com s'acaba d'explicitar. Hi ha doncs una certa retroalimentació. A la vegada, però, aquesta dinàmica perpetua un desajust entre costos de producció i resultats de vendes, on els primers augmenten més que els segons, fet que desemboca en crisis de sobreproducció i sobreendeutament a Edicions 62, Nova Terra o Laia. El més remarcable és que estructura, organització, conceptualització del públic i producció es troben estretament entrelaçades: l'optimisme no seria possible sense els mecanismes dels quals disposen les editorials híbrides per publicar una oferta variada que abordi aquests nous públics, com la capacitat d'acumular successives ampliacions de capital. La constatació es reforça comparant aquesta dinàmica amb la de Club Editor, l'editorial més petita de la mostra i que representa bé el tipus artesanal. Club Editor parteix de la premissa que el mercat lector és restringit i adopta

estratègies conservadores: publica poc i sovint escriptors catalans, més barats i populars. Ara bé, contràriament a les editorials híbrides, no disposa de tantes facilitats organitzatives i estructurals per endeutar-se ni tampoc no rep l'ajuda de mecenes (siguin accionistes o mecenes purs). Per aquest motiu s'ajusta ja de partida amb més precisió al mercat i evidència que en el tipus artesanal és possible trobar l'equilibri entre l'orientació cultural i l'orientació econòmica.

La segona etapa de les editorials híbrides comença quan s'han d'enfrontar a les crisis per haver-se endeutat i publicat massa. Per assentar la viabilitat econòmica, cal augmentar el control comptable i reajustar l'estructura, l'organització i la producció. El cas d'Edicions 62 era el més clar. La seva crisi té lloc el 1969 i, per sortir-se'n, ha de reduir la integració vertical (p.ex. deixa entrar en fallida la seva distribuïdora) o reorganitzar l'empresa (p.ex. incorpora una gerència especialitzada). Quant a la producció, els escriptors catalans són més barats perquè permeten estalviar els costos de traducció, motiu pel qual Edicions 62 els publica en més quantitat al catàleg. S'hi afegeix, a més a més, que a partir dels "errors de conceptualització" de l'etapa anterior, les editorials híbrides descobreixen els gustos del públic lector: els autors catalans i la ficció semblen interessar més als lectors que l'oferta estrangera i assagística, cosa que justifica també modificar les col·leccions per adaptar-se a la demanda. Aquesta estratègia d'estalvi representa una nova oportunitat pels novel·listes de l'espai literari català i, encara que al llarg del període franquista el negoci canviï, en preserva la varietat i la innovació. En la segona etapa, les dades constaten doncs altra vegada la imbricació entre estructura i organització, conceptualització del públic lector i producció.

La tercera etapa identificada té lloc amb la transició del règim franquista a la democràcia liberal i comporta canvis en aquestes diferents dimensions de la indústria editorial. Mentre que el Franquisme, com a règim autoritari, havia basat la política cultural en la censura, un sistema opac que podia tenir alts costos per les editorials i els escriptors, el desplegament de l'autonomia catalana implica polítiques culturals redistributives en pro de la llengua i la cultura catalanes, que afavoreixen l'ampliació del públic lector i faciliten la producció. En aquest sentit, destaca el rol de l'educació en català, que apropa la llengua a la població i, amb les lectures recomanades, suposa tant vendes assegurades a les editorials com una conceptualització més variada del públic lector. Alhora, la democratització incentiva indirectament l'entrada en el món editorial català de nous agents més orientats econòmicament, perquè s'acaben les restriccions de producció en aquesta llengua (p.ex. grans grups en castellà, caixes de pensions, etc.). Les dinàmiques pròpies de les editorials, com la necessitat de relleu generacional (p.ex. a Proa, Destino o Club Editor) o el tancament (p.ex. Laia), també propicien l'entrada d'aquests nous agents, així com una major concentració del món editorial, que modifica l'estructura i organització. Per tant, sota el nou règim liberal democràtic, l'aliança entre l'Estat i el Mercat estableix les condicions idònies per la indústria editorial contemporània, més especialitzada i concentrada (Weber, 2010; Thompson,

2012; Rodríguez Morató, 2021). Contràriament, aquest context amb noves regles i oportunitats redueix la viabilitat de les editorials artesanals i híbrides, que perden competitivitat. Això reforça la idea que les organitzacions tendeixen a l'isomorfisme cultural per la pressió de les regles i dinàmiques dominants en un espai concret (Scott, 1991: 167; Powell i DiMaggio, 1991). A la vegada, deixa obert l'interrogant de com a mitjà i llarg termini la pèrdua de pes de les editorials artesanals i híbrides té un impacte en la varietat i la innovació, atès que eren qui més les fomentaven, especialment les segones.

El procés en tres etapes de les editorials híbrides és l'exemple més representatiu sobre com la configuració de la indústria editorial catalana durant el període 1965-1983 afavoreix aquesta varietat i la innovació novel·lístiques. Sobresurt que les possibilitats institucionals emmarquen les eleccions dels participants, així com la idea que es fan de l'espai literari català i del seu públic lector. Per tant, per entendre el tipus de producció no n'hi ha prou amb centrar-se en l'orientació dels protagonistes, cal analitzar-la en la interrelació entre l'estructura, l'organització i la conceptualització del públic, seguint les remarques de la sociologia de la cultura (Peterson, 1990; Peterson i Anand, 2004; Griswold, 2000). Ara bé, com que la sociologia sol investigar la indústria cultural contemporània, la recerca contribueix a traçar el camí previ cap a la conformació d'aquesta indústria especialitzada a través d'analitzar els tipus artesanal i híbrid. Tal com ja s'havia considerat al primer capítol, el camí cap a l'especialització és un camí amb èxits (p.ex. Edicions 62, Proa, Destino o Club Editor) i fracassos (p.ex. Nova Terra o Laia). No transcorre de manera unilineal, sinó que depèn de la trajectòria de cada editorial (*path dependent*) (Powell, Packalen i Whittington, 2012).

Atès que aquesta trajectòria resulta de les decisions preses pels responsables de l'editorial, en relació amb el que fan la resta d'editorials i també amb els propis objectius i oportunitats, l'especialització es concreta en aspectes diferents de l'estructura, l'organització o la producció dins de cada empresa. Per exemple, a diferència de les editorials híbrides més típiques (Edicions 62, Nova Terra o Laia), Destino i Proa no tenen tants problemes econòmics al llarg del període estudiat atesa la seva organització i estructura diferenciada. La primera es beneficia de les vendes al mercat en castellà; la segona és propietat d'un mecenes que hi inverteix gairebé a fons perdut. Com a conseqüència, fins a l'arribada de l'etapa democràtica i la necessitat de relleu generacional, no es veuen obligades a imposar una reestructuració i reorganització aprofundides. El cas de Club Editor torna a ser remarcable. Es veu afectada per la crisi de 1969 a Edicions 62, perquè hi contractava el servei de distribució que entra en fallida. Tanmateix, se'n surt millor que les editorials híbrides, no només perquè prèviament havia ajustat la relació entre oferta i demanda. També perquè la seva flexibilitat organitzativa i estructural de tipus artesanal facilita adaptar-se en un context de precarietat i incertesa; per exemple, té menys treballadors, que són costos fixos.

Aquesta varietat de trajectòries, inclòs el tancament d'editorials com Nova Terra i Laia, demostra que en períodes convulsos i canviants la convivència d'empreses amb estructures i organitzacions diferents facilita la supervivència de l'àmbit en qüestió, atès que li atorga resiliència en conjunt (Powell, Packalen i Whittington, 2012).

La trajectòria de les revistes culturals i premis literaris reforça també el camí cap a l'especialització en el pol de la recepció, un camí que preserva la varietat i la innovació al llarg del període analitzat. Durant el Franquisme, el voluntarisme i la precarietat són trets predominants de l'estructura i organització de la majoria d'iniciatives. Per tant, sobreviuen principalment pel compromís polític i cultural dels participants. Amb la democratització, però, comencen a desplegar-se les mateixes dinàmiques que afecten les editorials, amb l'expansió i professionalització del sector, condicionades per la mercantilització creixent. La diferent sort de les revistes culturals i dels premis ho exemplifica: les primeres decauen perquè tenen poc interès econòmic (i més en comparació amb els mitjans de comunicació en puixança), mentre que els premis, un mecanisme que afavoreix les vendes, veuen l'entrada de nous agents que els promouen i n'augmenten les dotacions, atès que esperen recuperar la inversió gràcies al mercat lector en expansió i les estratègies de publicitat amplificades per la premsa escrita i els nous canals televisius i radiofònics (English, 2012; Sapiro, 2016).

Havent analitzat les institucions, el següent objectiu específic assenyalava si els **intercanvis de legitimació** d'autors i crítics afectaven la innovació i la varietat novel·lística pel període 1965-1983 (OE3). S'ha observat que cada tipus de crítica contribueix de manera diferent a conformar la imatge de la literatura catalana: els premis atorguen prestigi simbòlic i material, les ressenyes atorguen prestigi simbòlic i doten de sentit les obres particulars, els assajos les obres en conjunt. Alhora, la diacronia propicia que les primeres crítiques condicionin les posteriors (p.ex. els premis a les revistes, aquests dos als assajos). Aquest encavalcament entre instàncies crítiques conforma una imatge coherent de la novel·la del període, com a variada i innovadora. Si bé la troballa referma les anàlisis sobre la contribució dels diferents tipus de crítiques als processos de legitimació (Crane, 1976 i 1987; van Rees, 1983; Larson, 1993; Sapiro, 2016), també emfasitza que el context institucional on tenen lloc facilita la varietat i la innovació. Durant el Franquisme la precarietat institucional fomenta l'alta densitat de l'espai literari català: no només els participants tenen preocupacions compartides, sinó que la majoria es coneixen mútuament i s'entrecreuen els papers, per exemple perquè són tant autors com crítics. Aquesta densitat es tradueix en intercanvis de legitimació on preval la col·laboració, com constata la col·laboració intergeneracional efectiva en premis, revistes i assajos, quan els crítics més grans estan predisposats a valorar les obres dels més joves (i viceversa). Encara que les institucions de recepció comencin a transformar-se tal com s'ha comentat, als anys vuitanta els intercanvis de

legitimació són diversos i, a partir de la col·laboració, preserven la innovació i la varietat estètiques.

A través dels intercanvis, autors i crítics aconsegueixen consolidar les seves **trajectòries** malgrat les dificultats de professionalització, fet que també contribueix a aquestes dinàmiques estètiques (OE4). En el cas dels escriptors, hi ha diferents tipus de trajectòria seguint criteris com la visibilitat, la durada, la força dels lligams interpersonals, l'èxit, la remuneració o la pluriocupació. Si bé no s'ha trobat cap relació entre el tipus de trajectòria i la contribució a la innovació, sí que hi ha un factor de trajectòria imprescindible: a l'hora de contribuir a la innovació cal un mínim d'activitat perquè es pari atenció a qualsevol obra. Fins i tot els escriptors que deixen d'escriure aviat o els qui no adopten trajectòries d'alta activitat i visibilitat, si acaben essent valorats per la seva obra (innovadora i/o de qualitat), sobretot a l'inici recorren a mecanismes que augmenten les possibilitats de no passar desapercebuts; els premis en són l'exemple per excel·lència. A la vegada, els qui primer adopten una línia innovadora tenen més possibilitats de ser reconeguts si aquesta té èxit, perquè queden associats a la innovació (Crane, 1988; Moulin, 1997). Sense oblidar que els escriptors poden canviar molt de proposta literària al llarg d'una carrera, els joves nascuts durant la postguerra són els qui més innoven i els qui més es beneficien d'aquesta associació.

Quant als crítics, la precarietat juga un rol ambigu, especialment durant el Franquisme. Dificulta sens dubte que puguin accedir a l'estabilitat laboral en la premsa o la universitat, on el català és perseguit. Nogensmenys, alhora la precarietat fomenta que uns quants d'entre ells acumulin diferents rols i, per tant, augmenta el seu poder de legitimació. Com que en general els crítics més centrals són pro-innovació i pro-varietat, fruit d'aquest poder el seu rol per acceptar-les i legitimar-les és efectiu. Més que pels escriptors, el bon posicionament es deu a estratègies de trajectòria concretes. Tots presenten una alta activitat que els atorga visibilitat a l'espai literari i, a més, disposen de capitals considerables: tant social, per exemple vincles intergeneracionals, com cultural, per exemple coneixements contemporanis apresos en estades a l'estranger, que indicarien *cross-network transpositions* (Powell i Sandholtz, 2012; Collins i Guillén, 2012). Altrament, el poder i prestigi acumulats d'aquests crítics els converteixen, també més que els escriptors, en intel·lectuals de referència per bastir el projecte cultural català. Ambdues diferències amb les trajectòries dels escriptors indiquen que la feina dels crítics es troba allunyada de la creació artística: no es beneficia del prestigi de l'art per consolidar la trajectòria produint poc però de qualitat, en canvi més fàcilment pot intervenir com a intel·lectual en l'espai cultural sense que se sospiti de la seva tasca especialitzada. En aquest sentit, la recerca contribueix a perfilar les diferències de trajectòries entre ocupacions dins del món de l'art (Peterson, 1990 i 1997; Becker 2008; Byrkjeflot, Strandgaard i Svejenova, 2012).

Malgrat que la precarietat es mantingui força generalitzada al llarg del període analitzat, els canvis institucionals que es comencen a remarcar als anys vuitanta, d'especialització i orientació econòmiques creixents, tenen també efectes en les trajectòries. Quant als escriptors, només pels més exitosos augmenten les possibilitats de professionalitzar-se en l'escriptura literària. Atès que aquests escriptors són reputats tant simbòlicament com econòmicament (p.ex. Rodoreda o Pla), però, s'està lluny encara de les dinàmiques de professionalització contemporànies, on hi ha escriptors literaris professionals, en general els qui obtenen remuneracions més elevades, que gaudeixen d'èxit econòmic però no simbòlic (p.ex. l'escriptor de best-sellers) (Weber, 2010; Thompson, 2012). En el cas dels crítics, la democratització té una clara incidència beneficiosa per incrementar el prestigi dels quatre crítics més reputats, que accedeixen a noves posicions (assessors de la Generalitat, articulistes en diaris de gran difusió, universitat, antòlegs en col·leccions d'èxit, etc.). En canvi, pels crítics més joves es constata una especialització creixent que, si bé permet la professionalització (p.ex. a la premsa o a la universitat), alhora els resta poder i prestigi en un espai literari i cultural en expansió, també perquè es redueix la densitat. Atesa la contribució dels crítics durant el període 1965-1983, també sorgiria l'interrogant de si aquesta pèrdua de poder i prestigi té efectes en la varietat i la innovació artística posteriorment (Moulin, 1997).

Ambdós objectius específics (OE4 i OE5) indicaven a la vegada la necessitat d'avaluar com **els eixos de desigualtat social** (classe social, gènere i generació) afectaven els intercanvis i les trajectòries. S'ha argumentat que les desigualtats no tindrien una gran incidència en les trajectòries i intercanvis del nucli dur de l'espai literari català. Per exemple, en les trajectòries dels escriptors més representatius per les diferents innovacions, hi ha disparitat d'orígens socials (p.ex. Vicens o Monzó provenen de classe treballadora sense estudis). També les escriptores dones poden accedir als màxims reconeixements i segueixen trajectòries literàries (no personals) semblants als seus homònims masculins. En conseqüència, i en relació amb la varietat i la innovació novel·lístiques, no s'observen distribucions clares segons eixos de desigualtat. En segon lloc, cal no oblidar que les desigualtats traduïdes en continguts literaris de vegades generen interès i, per tant, sempre hi ha certa ambigüïtat a l'hora de valorar-ne la incidència. A tall d'exemple, s'acaba d'esmentar com la predisposició per les aportacions dels més joves afavoria les seves trajectòries; també es començava a discutir durant el període la literatura femenina, i no només en sentit pejoratiu. Si bé la ficció no es limita a l'experiència dels qui l'escriuen, autors i crítics podrien beneficiar-se de l'associació amb aquestes etiquetes per consolidar la trajectòria. La recerca contribueix a demostrar, per tant, que les desigualtats intervenen de manera més oberta al centre de l'espai literari del que s'havia apuntat a priori.

9.1.2 Principals resultats de la segona pregunta específica

Per ampliar l'abast de les teories multinivell, la segona pregunta específica demanava *quina importància tenen les idealitzacions col·lectives, articulades pels participants de l'espai literari català, per entendre la literatura que s'hi produeix i legitima als diferents nivells*. No només es proposaven com a idealitzacions col·lectives les narratives basades en valors pròpiament literaris, sinó també culturals, econòmics i polítics. La tesi demostra que efectivament aquestes orientacions s'entrecreuen per dotar de sentit la literatura i, alhora, les idealitzacions resultants mai no sorgeixen i muten ad hoc, perquè tenen a veure amb la història de l'espai literari català i sempre enfronten el repte de respondre quin és el valor de la literatura, per què val la pena dedicar-s'hi. Els objectius específics derivats d'aquest interrogant assenyalaven com els individus i grups de cada nivell orientaven la seva pràctica a partir d'aquestes narratives: els editors a les editorials (OE5); els crítics als intercanvis de legitimació (OE6); els escriptors i crítics respecte de les seves trajectòries (OE7). Atès que les idealitzacions són col·lectives (p.ex. art modern, marxisme, resistencialisme, normalització, etc.), operen a l'espai literari català per tots els agents i, per aquest motiu, s'analitzen en el seu conjunt. S'exemplifiquen però amb casos de cada nivell.

Per començar, al llarg del període l'**orientació literària** fomenta la varietat i la innovació gràcies al valor literari de l'"estil propi". Com que és un valor defensat per tots els participants al centre, s'ha considerat com un implícit de l'espai literari català i, per tant, com a doxa literària. A tall de recordatori, el paradigma de la modernitat es basa en la singularitat de l'artista i, per tant, la majoria d'autors dialoguen amb aquesta figura quan escriuen i busquen un estil propi (Heinich, 2000; Sapiro, 2007a). Encara que repeteixin preocupacions per la llengua literària, els ambients i l'estructura de la narració, la recreació dels personatges, la veritat o la versemblança, etc., els escriptors en parlen amb un discurs prou abstracte i vague com perquè puguin preservar "el misteri de l'estil propi". També els editors i crítics s'apropen a la literatura sota aquests paràmetres. La recerca de singularitat, majoritàriament acceptada a l'espai literari català, augmenta les possibilitats que la innovació tingui lloc, perquè la porta implícita en cert grau. Per tant, els escriptors poden voler buscar la innovació per aconseguir la singularitat, la resta de participants poden valorar-los buscant-hi aquests trets. De fet, els qui defensaven més clarament aquests valors i orientacions literàries solien ser més centrals, cosa que significa també que rebien més reconeixements en aquest sentit. A la vegada, la idea de l'estil personal és compatible amb la varietat.

Ara bé, aquestes innovacions variades que es valoren a l'espai literari català es basen tant en la tradició prèvia com en el que s'està fent en d'altres literatures, no emergeixen en el buit. Per articular la categorització de la innovació, els participants estableixen sovint un diàleg explícit entre el text i les categories literàries ja acceptades. La importància del realisme com a base de la

narrativa moderna fa que la majoria d'escriptors, editors o crítics analitzin les propostes literàries en relació amb aquesta categoria (o conjunt de convencions). Això passa fins i tot quan pretenen revisar-la o rebutjar-la, com en cas de la generació dels setanta que agrupava les propostes dels més joves, incloses les més experimentals com el textualisme. A través d'aquest diàleg es contribueix a la idea d'innovació: si només hi hagués propensió a la singularitat i no es recorreguessin noves categories literàries, les innovacions no es consolidarien; la categorització és el que facilita una dinàmica de renovació força constant. Cap tradició literària no es conforma doncs en una concatenació d'innovacions aleatòries. Alhora, la concatenació propicia pensar en l'esgotament literari de certes categories quan se'n proposen i accepten de noves.

Tanmateix, les valoracions literàries no són les úniques que operen a l'espai literari català. L'**orientació política** també té molta centralitat durant el període 1965-1983, tant des d'una lògica social com nacional. En primer lloc, sobretot durant les dècades dels seixanta i setanta, hi ha molts participants per qui la politització literària té un fort component de compromís social. Amb matisos diferents, destaquen escriptors com Pedrolo, Trencavel o Mesquida, crítics com Molas o Castellet i editorials com Nova Terra o Laia. Mesquida, que és un dels impulsors del textualisme, entronca amb una tradició més artística-llibertària; la resta, en canvi, beuen del marxisme, que els porta a defensar una literatura que arribi a un públic ampli i popular. Per aquest motiu, Trencavel desenvolupa els subgèneres, Molas i Castellet proposen el realisme històric, Pedrolo experimenta amb diferents tècniques i gèneres per aconseguir la "totalitat", idea marxista, o Nova Terra i Laia publiquen molta varietat de llibres per apropar-se al "poble". Aquesta politització social, doncs, afecta la interpretació de les obres i contribueix a la innovació i la varietat.

En segon lloc, la incidència dels significats polítics atribuïts a la literatura sota l'òptica cultural-nacional afegeix nous factors que contribueixen a la varietat i la innovació. Breument per no repetir-se, a l'espai cultural-literari català es conformen dues visions sovint contraposades dels objectius culturals a aconseguir (que equivaldrien a dues idealitzacions col·lectives): mentre que el resistencialisme posa èmfasi en la preservació del llegat enfront la repressió i la minorització del català, la normalització busca equiparar-se a d'altres cultures i literatures (les hegemòniques serien el mirall desitjable). Ateses les diferències, el primer paradigma es conforma durant la postguerra, mentre que el segon comença a prendre forma a finals dels anys seixanta, amb la revitalització cultural, i sobretot a partir de la transició democràtica. Arguments d'un i altre, sovint compartits, però, apareixen al llarg del període i contribueixen a legitimar la varietat i la innovació novel·lístiques, motiu pel qual es consideren en aquesta recerca. Un primer argument és que, sobretot durant el Franquisme, el compromís amb la literatura catalana es demostra escrivint en

català, perquè la repressió cultural dota de més importància simbòlica l'elecció lingüística que l'elecció estètica.

En aquest context repressiu, un segon argument resulta de prendre la innovació i la varietat de la literatura catalana com a símptoma de vitalitat cultural. En conseqüència s'entén que, davant dels intents per promocionar i prescriure el realisme històric als anys seixanta, els participants més resistencialistes de l'espai literari català siguin especialment crítics, perquè els interpreten com un perjudici per la represa cultural. I després, tant des de posicionaments propers al resistencialisme com a la normalització, es comprèn que es doni la benvinguda a les innovacions dels més joves, fins i tot si són altament experimentals: no només són un signe de vitalitat, renovació i continuïtat, sinó també de normalitat, de posar-se al dia del que es fa en d'altres literatures. L'oferta es relaciona però amb la demanda. Per tant, un tercer argument pel qual des d'ambdós paradigmes els participants justifiquen la varietat i la innovació és la preocupació pel públic lector. Defensen que cal arribar a tant de públic com sigui possible: volen preservar-lo, recuperar-lo i ampliar-lo. Com a resultat, entenen que una oferta variada hi ajudarà perquè permetrà no només identificar què vol el públic ja efectiu, sinó també captar-ne de nou. Malgrat que alguns participants critiquin o temin la devaluació del gust i la qualitat, les editorials eren una bona mostra de com operava aquest raonament. Mentre que els altres dos arguments són sobretot vigents durant el Franquisme, aquest és central durant la Transició i posteriorment.

Altrament, la centralitat que ambdós paradigmes atorguen al compromís envers la llengua catalana en l'activitat literària indica que la doxa de l'espai literari català no es conforma només sota el pressupòsit estètic. L'elecció lingüística apareix com un pressupòsit dòxic perquè transgredir-lo pot comportar costos. Per exemple, gairebé cap escriptor fa literatura bilingüe i, quan ho fa, sol haver-hi debats, sobretot si és dins d'una mateixa obra.¹²⁷ Com ja s'ha dit, la importància de l'ús de la llengua rebaixa el debat sobre els corrents o els continguts. És a dir, no és que deixin de ser categories operatives ni els participants hi siguin indiferents, perquè tenen les seves pròpies preferències literàries. Més aviat, la preocupació per la llengua propicia que els participants de l'espai literari català donin la benvinguda a la varietat i la innovació, més que en d'altres contextos repressius. Per exemple, en el camp francès durant el règim de Vichy, la política estatal repressiva fomentava la politització de tal manera que forçava la interpretació polititzada dels diferents estils (Sapiro, 1999). Això podia passar perquè tots escrivien en francès. En canvi, és justament perquè l'Estat espanyol renega de la literatura catalana i no se l'apropia que es preserva l'orientació estètica i literària. Per tant, l'espai literari català demostra que la politització no sempre implica constrenyiment de l'autonomia artística (Sapiro, 1999; Becker, 2008). Aquesta

¹²⁷ A la vegada, els conflictes dòxics respecte del compromís amb la llengua, però també amb l'art, demostren que les idealitzacions col·lectives són narratives construïdes i mutants, tal com s'ha argumentat al llarg de la recerca.

dinàmica també suggereix que la centralitat de l'elecció lingüística com a doxa podria ser una particularitat de les literatures no hegemòniques o minoritàries. Caldria una comparació aprofundida amb d'altres literatures per entendre fins a quin punt el patró observat en el cas català es repeteix o no, tal com al capítol anterior s'ha apuntat breument en relació amb els casos basc i gallec. També es podria plantejar si hi ha casos en què apareguin conflictes similars en les literatures hegemòniques.

Els exemples citats fins ara permeten discutir també la incidència de l'**orientació econòmica** a l'espai literari català. Seguint altres recerques (Heinich, 1993; Bourdieu, 1998 i 1999; Weber, 2010; Sapiro, 2019), aquesta orientació és sovint amagada o negada subtilment pels participants. Encara que creixin les oportunitats econòmiques personals a mida que es reestructura la xarxa de PDR, els editors, escriptors o crítics gairebé mai no les expliciten com a finalitats en si mateixes. La subsidiarietat discursiva resulta perquè l'economia topa amb la doxa de l'espai literari. Com que un pressupòsit fonamental de la doxa literària és un estil propi en pro de l'art, explicitar que un escriu o publica les obres per obtenir beneficis econòmics contradiu aquest desinterès artístic. Per tant, encara que l'economia sigui sempre present en la literatura, i cada vegada més, els seus participants tendeixen a negar-ne la incidència discursivament; per preservar la legitimitat sovint reneguen dels significats, valors i orientacions econòmics (Bourdieu, 1999; Heinich, 2000; Rodríguez Morató, 2021). A més a més, al període de 1965-1983 s'afegeix que la força del compromís polític rebaixa el valor de l'economia efectivament, no només discursiva. Per exemple, durant el Franquisme, participants d'editorials obreristes com Nova Terra rebutjaven la dimensió econòmica de l'empresa, cosa que els portava a publicar tot allò que tingués valor cultural. Per tant, les crisis de les editorials híbrides no s'entenen només gràcies a la seva estructura i organització, sinó també a l'orientació polititzada dels seus editors, que rebaixa el valor econòmic. De manera progressiva, però, hi havia un reequilibri entre orientacions culturals, polítiques i econòmiques en la majoria de segells. L'èmfasi creixent dels escriptors per pensar-se com a professionals també indicaria que l'orientació econòmica guanya importància, sobretot perquè s'aprecia un cert canvi generacional, amb els joves dels setanta més interessats en defensar i valorar aquesta opció. Tanmateix, a llarg termini l'equilibri entre orientacions resultaria complicat d'aconseguir i l'economicisme reduiria la varietat i la innovació (Weber, 2010; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021).

Si bé al període 1965-1983 encara es preserven aquestes dinàmiques estètiques, hi hauria un primer indicatiu del nou desequilibri pro-economia: el corrent més experimental de la mostra, el textualisme, perd pes a l'espai literari català ja a principis dels anys vuitanta quan conclou la recerca. Les diferents orientacions s'entrellacen per legitimar aquest gir. En primer lloc, els escriptors i crítics addueixen arguments en general literaris per explicar l'arraconament del textualisme. Reclamen

el retorn a una literatura que el lector entengui, un retorn a la comunicació, i per aquest motiu pensen que el moviment està esgotat. En segon lloc, hi ha una pèrdua d'influència a nivell global de les ideologies anticapitalistes en les quals es basava la politització social de l'espai literari català (Hobsbawm, 1994; Arrighi, 1999). Com a resultat, perden centralitat tant les propostes experimentals-textualistes com les marxistes. Això demostra que el "retorn a la comunicació" i l'apropament al públic lector no es basen només en qüestions textuais-literàries, sinó també polítiques i econòmiques, perquè les propostes marxistes eren properes al realisme i valoraven la comunicació. En tercer lloc, durant la Transició, la normalització expressava una politització nacionalista que afavoria la innovació i la varietat per tal d'intentar assemblar-se a d'altres literatures i cultures. Durant la democratització, tanmateix, aquesta idealització col·lectiva propicia el gir econòmic. Seguint les tendències hegemòniques mundials, legitima la necessitat d'aconseguir competitivitat econòmica a través de la implementació de polítiques culturals (Fernández, 2008). Aquesta estratègia, considerada com a gerencialització cultural (Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, 1996), fomenta la pèrdua de centralitat de l'orientació política per molts participants, la despolitització de la literatura. I, a més a més, avala la interpretació i argumentació que l'experimentació seria incompatible amb els gustos d'un públic ampli, imprescindible també per assolir la competitivitat econòmica (i potser encara més el lucre).

Per tant, el gir discursiu contribuiria a arraconar les propostes més innovadores a llarg termini, tal com passa en d'altres literatures (Schiffrin, 2000; Fernández, 2008; Thompson, 2012). També il·lumina com els discursos culturals són coherents amb les configuracions socials, l'anàlisi de les quals ja havia obert interrogants en aquesta línia. Per exemple, el creixent poder dels conglomerats editorials permet la conceptualització d'audiències més extenses i segmentades, fet que afavoreix els arguments contra l'experimentació. El mateix passa amb els premis controlats pels nous agents orientats econòmicament. Relacionats amb aquests canvis institucionals, els casos ja citats dels crítics que perden centralitat i dels autors de best-sellers als quals manca prestigi simbòlic també reforcen un escenari on la innovació més experimental i la varietat perden capacitat per imposar-se (Weber, 2010; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021). Encara que l'actual equilibri entre recompenses materials i simbòliques no s'hagi consolidat als anys vuitanta, on les primeres augmenten i les segones no (Crane, 1976), la pèrdua d'interès del textualisme és el primer símptoma d'aquest equilibri emergent a l'espai literari català. A la propera secció s'analitzen les interconnexions entre nivells i dimensions que sobresurten d'aquests resultats.

9.2 Discussió de la hipòtesi de treball i revisió de les teories multinivell

La discussió dels principals resultats sobre les dues preguntes específiques i els objectius corresponents permet avaluar la hipòtesi de treball plantejada per respondre la pregunta d'investigació general. La hipòtesi sintetitzava les preguntes específiques i objectius de la següent manera: **la innovació i la varietat novel·lística són possibles a l'espai literari català durant el període 1965-1983 a causa de la interrelació entre els canvis institucionals, relacionals i individuals. Aquests canvis no s'expliquen només com a resultat de reconfiguracions estructurals, sinó també significatives, considerant el sentit que els individus i grups atribueixen col·lectivament a la realitat que els envolta.** Els resultats demostren que en cada nivell dels analitzats hi ha certes particularitats que contribueixen a la producció i la legitimitat d'un ventall ampli de propostes novel·lístiques, des de les més realistes fins a les més experimentals, durant el període 1965-1983. Per avaluar la hipòtesi, però, convé contrastar els resultats en relació amb les teories multinivell en què es basaven les preguntes específiques, els objectius i la mateixa hipòtesi, perquè l'anàlisi de l'espai literari català desborda aquestes teories i ajuda a aprofundir-hi. Per fer-ho, es parteix de dues tensions que travessen tota la investigació i que la hipòtesi també indica: les tensions entre els diferents nivells i entre les configuracions estructurals (societat) i significatives (cultura).

Quant a la primera tensió, al principi de la recerca s'havien identificat diferents nivells, però no se n'havia explicitat la interrelació seguint les teories multinivell més obertes. No obstant això, tal com apunten els resultats, el nivell institucional tindria un pes fonamental perquè condiciona en bona mesura les possibilitats de les relacions i les trajectòries personals. En aquest sentit, la cadena del canvi causal amb una direccionalitat clara de macro a micro, així com la producció de la cultura i la teoria dels camps en l'èmfasi institucional, han estat adequades per entendre l'espai literari català (Peterson, 1990; Bourdieu, 1999 i 2004; Peterson i Anand, 2004; Collins i Guillén, 2012). A la vegada, però, apareix la dificultat d'articular la interrelació entre les institucions i el context més macro que les afecta. A l'inici s'havia defensat que calia acotar el context amb precisió, per evitar la tendència a "l'explicació mirall" en la qual la cultura depèn del context social general (p.ex. el capitalisme tardà es traduiria en objectes culturals particulars) (Peterson, 1979; Rodríguez Morató, 1995). Per tant, la tesi se centrava en aspectes contextuals concrets que afectessin l'espai literari català, com les polítiques culturals o els cicles econòmics (Larson, 1993).

Les polítiques culturals i els cicles econòmics efectivament condicionen la progressiva especialització institucional. Alhora, tanmateix, l'exemple de les editorials, les revistes culturals o els premis indica que les forces macro incideixen d'una manera més ambigua i oberta del que es pensava a priori. L'ambigüitat es materialitza perquè les forces contextuais, polítiques, econòmiques o culturals semblen sobrepassar el marc d'aquestes polítiques i cicles concrets: les

transformacions de les institucions culturals sempre coincideixen amb les tendències mundials, malgrat que, gairebé paradoxalment, hi ha molts agents treballant en direccions diferents dins d'aquest nivell institucional. Tal com ja s'ha discutit, una possibilitat d'explicació per enfrontar l'ambigüitat prové de fixar-se en com els agents prenen decisions en un context estratègic desigual i del qual no controlen tots els factors, fet que propicia l'isomorfisme (Scott, 1991: 167; Powell i DiMaggio, 1991; Bourdieu, 1999; Franssen i Kuipers, 2013). Tanmateix, no resol completament per què malgrat l'heterogeneïtat, amb molts agents en direccions diferents, l'espai en qüestió sembli adequar-se als processos mundials.

La revisió conceptual del nivell macro a través de la idea de "temporalitat explicativa" ajuda a entendre-ho i dota de complexitat les teories multinivell. Moltes teories socials basen les explicacions en una causalitat macro, d'arrel positivista, amb la conseqüència que "*the built-in directionality of underlying causal forces guarantees that local variations are mere surface perturbations with no long-term effect on the course of history* (Sewell, 2005: 102)". És a dir, que els esdeveniments locals es redueixen a simples anècdotes perquè si no entrarien en contradicció amb les explicacions més socials de llarga durada. No obstant això, les explicacions socials haurien de ser no només multinivell (individuals, col·lectives, globals, etc.) sinó alhora temporalment heterogènies (decisiones impulsives, actuacions que perduren un temps, etc.) (Elias, 1982; Sewell, 2005). Aquesta indicació és d'utilitat per enfrontar la relació entre nivells, atès que sovint el nivell macro inclou configuracions i processos de llarga durada, mentre que la resta de nivells s'escurcen progressivament. Per tant, quan s'observava que l'espai literari català de 1965-1983 es veia afectat per les forces macro politicoeconòmiques, aquestes presentaven una ambigüitat de conceptualització: eren tant forces que no es controlen dins de l'espai (p.ex. polítiques estatals i cicles econòmics), com alhora processos de llarg abast (p.ex. les transformacions del capitalisme i els règims polítics que s'hi relacionen). D'aquí l'encaix i coincidència entre els canvis de l'espai literari català, per exemple institucionals, i d'aquest nivell macro. En sentit contrari, les accions d'individus i grups dins de les institucions semblarien de vegades dotades d'autonomia, comparades amb els processos dels nivells més macro, perquè solen ser de més curta durada (Elias, 1982; Sewell, 2005). La recerca d'equilibri entre nivells i temporalitats contribuiria a una explicació social que enfronti més complexament la tensió entre el particular i el general, atenent que obliga a definir no només el focus espacial, sinó també temporal.

Quant a la segona tensió, destaca que l'anàlisi en qualsevol dels nivells ha de combinar allò cultural (p.ex. discursos) i allò social (p.ex. característiques i posicions dels agents). Per posar-ne un cas, als capítols quart i cinquè s'establí una coherència entre la trajectòria dels escriptors, més o menys centrada, i la seva concepció literària. D'aquesta manera, els escriptors més centrats

parlaven en termes d'estil de la pròpia obra, propers a la doxa. A la vegada, l'èxit incrementava la seva llibertat a l'hora de bastir la trajectòria, amb més o menys visibilitat o activitat, i donar-li sentit dialogant obertament amb les figures de l'artista, l'artesà o el professional. Contràriament, els pocs escriptors perifèrics analitzats es trobaven allunyats dels valors literaris de l'estil i tenien problemes no només per consolidar la trajectòria, sinó per donar-li sentit: no se sentien artistes, professionals ni artesans. Per tant, la coherència dels escriptors emergeix perquè el que expressen es troba relacionat amb la posició que ocupen. (L'anàlisi de les editorials i dels intercanvis de legitimitat també ho indicaria: per exemple, tant editors com crítics fomentaven la varietat i la innovació per una conjunció entre l'organització i estructura de la xarxa de PDR i les seves orientacions sobre com havia de ser la literatura.)

La idea de coherència estableix correlació amb la idea de traducció de Collins o Bourdieu, discutida al primer capítol. Ara bé, això significa que la posició de l'escriptor explica l'orientació cultural? Per exemple, perquè disposa d'uns capitals o d'un habitus, en terminologia de Bourdieu? O perquè, situat en una facció, busca adquirir una bona posició dins de la xarxa a través dels capitals culturals i l'energia emocional que flueixen en els rituals d'interacció, seguint Collins? (Bourdieu, 1998; Collins, 1998). Costa d'afirmar-ho, sobretot quan hi havia casos en què un escriptor s'havia introduït a la literatura de manera força fortuïta, sense predisposició social, i es donava a conèixer amb èxit gràcies a la seva obra, al valor cultural que se li atribuïa. O pel contrari, quan alguns escriptors perdien la seva centralitat perquè es mantenien fidels a tendències literàries que esdevenien perifèriques. Aquí, les diferents orientacions plasmades en l'obra ajudarien els escriptors a diferenciar-se i situar-se més o menys al centre de l'espai literari català. Seria doncs la cultura que condicionaria la posició social a la qual un pot accedir? No sembla que sigui sempre el cas, perquè els conflictes discursius a l'espai literari català, on es vehiculen els significats i valors de la literatura, s'estableixen freqüentment entre individus o grups que competeixen pels mateixos recursos, com per exemple entre els escriptors joves o entre els crítics més cèntrics, i els resultats il·luminen sovint les desigualtats de partida. La pràctica de la recerca ha permès establir la coherència entre ambdues dimensions i la necessitat d'analitzar-les relacionamentalment, sense arraconar-ne en l'explicació una o altra a priori per raons teòriques. De fet, semblaria que és aquesta obertura el que permet explicar el canvi sociocultural, tal com s'havia defensat a l'inici de la investigació.

Altrament, hi ha una qüestió que la hipòtesi no contemplava però que es valora al final de la recerca, un cop conclusa l'anàlisi de l'espai literari català. Encara que s'accepti la interrelació entre cultura i societat, queda pendent explicar com o per què els individus elegeixen certes orientacions i actuen com ho fan (una explicació principalment social, en canvi, esborra aquesta dificultat). Alguns teòrics socials han abordat la qüestió sobre l'individu i l'autonomia, arran

també de constatar ambigüitats i dificultats en les seves recerques empíriques. Elias (1982 i 1991) parteix de la idea que els individus són modulacions úniques d'una mateixa forma humana i que en les posicions ocupades es veuen obligats a prendre decisions. Com a resultat, no només defensa que tenen certa autonomia, sinó que les seves decisions agafen sempre un toc personal. Per la seva banda, Lévi-Strauss planteja a *Tristos tròpics* que la comparació entre societats indicaria algunes diferències entre individus probablement presocials i preculturals, “materials psicològics bruts” (Lévi-Strauss, 1988: 340). Aquesta relativa determinació biològica i psicològica no seria en cap cas sociobiologia o psicologisme radicals, atès que es té molt clar que les posicions en l'estructura social o els marcs de significat compartits predefineixen i constreñen en bona mesura les possibilitats dels individus.

En una crítica a Alexander, Collins (1985) qüestionava que l'aproximació culturalista abocava a la indeterminació. Fruit de relacionar la cultura amb el lliure albir, segons Collins, Alexander es conformaria a aturar l'explicació en la cultura, sense indagar si els fenòmens culturals acceptats com a explicatius tenien un origen en l'estructura social. Aquesta amenaça planaria també sobre les propostes aquí citades. Tanmateix, es planteja que aquestes propostes poden contribuir a enfrontar la indeterminació, justament quan l'explicació social-estructural no encaixa del tot per entendre una realitat concreta. Lògicament, són debats clàssics que demanarien una investigació específica. Lluny d'aprofundir-hi més, només s'han esbossat perquè, a mida que la complexitat de la realitat de l'espai literari català augmentava, els reptes per construir una explicació amb sentit també ho feien. Llavors, les dificultats empíriques dotaven de nous matisos les teories multinivell, com s'ha volgut fer palès breument en aquestes pàgines: potser considerar el paper de la cultura, les temporalitats o les particularitats individuals, aspectes estretament relacionats, permetria ampliar i aprofundir en les teories multinivell. Malgrat els reptes d'aquestes teories, a través d'avaluar la hipòtesi s'espera haver pogut demostrar que permeten construir l'explicació amb sentit que es buscava per respondre l'interrogant de la investigació.

9.3 Contribucions, limitacions i futures línies de recerca

L'explicació multinivell sobre els factors que condicionen la innovació i la varietat de la novel·la a l'espai literari català pel període 1965-1983 és la principal contribució de la tesi. Durant aquests anys, els escriptors, editors i crítics, o el públic malgrat que aparegui com una massa força borrosa, treballen per la literatura en una xarxa de relacions i en un ambient institucional molt diferent de l'actual. És un període de canvi, on sembla que desapareix un món i comença a conformar-se'n un altre. En aquest sentit, tots els canvis es troben interrelacionats. El món que desapareix és força artesanal i poc professionalitzat, amb una precarietat institucional que propiciava tanmateix la

densitat, i on molts dels protagonistes tenien vigor i força, guiats per ideals polítics i literaris, per intentar canviar l'espai literari català. El món que comença a delinear-se és més especialitzat i per tant amb majors oportunitats de professionalització; els recursos institucionals dels quals disposen els individus i grups es modifiquen, s'incrementen. En general els participants més joves, però també alguns dels més consolidats, defensen noves maneres de fer per adaptar-se i/o incentivar aquests canvis. La transició política contribueix a la consolidació del nou món, perquè facilita els canvis en les institucions, les trajectòries o les relacions. Ambdues configuracions se superposen durant el període analitzat. Aquest moment entre dos mons representa una oportunitat per la innovació i la varietat novel·lístiques, amb certes reminiscències a la idea gramsciana del cant del signe (Gramsci, 2013: 217).

Més enllà del seu valor substantiu, l'explicació també resulta una contribució perquè, en primer lloc, complementa el coneixement produït per les humanitats sobre la literatura catalana. D'una banda, l'anàlisi sociològica il·lumina els nivells intermedis institucionals, relacionals i individuals de l'espai literari català on es produeix i legitima la literatura, cosa que no sempre aborden les disciplines humanístiques. De l'altra, aquestes disciplines solen tractar com els participants consideren que no hi ha sincronia entre els canvis literaris i culturals (pro-innovació) i els canvis polítics (pro-democràcia) perquè els primers s'anticiparien als segons; interpretació que de vegades comparteixen (Bouju, 2002; Picornell, 2013). A partir de l'anàlisi multinivell, però, l'explicació de la transició i el solapament entre dos mons indica al mateix temps que els canvis literaris i culturals representarien la fi d'un món que, justament, els canvis polítics contribueixen a esborrar.

En segon lloc, la tesi reforça alguns coneixements ja establerts dins la disciplina sociològica: a nivell institucional, la interrelació entre l'estructura i organització de les indústries culturals i la seva conceptualització del públic per entendre el tipus de producció (Cosser, Kadushin i Powell, 1985; Peterson, 1990; Peterson i Anand, 2004); a nivell relacional, l'encavalcament de les instàncies en els intercanvis de legitimitat per conformar una imatge coherent de la literatura (Van Rees, 1983; Griswold, 1987; Rosengren, 1987); i, a nivell de trajectòries, els factors que faciliten consolidar-les, que difereixen segons el tipus de rol, en aquest cas entre escriptors i crítics, i el seu impacte en la innovació (Crane, 1987; Peterson, 1990; Larson, 1993; Peterson i Anand, 2004; Becker, 2008). A més a més, la tesi fa algunes contribucions en aspectes sociològics més desatesos. Dissenyada com a recerca històrica, permet traçar en els diferents nivells el camí cap a la conformació de l'esfera cultural especialitzada contemporània. També argumenta que les desigualtats intervenen de manera més oberta al centre de l'espai literari del que hagués semblat a priori. I, a partir d'analitzar les idealitzacions col·lectives dels participants sobre el sentit de la literatura, on s'entrecreuen diferents orientacions literàries, culturals, polítiques o econòmiques,

evita la problemàtica de pensar els espais artístics sota la divisió dels criteris autònoms, que li serien propis, i els heterònoms, que no li ho serien. En aquest sentit, la reconstrucció del cas particular de l'espai literari català, una literatura minoritzada, permet discutir que la incidència de la politització afavoreix de vegades l'autonomia artística.

En tercer lloc, el coneixement de l'espai literari català enriqueix més específicament les teories multinivell, referència de partida. S'ha constatat que aquestes teories aporten un esquema útil per investigar la realitat literària: els significats i les accions dels participants no s'entenen sense la concreció de les trajectòries i relacions interpersonals, condicionades pels reptes i oportunitats canvians de les institucions, que depenen d'un context que els participants no controlen. A partir d'aquest esquema, però, l'anàlisi empírica també ha permès aprofundir i revisar les teories multinivell. D'una banda, malgrat apostar per una aproximació oberta en la interrelació entre els diferents nivells, els efectes de la configuració institucional, inserida en un context politicoeconòmic que comporta oportunitats i constreyniments, són fonamentals per explicar les dinàmiques relacionals i de trajectòria. Per entendre aquest condicionament de macro a micro, així com l'heterogeneïtat dins dels nivells, s'ha proposat la necessitat de concebre cada nivell amb temporalitats diferenciades. D'altra banda, mantenir una anàlisi combinada entre cultura i societat permet també una millor comprensió i explicació del canvi cultural, tal com s'havia plantejat de bon començament. Sempre queda, però, certa ambigüïtat respecte l'autonomia dels individus, les particularitats dels quals es percebrien en les seves aportacions a l'espai literari català.

Malgrat les contribucions, aquest treball també presenta les limitacions inherents a tota tesi doctoral, que són un punt de partida per assenyalar futures línies de recerca que permetrien ampliar el coneixement de la teoria sociològica i l'espai literari català pel període 1965-1983. La limitació principal ha estat analitzar únicament el centre d'aquest espai i no la perifèria, fet que hagués permès fer emergir els vincles entre les desigualtats socials i les oportunitats per la innovació cultural (Bourdieu, 1998; Lévy, 1998; Sapiro, 1999, 2007a i 2007b). En canvi, no haver-la analitzada ha difuminat els efectes de les desigualtats, perquè al centre sempre hi ha participants que han pogut reequilibrar les desigualtats inicials. Els factors que intervenen en trajectòries singulars són complexos i van més enllà de les posicions en relació amb els eixos de desigualtat: factors socials (p.ex. la democratització de l'educació), culturals (p.ex. les particularitats de la literatura, més accessible que d'altres arts perquè utilitza la paraula escrita), personals (p.ex. la proximitat amb els valors literaris dominant) i, fins i tot, fortuïts (p.ex. la coneixença d'activistes culturals perquè viuen a la mateixa zona). No obstant això, probablement als marges hi ha més participants de classe treballadora o dones, per exemple, que a més solen defensar posicionaments estètics allunyats de les convencions literàries dominants. Aquesta

limitació potser es podria haver superat en combinació amb una anàlisi quantitativa o de xarxes socials que hagués fet emergir patrons de distribució comparant el centre i la perifèria.¹²⁸

En relació amb això, una anàlisi de xarxes més sistematitzada també hagués estat pertinent per dilucidar la competència i la col·laboració de l'espai literari-cultural català. Tal com emfasitzaven algunes teories multinivell, aquestes dinàmiques combinades incideixen en els tipus de productes que es produeixen i legitimen en un àmbit cultural especialitzat (Bourdieu, 1991 i 1998; Collins, 1998; Collins i Guillén, 2012). Per contra, l'anàlisi qualitativa de les trajectòries, els intercanvis i les institucions plantejada ha posat l'accent en la col·laboració. Malgrat aquesta limitació, hi ha diversos arguments que la justifiquen. Atesa l'obertura dels objectius, l'explicació de la innovació i la varietat aquí proposada resulta de seleccionar allò que ha sobresortit en la recerca empírica de l'espai literari català. En aquest sentit, es planteja que els dissentiments i diferències expliquen parcialment la innovació i la varietat estètica, l'objecte d'estudi. S'han resseguit els matisos i incompatibilitats entre posicionaments perquè ajuden a entendre que hi hagi propostes innovadores i variades (pel contrari, si tothom pensés igual, tothom faria el mateix). Ara bé, el més remarcable és que, malgrat les divergències, preval la legitimació generalitzada de la varietat i la innovació atès que són un objectiu amb consens a l'espai literari català, dens i precari en bona part del període 1965-1983. Altrament, s'han pres decisions metodològiques per optimitzar els recursos que han minimitzat la definició de les pugnes (i les posicions dels seus participants). Com a resultat de l'ambició multinivell, la profunditat amb què s'han analitzat els diferents nivells potser no és tanta com hauria estat desitjable. I, a més, com que les pugnes s'han reconstruït amb profunditat en les investigacions de disciplines humanístiques, no calia detallar-ne el transcurs: una gran quantitat d'informació ja es trobava referenciada a les fonts de consulta i, en canvi, no era imprescindible per acomplir els objectius de la recerca.¹²⁹

Per acabar, l'explicació del món que es perd i el món que emergeix no ha de portar a confusió, com si el primer fos la base d'un ambient ideal per la vitalitat i la innovació literàries, en comparació amb el món conegut que comença a forjar-se als anys vuitanta i arriba fins a l'actualitat. No s'ha de mitificar el primer, ni amb un *Contra franco vivíamos mejor* ni amb una oda a la cultura moderna clàssica. Cal reconèixer que des d'un present tan burocratitzat i especialitzat, complex, on els individus i els grups semblen irrellevants, en certa manera situar-se als anys seixanta i setanta ha despertat puntualment una espècie de nostàlgia. Això no obstant, no s'oblida que el Franquisme era un règim de control i repressió o que les jerarquies marcades de

¹²⁸ Altrament, no es pot oblidar que, al tractar-se d'una recerca històrica d'un context relativament poc estudiat, hi ha informació a la qual és difícil accedir. Per exemple, als intercanvis de legitimació ha estat possible d'analitzar la incidència de l'eix generacional, però era massa complicat reconstruir la classe social dels participants, motiu pel qual se n'ha prescindit.

¹²⁹ A la vegada, una anàlisi de xarxes i posicions més explícita potser hagués estat una contribució útil per aquestes disciplines, atesos els interessos que sovint demostren pels conflictes entre individus o grups.

la cultura moderna indicaven un accés molt minoritari a les arts. El món que emergeix, si bé suposa a llarg termini un gir economicista que afegeix problemes i reptes, en contrapartida permet un cert relaxament d'aquestes tendències. Per tant, la recerca ha estat una oportunitat d'endinsar-se al centre de les preocupacions que han conformat la tradició sociològica des dels inicis, que sempre indaga en la modernitat i les seves ambigüitats. Fixar-se en com els nostres clàssics, inclosos els més actuals, han enfrontat les dificultats de l'anàlisi sociològica, aprendre'n tant com es pugui, és la principal línia d'investigació d'aquesta tesi amb una continuïtat en el futur assegurada, indubtable.

Chapter 9. Conclusion

(versió anglesa per la menció internacional de doctor)

This thesis presented a primary research question as a point of departure, that is: **which changes in the Catalan literary space contributed to the aesthetic innovation and variety of the novel during the 1965 to 1983 period?** After analyzing the Catalan literary space in chapters three to eight, this chapter answers the research question. In the first section, the chapter discusses the main results of the empirical analysis related to two specific research questions and objectives. In the second section, these results allow us to evaluate the general hypothesis that emerged from the specific questions and objectives involved. This exposition answers the primary research question and illuminates the strengths and challenges of multileveled theories. An abductive approach operates: sociology of the arts helps explain the Catalan literary space; this type of empirical knowledge enriches existing sociological theories. In the last section, this chapter points out the main contributions, limitations, and possible lines for future research.

9.1 Discussion of the main results of the thesis

This research builds a sociological explanation regarding what factors contributed to cultural change in the Catalan literary space from 1965 to 1983. Experimentation, innovation, and variety were made possible during this period due to conditions such as institutional scarcity resulting from Francoism. This increased the density and power of literary-oriented participants. These participants collaborated to impose their pro-innovation and pro-variety interests. At the same time, the progressive revitalization and reorganization of the Catalan literary space, even after the harshest postwar period, brought about some changes that the democratic transition enhanced. It engendered professionalization and specialization that reduced the density and power of literary-oriented participants, many of whom renounced the most experimental trends. In the overlapping of these two worlds, innovation and variety of the Catalan novel found an opportunity to develop. I divide the following subsections by answering specific research questions and objectives, analyzing these results separately.

9.1.2 Main results of the first specific research question

Following multileveled theories, the first specific research question asked *how different levels in the network of production, distribution, and reception determined innovation and variety in Catalan novels in the Catalan literary space from 1965 to 1983?* This question is divided into four specific objectives focusing on different levels of social reality: two institutional objectives about publishing houses, one relational about legitimation exchanges, and one individual about

writers' and critics' careers. The first specific objective explored **the publishing house structure and organization**, placed in the PDR network (objective 1). Data shows that the structure and organization of publishing houses contributed to novelistic innovation and variety during the period of 1965 to 1983 due to the transition from a crafted industry to a more specialized industry. Hybrid publishing houses are the best representative of this process since they combine traits from both types.

Craft-oriented publishing houses are unipersonal projects or voluntary associations, quite often defending some social or national cause. They present a high integration of tasks that do not require an industrial structure (e.g. proofreading). However, the control of commercial functions is often weak, and they have low rates of professionalization, division of labor, and hierarchies. This craft-oriented type increases the power of literary-oriented participants such as publishers and literary sections. Although artisanal publishing houses existed during the Francoist period, Club Editor is the only publishing house related to this type. During the last decade of the dictatorship, some publishing houses present a hybrid structure and organization, combining crafted and specialization traits. The five other publishing houses selected in this research represent this hybridized type. For example, Edicions 62, Destino, and Proa practiced vertical and horizontal integration; Edicions 62, Nova Terra, and Laia were societies with a board of directors and shareholders.

Although hybrid publishing houses try to become “normal” or “modern” enterprises, their functioning is atypical from a business-oriented point of view. The twofold nature of the book between economy and culture is unbalanced in favor of the latter. This imbalance is not just a result of the political and cultural engagement of participants; the combination of craft-oriented and specialized traits benefits it. On the one hand, the lack of tools to control the book life cycle in hybrid publishing houses, as is the case with the craft-oriented type, preserves the power of literary sections to intervene in the decision-making process of what, how, and when to publish books. In fact, the role of economic agents is reduced (e.g. marketing departments or shareholders). On the other hand, enterprises with shareholders have some mechanisms to produce high amounts of books. For example, a publishing house can raise funds from investors and go into debt. These mechanisms of specialization allow hybrid publishing houses to offer varied collections that literary sections highly value. As a result of the combination, they contribute the most to variety and innovation in Catalan novels. However, the relationship between hybrid publishing houses and novelistic production is quite complex.

The production of innovative and varied works not only depends on the structure and organization of enterprises, but my data suggests that there is interrelation of these traits with the **conceptualization of audiences**, which allow us to understand what kinds of novels are being

produced (objective 2). The most typical hybrid publishing houses (Nova Terra, Edicions 62, and Laia) experience a similar process in three stages that highlight this relationship despite their processes taking place in different years. In the first stage, these enterprises conceptualize their audience with optimism due to cultural and economic revitalization. The Catalan PDR network had been devastated by war and Francoist repression. The regime also banned the public use of the Catalan language in public education or mass media in order to hinder the expansion of its speakers and readers. Francoism indeed reduced the supply and the demand since Catalan speakers became used to reading in Spanish, and only readers engaged in Catalan anti-Francoism bought books. However, during the 1960s, audiences diversified. The revitalization of the publishing sector during this decade attracted new readership. Other events also represented an opportunity to discover Catalan literature, especially for younger generations. For example, semi-clandestine courses and the first legal university courses about Catalan literature were introduced in 1965. As a result, readership appealed to those beyond engaged readers and included people who knew how to read in Catalan from the Republican times or young students.

In this context, hybrid publishing houses overrate the demand elasticity and face it with optimism. They conceptualize a potential increase in readership that motivates them to publish more assorted collections. Although this supply effectively seduces new publics as discussed, costs of production increase and constantly surpass revenues from sales. This trend leads to a crisis of overproduction and overindebtedness in Edicions 62, Nova Terra, or Laia. The structure, organization, and conceptualization of readers intertwine to understand production choices. Optimism would not be possible without mechanisms of hybrid enterprises, as the capacity to go into debt or increase capital. The comparison with Club Editor, from the artisan type, reinforces this intertwining. Since its beginning, Club Editor conceptualizes a restricted demand and adopts conservative strategies. They publish fewer books and usually by Catalan authors, cheaper than foreign authors and more popular. Contrary to hybrid publishing houses, Club Editor does not have the same opportunities to go into debt or receive capital injections by patrons. As a result, it always tries to adjust its supply to the demand. This dynamic also proves that it is possible to balance economy and culture in the artisan type.

The second stage in hybrid publishing houses starts when they must face the crisis of overproduction and overindebtedness. This situation forces them to increase management control, and specialization becomes mandatory to survive as an enterprise. They readjust the structure, organization, and production. For example, the crisis in Edicions 62 began in 1969. To survive during the 1970s, owners closed the distribution business, reducing vertical integration. They also hired a manager specialized in finance, reorganizing the enterprise. Imbalances in audience conceptualization from previous years allow Edicions 62 to discover what readers want: audiences seem to prefer more novels than essays and more Catalan authors than foreigners.

Therefore, new managers of Edicions 62 change collections to adapt to demand; also, because Catalan writers are cheaper than foreign ones. This strategy to economize represents a new opportunity for Catalan novelists. Consequently, during the Francoist period, business changes preserve the variety and innovation that Catalan novelists produce.

The third stage arrives with the transition from Francoism to liberal democracy, which brings about new interrelated changes. The Catalan autonomy in the democratic regime deploys redistributive policies that favor Catalan culture and language. For example, education links new audiences to Catalan books through required reading in primary schools and high schools. In addition, democratization indirectly favors the entrance of new economic-oriented agents to the publishing industry (e.g. big conglomerates, banks, etc.). The dynamics of publishing houses also increase the power of these agents. For example, they have the chance to buy and merge with small firms because these need a generational replacement in leadership (e.g. in Proa, Destino, or Club Editor). Hence, the new liberal democratic regime represents an alliance between the State and the market (agents offering and buying books) that creates the conditions for a contemporary publishing industry that is far more specialized and concentrated (Weber, 2010; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021). On the contrary, these new rules and opportunities reduce the competitiveness of hybrid publishing houses, which were more favorable to innovation and variety. This dynamic reinforces the idea of institutional isomorphism—that is, under the pressure of established rules and dominant trends, institutions tend to become similar (Scott, 1991; Powell & DiMaggio, 1991).

The three-stage process of hybrid publishing houses is the most representative example of how the configuration of the Catalan publishing industry during 1965 to 1983 favors the variety and innovation of novels. It demonstrates that institutional possibilities frame the ideas of publishers about the Catalan literary space and its readers. The structure, organization, and conceptualization of the audience combined with participants' orientations explain cultural production (Peterson, 1990; Peterson & Anand, 2004; Griswold, 2000). Nevertheless, since the sociology of culture usually analyzes contemporary cultural industries, this thesis contributes to outlining the previous path through analyzing the artisanal and hybrid types of publishing industries. Along this path, some enterprises find success (e.g. Edicions 62, Proa, Destino, or Club Editor), while others fail (e.g. Nova Terra or Laia). The career of each publishing house is path-dependent.

The result of the decision-making process in every publishing house depends on previous goals and opportunities framed in a singular trajectory. It also depends on how other enterprises act. Consequently, singular cases present different specialization paths regarding structure, organization, conceptualization of audiences, and production. For example, although Destino and Proa are related to the hybrid type, they achieved better results in business management during

the last years of Francoism than Edicions 62 or Nova Terra due to some particularities: Destino benefits from sales in a larger market since they publish in Spanish; the cultural patron who owns Aymà-Proa can invest without expecting revenues. The case of Club Editor again is remarkable: despite being a micro-publishing house, representing quite clearly the craft-oriented type, it overcomes the 1969 crisis due to its structural and organizational flexibility. For example, the publishing house only has two workers, which implies lower fixed costs. In addition, the lack of patrons or shareholders compels Club Editor to better adjust to market demands from the start, as previously discussed. This variety of careers, including the late success of Edicions 62 and the failure of Nova Terra and Laia, demonstrate that in agitated periods, the coexistence of these enterprises with their different structures and organizations actually enhances resilience of the whole specialized sphere (Powell, Packalen & Whittington, 2012).

In the reception pole, cultural magazines and prizes follow similar trends that contribute to the variety and innovation of the Catalan novel. During Francoism, lack of resources and scarcity prevails. The political and cultural engagement of participants then preserves cultural magazines and prizes. By contrast, during the democratization period, the alliance between cultural policies and economic-oriented agents produces some changes: reception institutions expand and increase specialization. The different path of cultural magazines and prizes exemplify this trend. Magazines lose their importance in the Catalan cultural space due to their lack of revenue potential. By contrast, awards become valuable tools for promoting books and increasing sales: agents in charge raise their amount expecting to surpass the initial investment, thanks to sales based on new readers and publicity strategies catered to mass media (English, 2012; Sapiro, 2016).

After analyzing institutions, the following specific objective pointed out that **legitimation exchanges** between critics and authors affect innovation and variety in the Catalan novel from 1965 to 1983 (objective 3). Each type of reception plays a different role— their particularities explain differences in their contributions. For example, prizes distribute both symbolic and material rewards. Reviews in magazines and essays relate to symbolic recognition by articulating discourses about literary values, but the former usually focuses on particular books, while the latter analyzes several works. Despite their differences, diachronic dynamics entangle them. Since prizes are the first recognition, they shape reviews, which later influence essays. This interdependent relationship is fundamental to building the image of an innovative and varied novel during the analyzed period. It reinforces sociological analyses about how different types of exchange contribute to the process of legitimation (Crane, 1976 & 1987; van Rees, 1983; Larson, 1993; Sapiro, 2016). In addition, it emphasizes that the institutional context where exchanges take place enhances variety and innovation. During Francoism, institutional scarcity favors density. People know each other and a considerable part of participants in the Catalan literary space act

both as authors and critics. Besides, they share pro-innovation concerns and interests. These features increase collaboration, especially the dominant trend of intergenerational collaboration. In prizes, reviews, and essays, older critics value the work of younger generations and vice versa. Although reception institutions transform under democratization, legitimation processes are still highly diverse in the 1980s, favoring innovation and variety.

Through these exchanges, authors and critics consolidate their **careers** (objective 4). Professionalization becomes almost impossible to achieve due to institutional constraints, but no relationship between innovation and the type of career is found. Innovative writers assess different career possibilities regarding criteria such as visibility, length, earnings, or success, etc. Instead, a more determinant career factor contributes to innovations. If writers want their work to receive attention, they must meet a minimum threshold of activity: all highly valued and innovative authors accomplished the minimum, for example most of them participated in prizes. This is the case even for writers with short and low-visibility careers. In addition, writers who are the first to adopt an innovation increase their opportunities to receive recognition: they become associated during the reception process and, if this innovation achieves success, it helps launch a writer's career (Crane, 1988; Moulin, 1997). Although writers might change the orientation of aesthetics during their careers, young adults born during the post-war period got more credit than others due to this association.

During Francoism, institutional scarcity plays an ambiguous role for critics. It hinders their careers, for example, in mass media or universities where the Catalan language is restricted. More than writers, critics need high and constant activity throughout their careers. They also need to accumulate both social capital (e.g. intergenerational links) and cultural capital (e.g. singular contributions that usually occur after stages abroad that suggest cross-network transpositions) (Powell & Sandholtz, 2012; Collins & Guillén, 2012). At the same time, institutional scarcity increases the legitimizing power of some critics, who can occupy several positions in different institutions. High density also allows them to have more influence. The power and prestige of these central critics, combined with their pro-innovation approach, is a relevant feature that explains the variety and innovation of the analyzed period. In addition, their power and prestige also allow them to become intellectuals who actively participate in the broader Catalan cultural space. Both differences compared to writers point out that critics' work is distanced from artistic creation. They do not benefit from the prestige of artistic creation to consolidate their careers since they need high activity and visibility; on the contrary, they can intervene as intellectuals without suspicion about the quality of their literary engagement. In this sense, the research contributes to delineating the differences between careers in the art world (Peterson, 1990 & 1997; Becker 2008; Byrkjeflot, Strandgaard & Svejenova, 2012).

Although difficulties to professionalization continued during the 1980s, institutional changes such as specialization and higher economic aspirations affect careers. The most successful writers can access professionalization just by writing literature. They obtain both symbolic and financial rewards (e.g. Mercè Rodoreda or Josep Pla). Consequently, the situation in the 1980s is drastically different from today. Nowadays, writers with the highest revenues usually do not access the same symbolic prestige as “best-sellers writers” exemplify (Weber, 2010; Thompson, 2012). Democratization also changes critics’ career opportunities. The most central critics achieve more recognition and access new positions (e.g. policy advisors, critics in mass media, university professors, etc.). By contrast, younger critics have specialized careers since the beginning, usually in new institutions like mass media or universities. Although it might increase their professionalization opportunities, it also reduces their power and prestige in the Catalan literary and cultural space. Since this space is expanding and its density decreasing, specialization means less influence and power. A question arises: considering the contribution of critics to legitimate variety and innovation during the period 1965-1983, we could ask if, in the long term, these changes in their careers and their loss of power, might affect the legitimation of variety and innovation in literature (Moulin, 1997).

The third and fourth objectives indicated the need to evaluate how **inequalities** (i.e. social class, gender, and generation) affect legitimation exchanges and careers. The research argues that they do not play a determinant role at the center of the Catalan literary space. For example, in each innovative contribution, the most representative writers had different and unequal backgrounds concerning social class origins. Moreover, female writers achieved recognition and followed similar career paths as male writers. Consequently, this thesis does not find evident distributions between social inequalities and innovations in the novel. In addition, inequalities present some ambiguities in art. When translated into literary content, social inequalities might actually increase attention and positive reception (Lévy, 1998; Childress, Rawlings & Moeran, 2017), as evidenced by works written by a younger generation of writers and women in the Catalan literary space. Although fiction is not limited to a writer’s experience, both authors and critics might be interested in highlighting how observed inequalities can be transformed into valuable literary content that later launches or enhances their careers. My research contributes to understanding that inequalities intervene more openly than previously thought when operating at the center of the Catalan literary space.

9.1.2 Main results of the second specific research question

The second specific research question represented an attempt to surpass some limitations of multileveled theories that do not always focus on cultural meanings (Born, 1995; Alexander,

2003a). The question was: *how do collective idealizations contribute to understanding the literature produced and legitimated by participants in each level of the Catalan literary space?*

Collective idealizations are not only narratives based upon literary values, but on cultural, economic, and political ones. This thesis demonstrates that these orientations are effectively intertwined to attribute meaning to literature. The resulting collective idealizations are not improvised or ad hoc. The history of the Catalan literary space determines how participants determine the value of literature. Specific objectives in this research question pointed out that, at each level, individuals and groups orient their practices through these narratives about the meaning of literature. The three selected agents to study were publishers in publishing houses (objective 5), critics in exchanges of legitimation (objective 6), writers and critics regarding their careers (objective 7). Since these idealizations are collective, they are analyzed together, although each level provides some examples.

First, **literary orientations** favor variety and innovation of the Catalan novel during the period of 1965 to 1983, thanks to the dominant value of a singular style. Since all participants at the center defend this value, it appears as the doxa of the Catalan literary space. Briefly, the singularity of style is the basis of modern art. Singularity proves the value of an artist and even makes the artist. That is why most writers dialogue with this figure of the artist when they write, searching for their own style (Heinich, 2000; Sapiro, 2007a). Even when they stand up for communication, writers search for their singular style in particular terms: they share similar concerns about such issues as language or narrative structure, but their discourse is abstract and purposefully vague to preserve the “mystery” of their style. Publishers and critics share this approach too. Since the search for singularity implies a certain degree of innovation, writers work on innovations to achieve it; other participants might look for these features in their work. As a result, the most successful writers were usually more singularity-oriented and innovative, which also means that they received acknowledgments in that sense. At the same time, the search for a personal style preserves literary variety throughout the period.

Nevertheless, innovations do not appear from just anywhere. They reference both previous literary traditions and contemporary influences by literatures in other languages. Participants establish a dialogue between the text and literary categories that have already been accepted to categorize a work as innovative. Due to the literary realism that remains central to modern narratives, writers, publishers, and critics usually analyze novels by connecting or contrasting them to this trend or set of conventions. It happens even when writers intend to break away from realism, including experimental movements such as “textualism.” This dialogue contributes to the idea of innovation. Besides, if works were not related to new literary categories, innovations would not consolidate. Literary tradition is not based upon random and ephemeral innovations.

At the same time, concatenation of categorized innovations contributes to the feeling of exhaustion because participants accept new categories and reject old ones.

However, literary valuations coexist and overlap with other valuations in the Catalan literary space. **Political orientations** were central both to a social and national logic during the 1965 to 1983 period. Firstly, some participants were socially engaged, especially during the 1960s and 70s, and they politicized their works. Some examples include writers such as Manuel de Pedrolo, Trencavel, or Biel Mesquida, critics such as Molas or Castellet, and publishing houses such as Nova Terra or Laia. Mesquida, a “textualist” writer, stands up for an artistic libertarian tradition that was not concerned about the audience. On the contrary, the Marxist approach of other participants served to defend literature for a large public. That is why Trencavel developed subgenres, Molas and Castellet proposed “historical realism,” Pedrolo experimented with narrative techniques and genres to find a Marxist “totality,” and Nova Terra and Laia published varied literary collections that could appeal to the “popular people.” This social politicization then affected the interpretation of works and contributed to the innovation and variety observed in the Catalan novel.

In the second place, the effects of cultural-national meanings also contribute to innovation and variety. In the Catalan cultural space, two different collective idealizations coexist and compete against each other during the analyzed period. On the one hand, the paradigm of *Resistencialisme* emphasizes the fight against Francoist repression and the marginalization of the Catalan people. On the other hand, the paradigm of *Normalització* argues for the possibilities to become a “normal” culture and literature due to the democratic process. *Resistencialisme* appears during the post-war period, whereas *Normalització* becomes possible only from the 1960s onwards, in an environment of economic growth, relative political openness of the regime, and a re-organization of the democratic opposition. Despite these differences, both paradigms share some arguments that contribute to the variety and innovation of novels. The first argument stresses that participants can prove their engagement to Catalan literature by writing in Catalan. Since the dictatorship explicitly repressed the Catalan language, this linguistic choice becomes symbolically more relevant than the choice concerning the formal aesthetic considerations of the work.

A second argument arises because, in this repressive context, both paradigms interpret innovation and variety as evidence of cultural vitality, a valuation that preserves them. Some anecdotes demonstrate how this works. For example, when some participants try to promote “historical realism”, writers of *Resistencialisme* disapprove of this attempt as it is an attack against the fragile vitality of Catalan literature, related to innovation and variety. Or, when writers both of *Resistencialisme* and *Normalització* welcome innovations from younger generations, including

the most experimental forms of writing, they interpret them as a sign of vitality and normality since they represent an update to current trends. Given the interdependent relationship between supply and demand, a third argument can be made to justify the need for variety and innovation as it relates to the concerns of Catalan readers. Participants want to preserve and increase readership, to which these aesthetic trends might help. As a result, some participants argue for the need to enlarge their audience and understand that a varied offering might help identify potential new public desires. Publishing houses were an example of how this logic works. While the first two arguments were recurrent during Francoism, this one became central during the transition and the democratic period.

In another sense, the centrality of collective idealizations such as *Resistencialisme* and *Normalització* points out that the doxa of the Catalan literary space is not only based upon the aesthetic conventions of the style. The need to prove an engagement to the Catalan language is another matter that all participants must face. It represents a doxic principle because transgression has symbolic costs. For example, writers must justify a bilingual career so that they are not rejected by other participants. As previously discussed, this particularity of the Catalan literary space reduces the control of literary trends and contents. Aesthetic categorization is still relevant, and participants show their preferences. However, since concerns about the language are dominant, participants seem to welcome variety and innovation more than other repressive contexts. For example, during Vichy's regime, state repression increased the political interpretation of styles (Sapiro, 1999). This dynamic might have dominated since they all worked in the same language: French. On the contrary, Franco's regime rejected and persecuted the Catalan language, which may have preserved a relative autonomy of aesthetics. Politicization does not always imply limits to the relative artistic autonomy, nuancing what other sociologists pointed out (Sapiro, 1999; Becker, 2008). This dynamic also suggests that linguistic choice as a doxic principle might be a feature of non-hegemonic literatures. Further research might be needed to compare if this pattern repeats in other non-hegemonic literatures or if it appears in hegemonic ones.

Examples cited also highlight the effects of **economic orientation** in the Catalan literary space. As sociological research develops (Bourdieu, 1998 & 1999; Weber, 2010; Sapiro, 2019), the most remarkable characteristic of economic orientation is its subtle denial. Lucrative opportunities do not appear as "ends" but "means," as the publishing industry's growth or the professionalization of writers and critics exemplify. This discursive subsidiarity results because the economy collides with the doxa of the Catalan literary space. The assumption being that a singular style will enrich literature, demonstrating that one writes to obtain economic benefits contradicts this artistic disinterestedness. Although economic principles are gaining prevalence in literature, participants

deny their meanings, values, and orientations to preserve legitimation (Bourdieu, 1999; Heinich, 2000; Rodríguez Morató, 2021). Besides, political engagement also reduced economic values effectively in 1965 to 1983. As mentioned previously, during Francoism, some publishers such as Nova Terra did not control management tasks and even rejected economic principles due to their Marxist beliefs. Therefore, crises in hybrid publishing houses are not only a result of their structure and organization, but they also stem from their cultural and political orientations, which reduce the value of the economy. Especially since their crises, however, publishing houses rebalance cultural, political, and economic meanings. The same happens with writers, who increasingly think of themselves as professionals. Nevertheless, achieving the balance between different orientations would be complicated in the long run since the growing economy would reduce literary variety and innovation.

Innovation and variety are still preserved in the Catalan literary space when this research ends. However, the first symptoms of imbalance in favor of economic gain already appear when the most experimental literary trend, “textualism,” loses its centrality in the Catalan literary space by the 1980s. The different orientations analyzed change and are interwoven to legitimize the shift. In literary terms, participants consider that “textualism” is over and even talk about “feelings of exhaustion.” They argue that literature must be easy to understand (and “textualism” is not), defending a “return to communication” to approach readers (Campillo, 1978; Calafat, 1992; Lloró, 1992; Guillamon, 2019). Secondly, global processes during the 1980s hinder the influence and legitimacy of anti-capitalist ideologies (Hobsbawm, 1994; Arrighi, 1999). As a result, Marxist and experimental-libertarian proposals such as “textualism” become peripheral in the Catalan literary space. The displacement proves that the “return to communication” is not only embedded in literary values, but since Marxist works emphasize the need for communication and lose their centrality, political and economic values also play a role. Related to this, during the Spanish Transition, *Normalització* expressed a national politicization favoring innovation and variety in genres. The main reason for it was to emulate other national literatures. During democratization, however, this collective idealization privileges the economic turn. As in global hegemonic trends, it legitimizes the need for economic competitiveness through the implementation of cultural policies (Fernández, 2008).

This discursive shift contributes to marginalizing the most experimental and innovative proposals in the long term because economic goals are not possible to achieve without larger audiences. Participants of the Catalan literary space interpret and argue that experimentation might be unpleasant to read for them (Schiffrin, 2000; Thompson, 2012). In addition, the shift is also relevant because it highlights how cultural discourses are coherent with social configurations. Concerning institutions, the increasing power of specialized publishing conglomerates favors the

conceptualization of larger and more segmented audiences that are against experimentation. The same happens with prizes controlled by these new economic-oriented agents. The previously cited examples of best-selling authors lacking symbolic prestige or critics losing their power also relate to these institutional changes (Weber, 2010; Thompson, 2012; Rodríguez Morató, 2021). Although the current balance between material and symbolic rewards has not yet consolidated, where the former rise and the latter do not (Crane, 1976), the decreasing interest in “textualism” is the first symptom of this emerging balance in the Catalan literary space. The following section analyzes all these interconnections between levels and dimensions.

9.2 Evaluation of the hypothesis and discussion of multilevel sociological theories

The main findings of these two specific questions and objectives bring about the evaluation of the general hypothesis. The hypothesis proposed that **innovation and variety in novels were possible in the Catalan literary space during 1965 to 1983 due to the interrelationship between institutional, relational, and individual changes. These changes were not only a result of structural reconfigurations, but they also stemmed from meaning reconfigurations that individuals and groups attribute to the reality surrounding them.** My results have demonstrated that particularities in each analyzed level contributed to the acceptance of novels from the realists to experimental writers. However, these results challenge some assumptions of multileveled theories that my original hypothesis accepted. To evaluate the hypothesis, this section highlights complementary theoretical approaches that help understand the results. Therefore, they might widen and reinforce multileveled theories. My evaluation stems from exploring two implicit tensions that traverse all the research data and the hypothesis: between different levels of scale (i.e. individual, relational, and institutional) and between structural and meaningful configurations (i.e. the classical tension between culture and society). This discussion, combined with previous results about the Catalan literary space, answers the primary research question of this thesis.

Concerning the first tension, the initial assumptions of this research identified different levels (i.e. institutional, relational, and individual), but interrelationships remained open. Nevertheless, results point out that the institutional level highly determines the possibilities in relationships and personal careers. In this regard, the causal chain of cultural change proposed by Collins suggests directionality from the macro- to micro-level, and the production of culture perspective or field theory explore institutional configurations which are crucial to understanding the Catalan literary space (Collins, 1981 & 1998; Peterson, 1990; Bourdieu, 1999 & 2004; Peterson & Anand, 2004).

Accepting this directionality, however, the link between institutions and the macro-level context becomes problematic. In the beginning, the thesis claimed that contextual boundaries must be precise to avoid “mirror explanations” where culture depends on general social contexts (e.g. “capitalism” translating to specific objects) (Peterson, 1979; Rodríguez Morató, 1995). The research focused instead on specific contextual aspects affecting the Catalan literary space as cultural politics or economic cycles (Larson, 1993).

Cultural policies and economic cycles indeed determined progressive institutional specialization. At the same time, however, examples from publishing houses, cultural magazines, or awards indicate that macro forces affect institutions more openly than these initial assumptions accepted. Ambiguity materializes because political, economic, and cultural contextual forces seem to surpass the frame of concrete policies or economic cycles: transformations in Catalan institutions always coincide with global trends. Almost paradoxically, agents work in different directions on the institutional level. As previously discussed, agents make decisions in a strategic and unequal context where they do not control all factors, forcing them into institutional isomorphism (Scott, 1991: 167; Powell & DiMaggio, 1991; Bourdieu, 1999; Franssen & Kuipers, 2013). Although this explanation is relevant, it does not completely solve why heterogeneity of a concrete space at the same time always seems to fit global processes.

Revising the macro-level conceptually through the idea of “explicative temporality” complements the isomorphic explanation. It also increases the theoretical scope and complexity of multileveled theories. Following Sewell, positivistic macro-level causality is usually the fundamental basis of most social theories. Therefore, “the built-in directionality of underlying causal forces guarantees that local variations are mere surface perturbations with no long-term effect on the course of history (Sewell, 2005: 102).” These theories reduce local events to anecdotes because they contradict social explanations in the long-term. On the contrary, explanations should be both multileveled (e.g. individual, collective, or global) and temporally heterogeneous (e.g. impulsive decisions, actions that last, or long processes). This argument is pertinent since the macro-level usually includes long processes while other levels shorten progressively. As a result, macro-political and economic forces affecting the Catalan literary space present an ambiguous conceptualization: they are forces not controlled in within this space, and at the same time, they are long-lasting processes (e.g. the transformations of late capitalism). Due to this duplicity, the Catalan literary space and the macro-level fit together. Temporality also helps us understand the micro-level. For example, actions of individuals and groups seem autonomous compared to other levels because they are shorter in temporality (Elias, 1982; Sewell, 2005). Conceptualizing levels and temporality together would increase the capacity of multileveled explanations to confront the tension between the particular and the general.

Concerning the second tension, the empirical analysis reinforces initial assumptions about the need to combine the cultural (e.g. discourse) and the social (e.g. features and positions of agents). For example, in chapters four and five, a coherence emerged between writers' careers and their literary orientation. Central writers spoke about style, following doxic principles. At the same time, success increased their chances to openly dialogue with collective idealizations about the artist, the artisan, or the professional to express their identity as writers. Though few were represented in my population sample, peripheral writers remained distant from doxic principles and had problems solidifying their careers. These writers could neither give sense to their careers since they did not feel like artists, professionals, nor artisans. Coherence emerged between the meanings and positions of participants. Previous analyses of publishing houses and legitimation exchanges also indicate that publishers and critics favor variety and innovation due to the organization and structure of the PDR network and their orientations about how literature should be.

The idea of "coherence" is similar in concept to that of "translation" in Collins' or Bourdieu's work. Nevertheless, does this mean that a writer's position can explain their cultural orientation because they possess concrete capital or habitus, in Bourdieu's terms? Is it because they try to access centrality by translating emotional energy flows into ideas, in Collins' terms? (Bourdieu, 1998; Collins, 1998) It is challenging to affirm that, especially in cases where writers approach literature in hazardous conditions without structural predisposition, since they become successful due to their aesthetic proposals. Or when writers lose their credible status because they remain faithful to literary tendencies that have become peripheral. Orientations captured in their works might help writers distinguish themselves and access central positions in the Catalan literary space. Do not cultural orientations determine (at least to a certain degree) the position that writers attain? It does not always seem to be the case, since individuals or groups that express discursive conflicts about literature usually compete for the same resources. For example, young writers compete against each other, as do the most well-known of critics. In addition, the results of these conflicts sometimes highlight inequalities of origin between participants. The research only allows us to establish the coherence and interrelation between the two dimensions without dismissing one of them as *a priori* due to theoretical reasons. This openness indeed contributes to explaining the socio-cultural change, as discussed in the first chapter.

Although the hypothesis evaluation reinforces the coherence between culture and society, sociological research still must confront how or why individuals select specific orientations or act in a certain way. By contrast, a pure social explanation erases this challenge. Some social scientists have reflected on this question related to the autonomy of individuals after facing ambiguities and challenges in their empirical research. For example, Elias (1982 & 1991) argues

that individuals are unique modulations of the same human form and establishes that they must make decisions in the positions they occupy. As a result of these assumptions, individuals not only have relative autonomy, but their choices are unique. In *Tristes Tropiques*, Lévi-Strauss compares different Brazilian tribes and posits that individuals might have pre-social and pre-cultural differences, “brute psychological materials” (Lévi-Strauss, 1988: 340). This relative biological and psychological determination is not under any circumstance radical sociobiology or psychologism. These social scientists clearly state that social structural positions or shared cultural meanings pre-define and constrict individuals’ possibilities.

In a critique of Alexander’s work, Collins (1985) stated that culturalist approaches lead to indeterminism. Linking culture and free will, in Collins’ point of view, Alexander would be too conformist. With this choice, he would stop his explanation before researching if cultural phenomena accepted as explicative have an origin in the social structure. The threat also affects the reflections by Sewell, Elias, or Lévi-Strauss. Nevertheless, this thesis argues that these approaches can confront indeterminism, especially when the social-structural explanation does not fully grasp the analyzed reality. Of course, these are classical debates that would require specific and deep investigation. This last chapter identifies these theories to reflect on my present research: when the complexity of the Catalan literary space increased, challenges to explain this reality meaningfully did also. Empirical difficulties added new nuances to multileveled theories. The role of culture, temporalities, individuals’ particularities, and their interrelated aspects help widen their scope. Despite limitations, this thesis demonstrates that multileveled theories are adequate to build the meaningful explanation initially expected.

9.3 Compilation of the main contributions, limitations, and future lines of research

The main contribution of this thesis is the multileveled explanation about factors that determine the innovation and variety of novels in the Catalan literary space from 1965 to 1983. During this period, writers, publishers, and critics work for literature in a social network and an institutional environment that contrasts the contemporary configuration. It is a period of change when one world disappears just as a new one forms. In this sense, all changes are interrelated. The disappearing world is quite craft-oriented with low professionalization due to institutional scarcity; at the same time, this scarcity enhances density. In this context, protagonists have determination, guided by their political and literary ideals, to re-shape the Catalan literary space. The emerging world is more specialized and presents more professionalization opportunities because resources available to individuals and groups increase. In general, participants, especially

younger generations, claim new ways to adapt or encourage these changes. The new world configuration of the Catalan literary space overlaps with the old one during the analyzed period. This moment between two worlds represents an opportunity for innovation and variety of the Catalan novel, with a vague reminiscence of the Gramscian idea of the “swan song” (Gramsci, 2013: 217).

Beyond its substantive value, this explanation also represents a contribution because it complements humanistic approaches to Catalan literature written between 1965 and 1983. On the one hand, sociological analysis highlights the intermediate levels of the Catalan literary space (i.e. institutional, relational, and individual), which is secondary to humanistic disciplines. On the other hand, disciplines in the humanities usually explore how participants argue that there is no synchronicity between literary and political changes since the first one anticipates the second; an interpretation that these disciplines sometimes share (Bouju, 2002; Picornell, 2013). With this research concluded, the explanation about the transition and overlapping between two worlds, resulting from the multileveled approach, points out that from 1965 to 1983, literary and cultural changes do not simply anticipate political change. At the same time, they represent the end of a world that precisely political change helps erase.

This thesis also stresses some well-established knowledge within sociology: that is, the interrelationship in cultural industries between structure, organization, and conceptualization of audiences that determines objects at the institutional level (Cosser, Kadushin & Powell, 1985; Peterson, 1990; Peterson & Anand, 2004), the overlapping of legitimation exchanges to create a coherent image of literature at the relational level (Van Rees, 1983; Griswold, 1987; Rosengren, 1987), and the factors contributing to careers consolidation for critics and writers and the impact on innovation at the individual level (Crane, 1987; Peterson, 1990; Larson, 1993; Peterson & Anand, 2004; Becker, 2008). In addition, my thesis focuses on less developed sociological subjects. As historical research, this study follows the transition to the contemporary specialized literary sphere, providing information about how changes in different levels contributed to the transition. It also argues that social inequalities affect the center of the Catalan literary space more openly than originally hypothesized. Besides, it analyzes collective idealizations about literature as a dialogue between literary, cultural, political, or economic orientations. This strategy minimizes the problematic approach of autonomy and heteronomy, or relative autonomy, that implicitly assumes a conflictive distinction between orientations (Pacouret & Hauchecorne, 2019; Sapiro, 2019). By contrast, as a non-hegemonic literature, the Catalan literary space highlights that politicization sometimes favors “artistic autonomy.”

Knowledge about the Catalan literary space contributes more specifically to multileveled theories. These theories provide an adequate scheme to research how literature is produced in a concrete

social reality: meanings and actions of participants relate to careers and relationships, framed by changing challenges and opportunities in institutions that depend on a context that participants do not control. The empirical analysis, however, also allows us to revise and more thoroughly explore multileveled theories. The research adopted an open approach regarding the links between levels. However, the directionality from macro- to micro-levels prevails, although heterogeneity inside each level operates. Theoretical arguments to conceptualize levels in multiple temporalities are deemed appropriate. As initially discussed, this thesis also reinforces the importance of combining culture and society in explanations of cultural change in a more balanced approach than most dominant multileveled theories do. At any rate, ambiguity regarding the autonomy of individuals pervades since their particularities might affect their contributions to the Catalan literary space.

Despite all these contributions, this research presents limitations inherent in any thesis. Limitations are a point of departure and propose future lines of inquiry to increase the knowledge in sociological theory about Catalan literary space from 1965 to 1983. The main limitation has been analyzing only the center of this space and not its periphery, where links between social inequalities and opportunities for innovation could have been highlighted (Bourdieu, 1998; Lévy, 1998; Sapiro, 1999, 2007a & 2007b). By contrast, at the center, there are always participants capable of overcoming initial unequal opportunities that become blurred as a result. This research shows that multiple factors beyond social inequality affect an individual's careers. For example, the democratization of education or connecting with cultural activists living in the same community are factors that help writers access prominent status positions despite social inequalities of origin. Nevertheless, inequalities might be more visible in the periphery, with more working-class or female writers. Social network analysis (SNA) could have contributed to appreciating patterns of distribution that compare the center and the periphery.¹³⁰

Related to this, SNA could have also explored more thoroughly the dynamics of collaboration and concurrence that affected the production and legitimation of literature in the Catalan literary space (Bourdieu, 1991 & 1998; Collins, 1998; Collins & Guillén, 2012). However, the qualitative analysis of careers, exchanges, and institutions only highlights dynamics of collaboration in the Catalan literary space, marginalizing dynamics of concurrence. Despite this limitation, the stress in collaboration is justified for several reasons. Firstly, research objectives and questions proposed an open approach; that is, they referred to legitimation interactions but did not assume, *a priori*, the prevalence of concurrence. Consequently, the final explanation stems from selecting what seemed more remarkable about innovation and variety in the empirical research of the Catalan literary space. The lack of agreement amongst participants only partially explains these aesthetic

¹³⁰ However, as historical research, some information is difficult to access. For example, in legitimation exchanges, only the variable of generation has been analyzed since social class is not always possible to determine.

trends. Nuances and incompatibilities help us understand different literary positions. (After all, if everyone thought the same, everyone would do the same). And while participants compete from these positions to access resources provided by the reward system, they contribute to variety and innovation. Nevertheless, production and legitimation exchanges are predominantly cooperative because there is consensus regarding why variety and innovation are valuable in the Catalan literary space. Secondly, some methodological decisions to optimize resources might have reduced the definition and explanation of discussions between individuals and groups, and their links to structural positions. Since humanities have thoroughly researched these conflicts, we could review and summarize the main points without great detail to economize efforts, focusing on concerns that seemed more relevant to explain innovation and variety. In addition, due to this multileveled approach, the depth of analysis at every level might have been less than in more restrictive perspectives.

To conclude, the summary of a world that fades away and a world that emerges must not create confusion. I am not arguing that the old one was ideal for vitality and innovation in literature compared to that of the contemporary world that emerged in the 1980s. Neither am I idealizing the first one with an ode to classic modern culture or the claim that “*Contra Franco vivíamos mejor*” (Against Franco we all lived better). I admit that from such a bureaucratic and specialized present, individuals and groups can appear irrelevant; focusing my research on the 1960s and 70s was occasionally a nostalgic choice. Nonetheless, Francoism was a repressive regime, and modern cultural hierarchies indicate minority access to the arts. Although the emerging world brings an economic turn that will add new problems and challenges in the long-term, it also allows for the relaxation of these tendencies. This research has been an opportunity to dive deep into the concerns of the sociological tradition, which interrogates the ambiguities of modernity. Learning how classical theorists faced these difficulties in sociological analysis is the main objective with guaranteed continuity in future research.

Llistat de referències

- Acín, A. (4/6/2016). *Isabel-Clara Simó: 'Pujol té fama de ser més intel·ligent del que és'*. Diari la veu. <https://www.diarilaveu.com/noticia/20335/%20isabel-clara-simo-pujol-te-fama-de-ser-mes-intelligent-del-que-es>
- [Acta de reunió d'editors catalans]. (19 de gener de 1966). Fons Lleonard Ramí­ez (Carpeta 8, "Varis"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- [Acta reunió de la comissió delegada]. (2 de maig de 1967). Fons Lleonard Ramí­ez (Carpeta 1, "Reunions, comissió delegada"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- [Acta reunió de la junta general d'accionistes]. (15 de juny de 1970). Fons Editorial Nova Terra (Caixa 3, "Accions i accionistes", carpeta 1, "Junt­es generals d'accionistes"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- [Actua reunió dels treballadors de Nova Terra]. (26 de juny de 1968). Fons Lleonard Ramí­ez (Carpeta 1, "Reunions, Varis"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- [Acta reunió dels treballadors de Nova Terra]. (13 de febrer de 1971). Fons Lleonard Ramí­ez (Carpeta 1, "Reunions, Varis"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- [Acta reunió del Consell d'administració]. (2 de juny de 1977). Fons Editorial Nova Terra (Caixa 12, "Reunions", carpeta 2, "Consell d'administració"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- AELC. (2020). *Webs d'autors*. <https://www.escriptors.cat/autors/>
- Aguirre, C. (2018). "13. Los intelectuales de izquierda y la revolución latinoamericana: sueños y pesadillas (1959-1990)" a Fuentes, M., Archilés, F. (ed.), *Ideas comprometidas. Los intelectuales y la política*. Madrid: Akal.
- Alcalde, C. (1985). *Terenci Moix a Identitats*. TV3. <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/identitats/terenci-moix/video/2920790/>
- Alexander, J. (1990). *Las teorías sociológicas desde la Segunda Guerra Mundial: análisis multidimensional*. Barcelona: Gedisa.
- Alexander, J. (2003a). *The Meanings of Social Life: a Cultural Sociology*. New York: Oxford University Press, cop.
- Alexader, V. (2003b). *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Malden: Blackwell.
- Allen, E. (ed.) (2007). *Ser traduït o no ser*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Alonso, H. (1995). "Diversitat i unitat en l'obra de Joaquim Molas" a Perpinyà, N. (ed.), *Lectures al quadrat: les arts crítiques de J. Molas, J.M. Castellet, J. Triadú i J. Fuster*. Lleida: Universitat de Lleida [etc.]

- Alonso, L. E. & Conde, F. (1994). *Historia del consumo en España: una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*. Madrid: Debate.
- Altaió, V. (2008). “Del textualisme a la postmodernitat: l'eixamplament dels límits” a Muntaner, M., Picornell, M., Pons, M. & Reynés, J. A. (ed.), *Poètiques de ruptura*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Álvarez, S. & Bacardí, M. (2005). “Epistolari Jordi Arbonés-Joan Triadú (1964-1997)” a *Quaderns: revista de traducció*, núm. 12: p. 85-113.
- Amat, J. (2015). *El llarg procés. Cultura i política a la Catalunya contemporània (1937-2014)*. Barcelona: Tusquets.
- Amezaga, A. (2019). “Cultural field and literature in minority languages: Basque under Francoism” a *Poetics*, vol. 77: p. 1-10.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London [etc.]: Verso.
- Arendt, H. & McCarthy, M. (1995). *Between Friends: the Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy: 1949-1975*. Nova York: Harcourt Brace.
- Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Argenter, J.A., Castellanos, J., Jorba, M., Molas, J., Murgades, J., Nadal, J.M. & Sullà, E. (1979). “Una nació sense estat, un poble sense llengua” a *Els marges*, núm. 15: p. 3-13.
- Ariño, A. (1997). *Sociología de la cultura: la constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Ariño, A. (2010). *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*. Barcelona: Ariel.
- Aritzeta, M. (1983). “Premis literaris a debat” a *Serra d'or*, desembre: p. 17-19.
- Arnau, C. (1976). “El temps i el record a ‘Mirall trencat’” a *Els marges*, núm. 6: p. 124-128.
- Arnau, C. (2007). *Mercè Rodoreda: una biografia*. Barcelona: Edicions 62.
- Arrighi, G. (1999). *El largo siglo XX*. Madrid: Akal.
- Artigal, J. (16 de maig de 1969). [Carta a Ignasi Riera]. Fons Lleonard Ramírez (Carpeta 8, “Notes sobre l'editorial Nova Terra, crisi interna”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Artigal, J., Carrera, A. & Jutglar, A. (s.d.). *Orientació editorial Nova Terra*. Fons Lleonard Ramírez (Carpeta 8, “Notes sobre l'editorial Nova Terra, definició i organització de l'editorial”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Aspers, P., Bengtsson, P. & Dobeson, A. (2020). “Market Fashioning” a *Theory and Society*, núm. 49: p. 417-438.

- Auerbach, E. (1975). *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Mèxic D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Avant-projecte d'estructura interna. (30 de setembre de 1966). Fons Leonard Ramírez (Carpeta 8, "Notes sobre l'editorial Nova Terra, definició i organització de l'editorial"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Ayén, X. (2014). *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA.
- Baby, S. (2012). *Le Mythe de la transition pacifique: violence et politique en Espagne, 1975-1982*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Bakhtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- Balaguer, J. M. (1996). "Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la" a Casacuberta, M. & Gustà, M. (ed.), *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Balaguer, E. (1997). "Quim Monzó i la societat postmoderna. El perquè de tot plegat: un comentari de text" a *Caplletra, Monogràfic sobre Literatura Catalana Actual*, núm. 22: p. 81-90.
- Barbieri, N. (2012). *El sistema de la política cultural en Catalunya: un proceso inacabado de articulación y racionalización*. [Tesi doctoral]. Cerdanyola: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bauman, Z. (1999). *Culture as Praxis*. London: SAGE Publications.
- Beauregard, D. (2018). *Cultural Policy and Industries of Identity. Québec, Scotland, & Catalonia*. Cham: Springer.
- Becker, H. S. (2008). *Art Worlds*. Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Bell, D. et al. (1969). *La Industria de la cultura*. Madrid: Alberto Corazón.
- Bell, D. (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New Hampshire: Heinemann Publishing.
- Beltran, A. (2012). *Entrevista a Carme Riera*. Catalunya informació. <https://www.youtube.com/watch?v=p3wzUYm-lxE>
- Benach, J.-A. (1974). "Baltasar Porcel, el batallador" a *Serra d'or*, octubre: p. 91-95.
- Benet, C. (2010). "Terenci contra la cultura del 'mel i mató'" a Panyella, R. (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: Punctum.
- Benítez, E. (1981). *Entrevista con Mercè Rodoreda. Encuentros con las letras*. TVE. <https://www.youtube.com/watch?v=UETpAJcgj-0&t=430s>

- Bennassar, S. (20.03.2017). *Antònia Vicens: 'El concepte de literatura femenina m'ofèn: la literatura no té sexe'*. Vilaweb. <https://www.vilaweb.cat/noticies/antonia-vicens-el-concepte-de-literatura-femenina-mofen-la-literatura-no-te-sexe/>
- Bennassar, S. (28/03/2018). *Manuel de Pedrolo, l'home de les 20.000 pàgines oblidades*. El crític. <https://www.elcritic.cat/perfils/manuel-de-pedrolo-lhome-de-les-20-000-pagines-oblidades-12087>
- Berger, P. L. (1986). *Invitació a la sociologia: una perspectiva humanística*. Barcelona: Herder.
- Berthelot, J.-M. (1998). *L'Intelligence du social: le pluralisme explicatif en sociologie*. París: Presses universitaires de France.
- Biblioteca de Catalunya. (2016). *Editorial Laia. Patrimoni d'Editors i Editats de Catalunya*. <http://www.bnc.cat/cat/Editors-i-Editats-de-Catalunya/Editorials/Laia>
- Billing, M. (2006). *Nacionalisme banal*. Catarroja: Afers; València: Universitat de València.
- Bilton, C. & Soltero, G. (2019). "Cultural Policy as Mythical Narrative" a *International Journal of Cultural Policy*, vol. 26 (5): p. 681-696.
- Bold, C. (2012). *Using Narrative in Research*. Londres: SAGE.
- Bonada, Ll. (1991). *Josep Pla*. Barcelona: Empúries.
- Bordons, G. & Subirana, J. (coord.) (1998). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: UOC/Proa.
- Born, G. (1995). *Rationalizing Culture : IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-garde*. Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Bou, E. i Pla i Arxé, R. (coor.) (1993). *Creació i crítica en la literatura catalana*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Bouju, E. (2002). *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*. Paris: Presses Universitaires du Mirail.
- Bourdieu, P. (1985). "Existe-t-il une littérature belge?" a *Études de lettres*, vol. 4: p. 3-6.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Les éditions de minuit.
- Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1991). "Le champ littéraire" a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, setembre: p. 3-46.
- Bourdieu, P. (1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Éditions du Seuil.

- Bourdieu, P. (1999). "Une révolution conservatrice dans l'édition" a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127 (1): p. 3-28.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- Bourdieu, P. (2004). *El baile de los solteros*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D. (1994). *Per a una sociologia reflexiva*. Barcelona: Herder.
- Bourdieu, P. & Passeron, J.C. (2014). *La reproducció*. Vic: Eumo.
- Broch, À. (1980). "Mediocritat tampoc no rima amb confitura" a *Taula de canvi. Publicació teòrico-política i cultural*, núm. 23-24: p.121-180.
- Broch, À. (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62.
- Broch, À. (1985). *Literatura catalana: Balanç de futur*. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall.
- Broch, À. (1991). *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62.
- Broch, À. (1992). "1992. Temps de present" a Broch, À., Calafat, F., Izquierdo, O., Lloró, J. M. & Sala-Valldaura, J. M., 70-80-90. València: 3 i 4.
- Broch, À. (2008). "Textualisme. De modernitat, límits i marges" a Muntaner, M., Picornell, M., Pons, M. & Reynés, J. A. (ed.), *Poètiques de ruptura*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Bruner, J. S. (1991). *Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Busquets, Ll. (1980). *Plomes catalanes contemporànies*. Barcelona: Llibres del Mall.
- Busquets, Ll. (1982). *Plomes catalanes d'avui*. Barcelona: El Mall.
- Byrkjeflot, H., Strandgaard, J. & Svejenova, S. (2012). "From Label to Practice: The Process of Creating New Nordic Cuisine" a *Journal of Culinary Science & Technology*, núm. 11: p. 36-55.
- Cabré, J. (1999). *El sentit de la ficció. Itinerari privat*. Barcelona: Proa.
- Cabré, M. A. (2017). *Miralls creuats : Roig - Capmany*. Lleida: Pagès Editors.
- Calafat, F. (1992). "Tribulacions d'una literatura en expansió" a Broch, À., Calafat, F., Izquierdo, O., Lloró, J. M. & Sala-Valldaura, J. M., 70-80-90. València: 3 i 4.
- Calders, P. (1965). "Qüestions obertes: El zero zero set" a *Serra d'or*, juny: p. 45.
- Calders, P. (1965b). "Qüestions obertes: Un gran èxit editorial" a *Serra d'or*, juliol: p. 46.
- Calders, P. (1966a). "L'exploració d'illes conegudes, 1: La llei del pèndol" a *Serra d'or*, juliol: p. 38-39.

- Calders, P. (1966b). “L’exploració d’illes conegudes, 3: Els anys de prova” a *Serra d’or*, setembre: p. 36.
- Calders, P. (1966c). “L’exploració d’illes conegudes, 4: Una infinita xarxa de camins” a *Serra d’or*, octubre: p. 56.
- Calders, P. (1966d). “L’exploració d’illes conegudes, 5: El coratge d’afirmar-se” a *Serra d’or*, novembre: p. 46.
- Calders, P. (1966e). “L’exploració d’illes conegudes, 6 i últim: La Història continua” a *Serra d’or*, desembre: p. 44.
- Calders, P. (1969). “Pas a desnivell. D’un extrem a l’altre” a *Tele-estel*, núm. 163: p. 3.
- Calders, P. (1974). “L’honor d’un premi” a *Canigó*, núm. 348: p. 5.
- Camps, M. (14/09/2019). *Ofèlia Dracs ja té 40 anys*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/encatala/20190914/47332181217/ofelia-dracs-jaume-cabre-any-brossa-club-editor.html>
- Canigó. (1978). “Editorial. El PEN Club i la llengua” a *Canigó*, núm. 559: p. 3.
- Canigó (1979). “Editorial. Manuel de Pedrolo” a *Canigó*, núm. 607: p. 3.
- Cañellas, A. (15 d’abril de 1980). *Deudas de la revista “Oriflama” y Editorial Nova Terra avalades por Anton Cañellas*. Fons Anton Cañellas (Carpeta “Administració d’Editorial Nova Terra, S.A.”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Capmany, M.A. (1970). “Dia rera dia: ni ofici ni benefici” a *Serra d’or*, setembre: p.43.
- Capmany, M.A. (1970b). “Vells i joves, seductors i seduïts” a *Serra d’or*, gener: p. 43.
- Capmany, M.A. (1971). “Dia rera dia: Les bases de la nostra cultura” a *Serra d’or*, novembre: p. 39.
- Capmany, M.A. (1976). “Les raons d’uns nos” a *Canigó*, núm. 448: p.7.
- Capmany, M.A. (1981). “La ideologia de l’escriptor” a *Canigó*, núm. 720: p. 6.
- Capmany, M.A. (1983). “La novel·la en temps de crisi” a *Canigó*, núm. 806: p. 68-71.
- Capmany, M.A. (1983b). “La cultura popular” a *Canigó*, núm. 804: p.6.
- Capmany, M. A. (1984). *Un lloc entre els morts*. Barcelona: Orbis i Edicions 62.
- Campany, M. A. (1991). *Entrevista a Montserrat Roig*. Cultura. <https://www.eltemps.cat/article/14039/entrevista-maria-aurelia-capmany-montserrat-roig>
- Capmany, M. A. (2018). *Quim/Quima*. Barcelona: Males herbes.
- Carbó, J. (1980). *Els orangutans*. Barcelona: Hogar del Libro.

- Carbó, M.M. (1980). “Folch i Camarasa, un català a Ginebra” a *Canigó*, núm. 667: p. 23-27.
- Carbonell, J. (1977). “Escriure en castellà a Catalunya. Presentació” a *Taula de canvi, Publicació teòrico-política i cultural*. Setembre-Octubre, núm. 6: p. 5-13.
- Casals, G. (1978a). “Antoni-Lluc Ferrer. Dies d'ira a l'illa” a *Els marges*, núm. 4: p. 125.
- Casals, G. (1978b). “Quim Monzó: -Uf, va dir ell” a *Els marges*, núm. 14: p. 127-8.
- Casals, M. (2017). “Comentaris anuals” a Rodoreda, M. & Sales, J., *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.
- Casanova, P. (2002). “Consécration et accumulation de capital littéraire” a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144 (1): p. 7-20.
- Casanova, P. (2009). “La littérature européenne: juste un degré supérieur d'universalité?” a Sapiro, G. (ed.), *L'Espace intellectuel en Europe: de la formation des états-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*. Paris: Découverte, cop. 2009.
- Casas, À. (1970). “¿Crisi en la cultura catalana? Mesa redonda con Molas, Porcel y Moix” a *Destino*, núm. 1692: p. 24-26.
- Casas, A. (2000). “Problemas de Historia Comparada: la comunidad interliteraria ibérica” a *Interliteraria*, núm. 5: p. 56-75.
- Casas, A. (2003). “Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico” a *Interliteraria*, núm. 8: p. 68-96.
- Cassany, R. (1/7/2013). *Biel Mesquida: 'Sóc el gra de pus de la literatura catalana'*. Vilaweb. <https://www.vilaweb.cat/noticia/4130637/20130701/biel-mesquida-soc-gra-pus-literatura-catalana.html>
- Castellanos, J. (ed.) (1973). *Guia de literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62.
- Castellanos, J. (1977). “Carles Reig: Contraataquen” a *Els marges*, núm. 11: p. 12.
- Castellet, J. M. (1968). “El melic del món: Mass media i carcamals d'esquerra” a *Serra d'or*, maig: p. 45.
- Castellet, J.M. (1969). “El melic del món: Mitologies de la nova generació” a *Serra d'or*, octubre: p. 45.
- Castellet, J.M. (1970). “La nit dels fariseus” a *Serra d'or*, gener: p. 44.
- Castellet, J. M. (1978). *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*. Barcelona: Edicions 62.
- Castellet, J.M. (1981). “Edicions 62” a *Taula de canvi*, juny, extra núm. 3: p. 53-54.
- Castellet, J. M. (1988). *Els escenaris de la memòria*. Barcelona: Edicions 62.
- Castellet, J.M. (2001). *La hora del lector*. Barcelona: Península.

- Castellet, J.M. (2007). *Dietari de 1973*. Barcelona: Edicions 62.
- Castellet, J. M. (2009). *Seductors, il·lustrats i visionaris: sis personatges en temps adversos*. Barcelona: Edicions 62.
- Castellet, J.M. & Molas, J. (1978). *Poesia catalana del segle XX*. Barcelona: Edicions 62.
- Castells, A. & Ramoneda, J. (1981). “Taula de canvi” a *Taula de canvi*, juny, extra núm. 3: p. 74-76.
- Castilla del Pino, C. (ed.) (1977). *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona: Anagrama [etc.].
- Catalan, J. (2013). “La depressió del darrer Franquisme i la transició democràtica (1973-1986)” a *Butlletí de la Societat Catalana d’Estudis Històrics*, núm. XXIV: p. 367-401.
- Chalmers, A. F. (1987). *Qu’est-ce que la science? Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend*. París: Éditions La Découverte.
- Charle, C. (1995). “Intellectuels, Bildungsbürgertum et professions au XIXème siècle” a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 106-107: p. 85-95.
- Charmaz, K. (2000). “Grounded Theory: Objectivist and Constructivist Methods” a Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (ed.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Chiapello, E. (1997). “Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables?” a *Réseaux*, vol. 15, núm. 86: p. 77-113.
- Childress, C., Rawlings, C. M. i Moeran, B. (2017). “Publishers, authors, and texts: The process of cultural consecration in prize evaluation” a *Poetics*, núm. 60: p. 48–61.
- Cicourel, A. (1974). *Cognitive Sociology: Language and Meaning in Social Interaction*. Nova York: Free Press.
- Cisquella, G., Erviti, J.L. & Sorolla, J.A. (2002). *Diez años de represión cultural: La censura de libros durante la Ley de prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama.
- Civit, R. (2012). *'Destino' i la cultura catalana a les acaballes del Franquisme (1966-1975)*. [Tesi doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Civit, R. (2013). “Josep Pla, entre la literatura i la política a la fi del Franquisme” a *Cercles. Revista d’Història Cultural*, núm. 16: p. 191-215.
- Coffey, A. & Atkinson, P. (2005). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos : estrategias complementarias de investigación*. Alacant: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Collins, R. (1981). “On the Microfoundations of Macrosociology” a *American Journal of Sociology*, vol. 86, Núm. 5: p. 984-1014.
- Collins, R. (1985). “Jeffrey Alexander and the Search for Multi-Dimensional Theory” a *Theory and Society*, vol. 14 (6): p. 877-892.

- Collins, R. (1989). "Toward a Theory of Intellectual Change: The Social Causes of Philosophies" a *Science, Technology, & Human Values*, vol. 14, núm. 2: p. 107-140.
- Collins, R. (1998). *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. Cambridge [etc.]: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Rubí: Anthropos.
- Collins, R. & Guillén, M. (2012). "Mutual Halo Effects in Cultural Production: the Case of Modernist Architecture" a *Theor Soc*, núm. 41: p. 527–556.
- Collins, R. & Guillén, M. (2019). "Movement-Based Influence: Resource Mobilization, Intense Interaction, and the Rise of Modernist Architecture" a *Sociological Forum*, vol. 34 (1): p. 27-46.
- Comissió literària. (9 de maig de 1967). *Col·leccions: plantejament inicial, evolució, situació actual*. Fons Editorial Nova Terra (Caixa 12, "Reunions", carpeta "Varis"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Connolly, J. (2019). "Generational Conflict and the Sociology of Generations: Mannheim and Elias Reconsidered" a *Theory, Culture and Society*, vol. 36 (7-8): p. 153-172.
- Cònsul, I. (1985). "Contrapunt a Julià Guillamon" a *Serra d'or*, octubre: p. 45.
- Cònsul, I. (1997). "Vint anys de novel·la (1970-1995) (una aproximació)" a *Caplletra, Monogràfic sobre Literatura Catalana Actual*, núm. 22: p. 11-16.
- Cornellà-Detrell, J. (2013). "L'auge de la traducció en llengua catalana als anys 60: el desglaç de la censura, el XVI Congreso Internacional de Editores i el problema dels drets d'autor" a *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 20: p. 47-67.
- Coromina, E. (1976). "Les cireres de la Montserrat" a *Canigó*, núm. 481: p. 21.
- Coromines, J. (2009). *Epistolari Joan Coromines & Josep M. Batista i Roca, Joan Triadú, Albert Manent i Max Cahner*. Barcelona: Curial.
- Coser, L. A. (1968). *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*. México: FCE.
- Coser, L. A., Kadushin, C. & Powell, W. (1985). *Books*. Chicago: University of Chicago Press.
- Costabella, M. (2002). "Assaig de cronologia" a *Cultura catalana i Franquisme. Societat civil i resistència cultural a Catalunya: (1939-1977)*. Barcelona: Fundació Jaume I.
- Crane, D. (1976). "Reward Systems in Art, Science, and Religion" a *The American Behavioral Scientist*, vol. 19 (6): p. 719-735.
- Crane, D. (1987). *The Transformation of the Avant-garde: the New York Art World, 1940-1985*. Chicago: University of Chicago Press.
- Crane, D. (1988). *Invisible Colleges: Diffusion of Knowledge in Scientific Communities*. Chicago: University of Chicago.

- Crehan, K. (2018). *El sentido común en Gramsci. La desigualdad y sus narrativas*. Madrid: Ediciones Morata.
- Cremades, F. (1978). *Coll de serps*. Barcelona: Iniciativas Editoriales.
- Crossley, N. (2009). “The Man Whose Web Expanded: Network Dynamics in Manchester’s Post/punk Music Scene 1976–1980” a *Poetics*, vol. 37: p. 24–49.
- Cruz, M. (2020). *Presentació Arxiu Canigó - Fons Xavier Dalfó i Hors*. Arxiu de la Democràcia. Universitat d'Alacant. <https://web.ua.es/va/revista-canigo/>
- Culla, J. B. (1989), “Segona part: del pla d’estabilització a la fi del Franquisme (1959-1975)” a Vilar, P. (dir.), *Història de Catalunya*, vol. 7. Barcelona: Edicions 62.
- Currid, E. (2007). *The Warhol Economy. How Fashion, Art and Music Drive New York City*. Princeton: Princeton University Press.
- Cuyàs, R. (1982). “Per què els llibres són tan cars?” a *Serra d’or*, desembre: p. 25-27.
- Dades 1966. Vendes i despeses generals*. (Gener 1966). Fons Lleonard Ramírez (Carpeta 4, “Economia”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Dades de retorn de les distribuïdores*. (1973). Fons Josep Vergés (Caixa 11, carpeta 11/1 “Publicaciones y Revistas, S.A.: balances 1973”). Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Danielsen, A., Kjus, Y. & Kraugerud, E. (2018). “Gendered Patterns in Music Mediation: A Study of Male and Female Performers at the Øya Festival Using Multiple Data Sources” a *Poetics*, vol. 70: p. 4-17.
- Danko, D. (2008). “Nathalie Heinich’s Sociology of Art – and Sociology from Art” a *Cultural Sociology*, vol. 2 (2): p. 242–256.
- Dasca, M. (2017). “La relació de Joan B. Cendrós amb Henry Miller” a *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 24: p. 105-115.
- De Carreras, F. (1968). “Mi ‘encuentro’ con Baltasar Porcel” a *Destino*, núm. 1584: p. 21.
- De Diego, J.L. (2020). “El ‘boom’ latinoamericano. Estrategias editoriales e internacionalización” a *Texturas*, núm. 42: p. 93-118.
- De la Fuente, E. (2007). “The ‘New Sociology of Art’: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts” a *Cultural Sociology*, vol. 1(3): p. 409–425.
- De la Fuente, E. (2019a). “BOTH-AND: on the Need for a ‘Textural’ Sociology of Art” a *Caderno CRH, Salvador*, vol. 32, núm. 87: p. 475-488.
- De Riquer, B. (1989), “Primera part: un país després d’una guerra (1939-1959)” a Vilar, P. (dir.), *Història de Catalunya*, vol. 7. Barcelona: Edicions 62.
- De Riquer, B. (2010). *La dictadura de Franco. Historia de España vol. 9*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons.

- De Riquer, B. & Culla, J. B. (1989), "Epíleg: de la Transició democràtica a l'autonomia política (1976-1988)" a Vilar, P. (dir.), *Història de Catalunya*, vol. 7. Barcelona: Edicions 62.
- De Saint Martin, M. (1990). "Les 'femmes écrivains' et le champ littéraire" a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 83: p. 52-56.
- De Terssac, G. (1992). *Autonomie dans le travail*. París: PUF.
- Debord, G. (1996). *La Société du spectacle*. París: Gallimard.
- Deco consultoria. (1968). *Informe situació Editorial Nova Terra*. Fons Lleonard Ramírez (Carpeta 8, "Notes sobre l'editorial Nova Terra, diagnòstic de l'empresa"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Departament de cultura. (1982). *Memòria del Departament de Cultura. Maig 1980 - desembre 1982*. <https://cultura.gencat.cat/ca/departament/publicacions/departament/memories/>
- Departament de cultura. (1983). *Memòria del Departament de Cultura. 1983*. <https://cultura.gencat.cat/ca/departament/publicacions/departament/memories/>
- Detall per títols dels llibres venuts durant el 1967 (deduïda la devolució)*. (1967). Fons Josep Vergés (Caixa 7, carpeta 7/2 "Estadístiques anuals rentas"). Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Detall comparatiu de vendes de llibres per col·leccions: 1964-1968*. (1968). Fons Josep Vergés (Caixa 7, carpeta 7/2 "Estadístiques anuals rentas"). Biblioteca de Catalunya, Barcelona. (Document col·leccions Destino)
- Díez, X. (06/01/2021). *Josep Fornas: 'No pot ser que només es faci política del dia a dia'*. Vilaweb. <https://www.vilaweb.cat/noticies/josep-fornas-no-pot-ser-que-nomes-es-faci-politica-del-dia-a-dia/>
- Dividends repartits fins a 1981*. (1981). Fons Josep Vergés (Caixa 7, Carpeta 7/1 "Patrimonis Edicions Destino"). Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Duran, X. & Pascual, J.M. (1980). "Max Cahner: la lluita cultural" a *Canigó*, núm. 660: p. 10-12.
- Đurišin, D. (1995). "Le Comunità interletterarie: una categoria fondamentale del processi interliterario" a Gnisci, A. & Sinopoli, F. (ed), *Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*. Roma: Lithos.
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Edicions 3 i 4. (2020). *Editorial*. <http://www.tresiquatre.cat/3i4/editorial/>
- Edicions 3 i 4. (2020b). *Premis Octubre*. <http://www.tresiquatre.cat/3i4/premis-octubre/>
- Edicions 62. (1987). *Edicions 62: vint-i-cinc anys: 1962-1987*. Barcelona: Edicions 62.
- Edicions 62. (2002). *Edicions 62: catàleg general 1962-2002: quaranta anys de llibres en català*. Barcelona: Edicions 62.

- Edicions preparades per fer fins a final d'any.* (30 de setembre de 1963). Fons Lleonard Ramí­ez (Carpeta 2, "Producció"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Elias, N. (1982). *La sociedad cortesana*. Mèxic D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N. (1991). *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- Elias, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Mèxic, DF: Fondo de Cultura Económica.
- English, J. F. (2005). *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge [etc.]: Harvard University Press.
- Espinàs, J. M. (1965). "Manuel de Pedrolo" a *Destino*, núm. 1436: p. 34.
- Espinàs, J. M. (1985). *Identitats I*. Barcelona: La Campana.
- Espinàs, J. M. (1988). *Baltasar Porcel a Identitats*. TV3. <https://www.ccma.cat/tv3/alicarta/identitats/baltasar-porcel/video/2853490/>
- Espinàs, J.M. (1988b). *Montserrat Roig a Identitats*. TV3. <https://www.youtube.com/watch?v=LCakfVWoarY>
- Espinàs, J. M. (1996). *Combat de nit*. Barcelona: Edicions 62 i "la Caixa".
- Espinàs, J. M. (2008). *El meu ofici*. Barcelona: La campana.
- Even-Zohar, I. (1990) "Polysystem Studies" a *Poetics Today*, vol. 1 (1): p. 287-310.
- Farrell, M. (2001). *Collaborative Circles: Friendship Dynamics & Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Faulí, J. (1979). "Normalització lingüística: qüestions i aportacions" a *Destino*, núm. 2200: p. 29.
- Faulí, J. (1983). *Premis literaris catalans*. Sabadell: Obra cultural de la Caixa d'Estalvis de Sabadell.
- Faulí, J. et al. (1987). *Tele-Estel, Arreu, Oriflama, Canigó i Presència: cinc revistes catalanes entre la dictadura i la transició*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya.
- Febrés, X. (1980). "La nit de Santa Llúcia cap a la normalització" a *Serra d'or*, gener: p. 21-22.
- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus : antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- Fernández, J-A. (2008). *El Malestar en la cultura catalana: la cultura de la normalització 1976-1999*. Barcelona: Empúries.
- Francés, , M. À. (2010). "Del jo al nosaltres: testimonis del feminisme català durant la transició" a Muntaner, M., Picornell, M., Pons, M. & Reynés, J.A. (ed.), *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*. València: Universitat de València.

- Franssen, T. & Kuipers, G. (2013). "Coping With Uncertainty, Abundance and Strife: Decision-making Processes of Dutch Acquisition Editors in the Global Market for Translations" a *Poetics*, vol. 41: p. 48-74.
- Fundació Antiques Caixes Catalanes. (2020). *Premi Sant Joan*. <https://www.fcaixescatalanes.cat/premi/premi-sant-joan/>
- Fundació Bertrana. (2020). *Premis Prudenci Bertrana*. <https://www.fundaciobertrana.cat/>
- Fundació Congrés de Cultura Catalana. (2018). *El Congrés de Cultura Catalana*. <https://fundaciocongres.cat/la-fundacio/>
- Fundació Josep Pla. (2020). *Biografia Josep Pla*. <https://fundaciojoseppla.cat/biografia/primera-volada/>
- Fundació Mercè Rodoreda. (2020). *Biografia Mercè Rodoreda*. <https://www.mercedrodoreda.cat/biografia>
- Fundació Pedroló. (2010). *Biografia i pensament. L'obra*. <http://fundaciopedrolo.cat/>
- Furió, A. (2012). "Correspondència de Joan Fuster" a *Estudis Romànics*, vol. 34: p. 461-464.
- Fuster, J. (1965). "Libros catalanes de aportación valenciana" a *Destino*, núm. 1430: p. 52.
- Fuster, J. (1966). "Espectáculos de violencia" a *Destino*, núm. 1487: p. 32.
- Fuster, J. (1967). "Cuestión de precios" a *Destino*, núm. 1552: p. 47.
- Fuster, J. (1967b). "La novel·la popular" a *Destino*, núm. 1553: p. 56.
- Fuster, J. (1970). "Restriccions mentals: El defecte de ser 'petits'" a *Serra d'or*, maig: p. 35.
- Fuster, J. (1970). "Restriccions mentals: Un excés imperdonable" a *Serra d'or*, agost: p. 29.
- Fuster, J. (1971). "Restriccions mentals: Historietes literàries" a *Serra d'or*, octubre: p. 48.
- Fuster, J. (1972). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- Fuster, J. (1973). "Restriccions mentals: ...Déu ens do glòria" a *Serra d'or*, juny: p. 40.
- Fuster, J. (1979). *De mica en mica s'omple la pica*. Barcelona: Edicions 62.
- Fuster, Ja. (1971). "Conversa amb Baltasar Porcel, andritxol" a *Serra d'or*, abril: p. 79-81.
- Fuster, Ja. (1974). "Converses amb gent del llibre" a *Serra d'or*, octubre: p. 31-34.
- Fuster, Ja. (1978). *El Congrés de Cultura Catalana*. Barcelona: Laia.
- Fuster, Ja. (1983). "Cultura regional, cultura nacional, cultura internacional" a *Canigó*, núm. 806-807: p. 24-27.

- Gabancho, P. (1978). "Bibliotecas públicas: las cenicientas de la Diputación" a *Destino*, núm. 2101: p. 32-33.
- Gabancho, P. (1980). *Cultura rima amb confitura: Bases per a un debat sobre la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- Galán, J. M. (1986). *Análisis estructural del sector editorial espanyol*. Madrid: Pirámide.
- Gallén, E. (1984). "Literatura i societat, II (1954-1968)" a VV.AA., *Història de la literatura catalana*, vol. III. Barcelona: Edicions 62 i Orbis.
- Gallén, E. & Ruiz Casanova, J. F. (ed.) (2015). *Josep M. Castellet, editor i mediador cultural*. Lleida / Barcelona: Punctum, Edicions 62 & TRILCAT.
- Garcia, B. (2016). *Amb uns altres ulls. La biografia de Montserrat Roig*. Barcelona: Roca.
- Gaytán, F. (2001). "Jeffrey Alexander. Sociología cultural: formas de clasificación en las sociedades complejas" a *Estudios sociológicos*, núm. 19: p. 578-582.
- GEC. (2021). *Gran Enciclopèdia Catalana*. <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana>
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Madrid: Paidós.
- Genís, N. (12/09/2010). *Xavier Dalfó: Canigó els feia nosa, però vam aguantar trenta anys*. El punt Avui. <http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/293125-canigo-els-feia-nosa-pero-vam-aguantar-trenta-anys.html>
- Gimferrer, P. (1976). "¿Quién lee qué?" a *Destino*, núm. 2005: p. 35.
- Gimferrer, P. (1977). "¿El día de qué libro?" a *Destino*, núm. 2064: p. 48.
- Giner, S., Flaquer, Ll., Busquets, J. & Bultà, N. (1996). *La Cultura catalana: el sagrat i el profà*. Barcelona: Edicions 62.
- Giuffrè, K. (1999). "Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World" a *Social Forces*, vol. 77 (3): p. 815-32.
- Godayol, P. (2016). "Josep Maria Castellet, editor de autoras feministas traducidas" a *Revista Trans*, núm. 20: p.87-100.
- González, E. (2012). *Quim Monzó (Català)*. Jot Down. <https://www.jotdown.es/2012/08/quim-monzo-catala/>
- Graells, G.-J. (1973). *Biel Mesquida VI Premi Bertrana*. Serra d'Or. <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/documents/entrevistes/textosentrevistes8.pdf>
- Graells, G.-J. (1974). "Les editorials. Actualitat i perspectives" a *Serra d'or*, febrer: p. 67-68.

- Gramsci, A. (2013). *Antología. Selección, traducción y notas, Manuel Sacristán*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Graset, X. (2021). *Marc Roig ens presenta el seu darrer assaig: 'Barcelona, cultura sense capital'*. TV3. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/mes-324/marc-roig-ens-presenta-el-seu-darrer-assaig-barcelona-cultura-sense-capital/video/6126780/>
- Gregori, C. (1997). "Identitat i alteritat en les novel·les de Carme Riera" a *Caplletra, Monogràfic sobre Literatura Catalana Actual*, núm. 22: p. 91-104.
- Griswold, W. (1981). "American Character and the American Novel: An Expansion of Reflection Theory in the Sociology of Literature" a *American Journal of Sociology*, vol. 86 (4): p. 740-765.
- Griswold, W. (1986). *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576-1980*. Chicago [etc.]: University of Chicago Press.
- Griswold, W. (1987). "A Methodological Framework for the Sociology of Culture" a *Sociological Methodology*, vol. 17: p. 1-35.
- Griswold, W. (2000). *Bearing Witness: Readers, Writers, and the Novel in Nigeria*. Princeton: Princeton University Press, cop.
- Griswold, W. (2008). *Regionalism and the Reading Class*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press.
- Gross, N. (2000). "The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change by Randall Collins" a *Theory and Society*, vol. 29 (6): p. 854-859.
- Grossetti, M. (2006). "Trois échelles d'action et d'analyse. L'abstraction comme opérateur d'échelle" a *L'Année sociologique*, vol. 56 (2): p. 285-307.
- Grup 62. (2020). *Qui som*. <https://www.grup62.cat/>
- Grup 62. (2020b). *Premi Josep Pla*. <https://www.grup62.cat/premis/premi-josep-pla/2>
- Gsteiger, M. (1996). *Littératures suïsses, littérature européenne*. Neuchâtel: Éditions de l'Aire, 1996.
- Guillamon, J. (1989). *Joan Perucho i la literatura fantàstica*. Barcelona: Edicions 62.
- Guillamon, J. (2001). *La Ciutat interrompuda: de la contracultura a la Barcelona postolímpica*. Barcelona: La Magrana.
- Guillamon, J. (ed.) (2012). *El compromís pop: els primers anys d'Edicions 62*. Barcelona: Edicions 62.
- Guillamon, J. (2019). *Deu entrevistes*. Barcelona: Comanegra.

- Harsanyi, J. (2011). “Los modelos de elección racional frente a las teorías conformistas y funcionalistas de la conducta” a Noguera, J. (ed.), *Teoría sociológica analítica*. Madrid: Centre d’Investigacions Sociològiques.
- Heidegren, C-G. & Lundberg, H. (2010). “Towards a Sociology of Philosophy” a *Acta Sociologica*, vol. 53 (1): p. 3–18.
- Heinich, N. (1993). “Publier, consacrer, subventionner” a *Terrain*, núm. 21: p. 3-14.
- Heinich, N. (1998a). *Ce que l’art fait à la sociologie*. París: Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (1998b). *Le Triple jeu de l’art contemporain : sociologie des arts plastiques*. París: Éditions de minuit.
- Heinich, N. (2000). *Etre écrivain : création et identité*. París: La Découverte.
- Heinich, N. (2010). “What Does ‘Sociology of Culture’ Mean? Notes on a Few Trans-Cultural Misunderstandings” a *Cultural Sociology*, Vol. 4 (2): p. 257–265.
- Heirich, M. (1976). “Cultural Breakthroughs” a *The American Behavioral Scientist*, vol. 19 (6): p. 685-702.
- Hill, M. R. (1993). *Archival Strategies and Techniques*. Thousands Oaks: Sage.
- Hirsch, P. M. (1972). “Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems” a *American Journal of Sociology*, vol. 77 (4): p. 639-659.
- Hobsbawm, E. (1994). *The Age of Extremes: a History of the World, 1914-1991*. Nova York: Pantheon Books.
- Horellou-Lafarge, Ch. & Segré, M. (2003). *Sociologie de la lecture*. París: La Découverte.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2001). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Hourmant, F. (2018). “14. Bajo la prueba del desencanto. La desaparición del intelectual de izquierdas y la recomposición del campo intelectual francés” a Fuentes, M., Archilés, F. (ed.), *Ideas comprometidas. Los intelectuales y la política*. Madrid: Akal.
- Huertas Clavería, J. M. (1967). “364 días sin libros” a *Destino*, núm. 1549: p. 99.
- Huertas Clavería, J.M. & Fabre, J. (1970). “Entrevista a Terenci Moix” a *Oriflama*, gener: p. 22-23.
- I.S. (1980). “Nit de Santa Llúcia-80” a *Canigó*, núm. 689: p. 15-17.
- Ibarz, M. (1984). *El pensament fermat de Joan Sales*. Vilaweb. <https://www.vilaweb.cat/noticies/el-pensament-fermat-de-joan-sales-merce-ibarz-incertagloria/>

- Iglésias, N. (2019). "Language Policies in Contemporary Catalonia: A History of Linguistic and Political Ideas" a Casanovas, P., Corretger, M. & Salvador, V. (ed). *The Rise of Catalan Identity. Social Commitment and Political Engagement in the Twentieth Century*. Cham: Springer.
- Ignasi Ubac. (1975a). *La 'ideologia de defensa'*. Tele/eXpres. <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/textosarticles11.html>
- Ignasi Ubac. (1975b). *El buit teòric*. Tele/eXpres. <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/textosarticles10.html>
- Ignasi Ubac. (1975c). *La 'teoria' (crítica) dominant*. Tele/eXpres. <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/textosarticles12.html>
- Ignasi Ubac. (1975d). *La teoria crítica dominant (i II)*. Tele/eXpres. <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/textosarticles13.html>
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor: una explicación sociológica*. Madrid: Clave Intelectual/Katz.
- [Informe]. (8 de setembre de 1978). Fons Editorial Laia (carpeta 1978). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- [Informe econòmic]. (1967). Fons Lleonard Ramírez (Carpeta 1, "Reunions, comitè econòmic"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- [Informe Laia]. (s.d.). Fons Editorial Laia (carpeta 1978). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Informe situació de Nova Terra i propostes de millora*. (gener 1976). Fons Editorial Nova Terra (Caixa 8, "Economia", carpeta 1, "Balanços, resums"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Informe i recomanacions sobre Ediciones Destino*. (1987). Fons Josep Vergés (Caixa 11, Carpeta 11/1 "Publicaciones y Revistas, S.A.: balances 1973"). Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Isern, J. J. (2017). 'Noranta llibres, seixanta-dos Sant Jordis'. *En els noranta anys de Josep M. Espinàs*. Serra d'Or. <https://blocs.mesvilaweb.cat/jotajotai/?p=279260>
- Isern, J.J. (21/04/2021). *Joaquim Carbó, sobrevivint i sense futur*. Vilaweb. <https://www.vilaweb.cat/noticies/joaquim-carbo-sobrevivint-i-sense-futur/>
- Izquierdo, O. (1985). "La impaciència de Julià Guillamon" a *Serra d'or*, octubre: p. 45-46.
- Izquierdo, O. (1992). "Una autocrítica" a Broch, À., Calafat, F., Izquierdo, O., Lloró, J. M. & Sala-Valldaura, J. M., 70-80-90. València: 3 i 4.
- Jepperson, R. L. (1991). "Institutions, Institutional Effects, and Institutionalism" a Powell, W. W. & DiMaggio, P. J. (ed.), *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jiménez Losantos, F. (16/01/1978). *Literatura y cultura gay*. El viejo topo. <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/textosentrevistes.html>

- Joan Orja. (1989). *Fahrenheit 212: una aproximació a la literatura catalana recent*. Barcelona: La Magrana.
- Juncadella, M. & Castaño, J. (19 de novembre de 1968). *Declaració d'accionistes pel registre d'empreses editorials*. Fons Editorial Nova Terra (Caixa 3, "Accions i accionistes", carpeta "Juntres generals d'accionistes"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Juncadella, M., Ramírez, Ll., Comín, A., Verdura, J. & Espinàs, J. (1968). *Reaccions a l'informe de Deco*. Fons Lleonard Ramírez (Carpeta 8, "Notes sobre l'editorial Nova Terra, diagnòstic de l'empresa"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Junta General Ordinària. (1969). *Resum de l'exercici de 1968*. Fons Editorial Nova Terra (Caixa 3, "Accions i accionistes", carpeta "Juntres generals d'accionistes"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Junta general d'accionistes. (1971). *Resum de l'exercici de 1970*. Fons Editorial Nova Terra (Caixa 3, "Accions i accionistes", carpeta 1, "Juntres generals d'accionistes"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Jurt, J. (2009). "Le champ littéraire entre le national et le transnational" a Sapiro, G. (ed.), *L'Espace intellectuel en Europe : de la formation des états-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*. Paris : Découverte, cop.
- Kalberg, S. (1980). "Max Weber's Types of Rationality: Cornerstones for the Analysis of Rationalization Processes in History" a *The American Journal of Sociology*, vol. 85 (5): p. 1145-1179.
- Krause, M. (2019). "What is Zeitgeist? Examining Period-specific Cultural Patterns" a *Poetics*, vol. 76: p. 1-10.
- Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis. An Introduction to Its Methodology*. Thousand Oaks [etc.]: Sage Publications.
- Kundera, M. (2005). *El teló*. Barcelona: Tusquets.
- Lahire, B. (ed.) (2004). *Sociología de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- Lakoff, G. (2010). "Why It Matters How We Frame the Environment" a *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, vol. 4 (1): p. 1-22.
- Larson, M. S. (1977). *The Rise of Professionalism. A Sociological Analysis*. Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Larson, M. S. (1993). *Behind the Postmodern Facade*. Berkeley: Univeristy of California Press.
- Lash, S. & Urry, J. (1994). *Economies of Signs and Space*. Londres: Sage.
- Lepenes, W. (1988). *Between Literature and Science: the Rise of Sociology*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press; París: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.

- Lévy, C. (1998). *Écritures de l'identité: les écrivains juifs après la Shoah*. París: Presses universitaires de France.
- Lévy, C. & Quemin, A. (2007). "La sociologie des oeuvres sous conditions" a *L'Année sociologique*, vol. 57, núm. 1: p. 207-236.
- Llanas, M. (2006). *L'edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- Llanas, M. (2007). *L'edició a Catalunya: el segle XX (darrers trenta anys)*. Barcelona: Gremi Editors Catalunya.
- Llanas, M. & Pinyol, R. (ed.) (2003). *Proa 1928-2003, 75 anys. A tot vent*. Barcelona: Proa.
- Lluró, J. M. (1992). "Tendències de la narrativa catalana dels vuitanta" a Broch, À., Calafat, F., Izquierdo, O., Lluró, J. M. & Sala-Valldaura, J. M., *70-80-90*. València: 3 i 4.
- Lodge, D. (1990). *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London [etc.]: Routledge.
- López, J. (1978). *Entrevista a Baltasar Porcel*. TVE. <https://www.rtve.es/alicarta/videos/altres-programes-darxiu/entrevista-baltasar-porcel/536379/>
- López-Iglésias, R. (2010). *O processo de construção do sistema literário galego entre o franquismo e a transição (1974-1978)*. [Tesi doctoral]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Lozares, C. (1996). "La teoría de redes sociales" a *Papers*, núm. 48: p.103-126.
- M.F. (1968). "La novel·lística, un gènere mimat" a *Tele-estel*, núm. 125: p.32.
- Maestre, A. (2007). "Quim Monzó contra el tòpic" a Panyella, R. (ed.), *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum.
- Maluquer, C. G. (2001). *Gent del sud*. Tremp: Garsineu Edicions.
- Manent, A. (1969). "Esquema i balanç d'una generació literària: la de 1951" a *Literatura catalana en debat*. Barcelona: Selecta.
- Manent, A. (2020). *Crònica política del Departament de Cultura (1980-1988)*. Barcelona: A contra vent.
- Marco, J. (1966). "Què s'ha fet d'en Pere Cots? De Concepció G. Maluquer" a *Destino*, núm. 1530: p. 78.
- Marco, J. (1967a). "Les fures de Llorenç Villalonga" a *Destino*, octubre, segona setmana: p. 127.
- Marco, J. (1967b). "¿Quién es el público y dónde se encuentra" a *Destino*, núm. 1575: p. 51.
- Marco, J. (1968a). "¿Quién es el público y dónde se encuentra" a *Destino*, núm. 1624: p. 82-83.
- Marco, J. (1968b). "La novela mallorquina de Antonia Vicens" a *Destino*, núm. 1602: p. 52-53.

- Marco, J. (1969). “Algo sucede” a *Destino*, núm. 1682: p. 63.
- Marco, J. (1978). “¿Cada vez se lee menos en España?” a *Destino*, núm. 2150: p. 34-35.
- Marí, I. (1993). “1960-1988: L’evolució de la llengua” a *La cultura catalana recent (1960-1988)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Marrugat, J. (2014). “Cultura sense dominants – Ressenya” a *FRANQUISME & TRANSICIÓ*, núm. 2: p. 297-325.
- Martí, A. (2013). “Processos d’interliterarietat a Catalunya. El comparatisme de Dionýz Durišin com a proposta per a la literatura catalana” a *Catalan Review*, núm. XXVII: p. 157-172.
- Martindale, D. (1968). *La Teoría sociológica: naturaleza y escuelas*. Madrid: Aguilar.
- Martínez, A. (2004). “Antonio Soriano, una apuesta por la cultura y la democracia: la Librairie Espagnole de París” a *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, núm. 3-4: p. 327-3.
- Martínez, J. (2014). *El sector editorial en la etapa franquista y los vínculos con el exilio*. UNED. <https://canal.uned.es/video/5a6f5d0fb1111fd0018b456a>
- Martínez, C. (2017). “Parámetros para el estudio de la producción editorial en contextos de dictadura y emergencia cultural. La editorial Galaxia en el período 1951-1973” a *Revista de Literatura*, vol. LXXIX, núm. 157: p. 253-282.
- Martínez-Gil, V. (2010) “Benzina' de Quim Monzó o el temps tràgic de la postmodernitat” a Panyella, R. (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida : Punctum.
- Martínez Martín, J. A. (2015). “30. Editoriales y libros en catalán, gallego y euskera” a Martínez Martín, J. A. (ed.), *Historia de la edición en España 1939-1975*. Madrid: Marcial Pons.
- Martínez, X. & Vidal, J. A. (1978). “Taula Rodona: El món del llibre en català, en la cruïlla” a *Canigó*, núm. 550-551: p. 10-14.
- Masats, J. (1981). “Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí” a *Papers. Suplement de la Revista Canigó*, núm. 1: p. 9-12.
- Masats, J. (1981). “Gimferrer: la poesia i la prosa ara mateix” a *Papers. Suplement de la Revista Canigó*, núm. 5: p. 10-11.
- Massot, J. (s.d.). *Presentació de la revista Serra d’or*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/portales/serra_dor/presentacio/
- Mauger, G. (2013). “Modes de génération des générations sociales” a *Sociología histórica*, núm. 2: p. 111-130.
- Mayer, P. (2020). “El espíritu del editor” a *Texturas*, núm. 42: p. 7-19.

- Melendres, J. (1974). "Els llibres de butxaca: ¿engany o reivindicació?" a *Els marges*, núm. 2: p. 122-124.
- Memoro. (2010). *Estanislau Torres i Mestres*. Projecte MEMORO. http://www.memoro.org/es-ca/percorso_dett.php?ID=%2861%29
- Menger, P-M. (1983). *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la Société contemporaine*. París: Flammarion.
- Menger, P-M. (1989). "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste" a *L'Année sociologique*, Vol. 39: p. 111-151.
- Menger, P-M. (1999). "Artistic Labor Markets and Careers" a *Annu. Rev. Sociol.*, núm. 25: p. 541-74.
- Merton, R. K. (1968). *Social Theory and Social Structure*. Londres: Collier MacMillan.
- Merton, R. K. (1984). *Ciencia, tecnología y sociedad en la Inglaterra del siglo XVII*. Madrid: Alianza.
- Merton, R. K. (1990). *A hombros de gigantes : postdata shandiana*. Barcelona: Península.
- Mesquida, B. (1978). "L'aferr Ucronia: ¿una disputa cultural de luxe?" a *Canigó*, núm. 583: p. 14.
- Mesquida, B. (2013). *L'adolescent de sal*. Barcelona: Edicions 62.
- Mesquida, B., Monzó, Q., Hac Mor, C., Pau, S. & Broch, À. (1979). "Taula rodona: El text(isme), una literatura diferent" a *Taula de Canvi*, núm. 18: p. 22-51.
- Míguez, A. (2014). *La Genealogía genocida del franquismo: violencia, memoria e impunidad*. Madrid: Abada.
- Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis. An Expanded Sourcebook*. Thousand Oaks : Sage.
- Milla, B. (6 d'octubre de 1981). [Informe]. Fons Editorial Laia (carpeta 1979-80). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Ministerio de Cultura (1978). *La realidad cultural de España*. Madrid: Secretaría General Técnica.
- Ministerio de Cultura (1985). *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura. (2020). *Bases de datos del ISBN. Base de datos de libros editados en España*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn.html>
- Mische, A. (2012). "Bourdieu in Contention and Deliberation: Response to Lamont and Lizardo" a *Sociological Forum*, vol. 27, núm. 1: p. 245-250.

- Moix, T. (1969a). “Gent jove, pa tou: La desaparició de «Tele-estel»: Parlem-ne!” a *Serra d'or*, juliol: p. 22.
- Moix, T. (1969b). “Gent jove, pa tou: La joventut contra la cultura de mel i mató” a *Serra d'or*, juny: p. 46.
- Moix, T. (1994). *El dia que va morir Marilyn*. Barcelona: Grans èxits.
- Molas, J. (1966). “Algunes característiques de la novel·la catalana contemporània” a *Serra d'or*, març: p.55-57.
- Molas, J. (1968). “Carnet de notes: Tradició nacional o universalisme” a *Serra d'or*, maig: p. 45.
- Molas, J. (1968b). “Carnet de notes: Un peix que es mossega la cua” a *Serra d'or*, agost: p. 43.
- Molas, J. (1968c). “Carnet de notes: La societat de consum i les seves formes de cultura” a *Serra d'or*, setembre: p. 51.
- Molas, J. (1968d). “La cultura catalana y sus problemas” a *Destino*, núm. 1616: p.9.
- Molas, J. (1969). “Carnet de notes: Els croats de la causa” a *Serra d'or*, juny: p. 49.
- Molas, J. (1969b). “Carnet de notes: L'adéu a la dècada dels seixantes” a *Serra d'or*, octubre: p. 45.
- Molas, J. (1977). “Montserrat ROIG: El temps de les cireres.” a *Els marges*, núm. 11: p.123-125.
- Molas, J. (1997). *Fragments de memòria*. Lleida: Pagès.
- Molero, E. (1972). “Montserrat Roig de tu a tu” a *Canigó*, núm. 238: p. 8-12.
- Molero, E. (1973a). “La nau que fa via. Premis” a *Canigó*, núm. 276: p. 5-6.
- Molero, E. (1973b). “La nau que fa via. Una nadala important” a *Canigó*, núm. 279: p. 5-6.
- Molero, E. (1973c). “Josep Faulí. Els problemes de la cultura catalana” a *Canigó*, núm. 280: p. 8-9.
- Molina, J.L. (2001). *El análisis de redes sociales: una introducción*. Bellaterra: Bellaterra.
- Monleón, J. (ed.) (1995). *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal.
- Monzó, Q. (1978). “Lluís Fernández Calpena amb 'L'anarquista nu'” a *Canigó*, núm. 562: p. 15.
- Monzó, Q. (1983). *Benzina*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Mora, V. (1983). *Perduts al pàrking*. Barcelona: Laia.
- Moretti, F. (2001). *Atlas de la novela europea: 1800-1900*. Madrid: Trama.
- Moulin, R. (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.

- Munné, A. (21 d'abril de 1977). [informe]. Fons Editorial Nova Terra (Caixa 12, "Reunions", carpeta 4, "Comitè"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Munro, E. (2017). "Building Soft Skills in the Creative Economy: Creative Intermediaries, Business Support and the 'Soft Skills Gap'" a *Poetics*, 64: p. 14–25.
- Muntanyola, D. Lozares, C. (2004). "El poder del ejemplo: un análisis reticular del rodaje de una escena cinematográfica" a *REDES - Revista hispana para el análisis de redes sociales*, vol. 10, núm. 5: http://revista-redes.rediris.es/html-vol10/vol10_5.htm
- Munz, P. (2000). "The Poverty of Randall Collins's Formal Sociology of Philosophy" a *Philosophy of the Social Sciences*, vol. 30, núm. 2: p. 207-226.
- Muñoz, J. M. (2008). "Biel Mesquida, un escriptor a l'aguait" a *L'Avenç*, núm. 337 (juliol/agost): p. 16-26.
- Muñoz, T. (1984). "Les darreres aportacions en la narrativa" a *Història de la literatura catalana*, vol. III. Barcelona: Edicions 62 S.A. i Ediciones Orbis S.A.
- Muñoz, T. (2015). *Josep M. Castellet : fragments d'autoretrat*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- Murgades, J. (2010). "Tres dècades i mitja d'Els Marges (88 números)" a *Estudis Romànics*, núm. 32: p. 419-424.
- Nadel, S.F. (1957). *The Theory of Social Structure*. London: Cohen&West.
- Nopca, J. (26/5/2012). *Tísner: un escriptor per redescobrir*. Diari Ara. https://www.ara.cat/suplements/llegim/Tisner-escriptor-redescobrir_0_707329317.html
- Nopca, J. (02/07/2021). *Joan Triadú: una bomba en la crítica literària catalana*. Diari Ara. https://llegim.ara.cat/reportatges/joan-triadu-bomba-critica-literaria-catalana_130_4039852.html
- [Notes de Sant Jordi]. (1967). Fons Editorial Nova Terra (Caixa 12, "Reunions", carpeta "Varis"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Nous Horitzons. (1965). "Carta de 1161 intel·lectuals dirigida al Ministerio de Información y Turismo" i "Carta de 168 intel·lectuals dirigida al rector de la Universitat de Barcelona sobre la reforma universitària" a *Nous Horitzons*, núm. 5-6: p. 14-18.
- Nous Horitzons. (1968a). "Carta d'intel·lectuals barcelonins per expressar la solidaritat amb el SDEUB" a *Nous Horitzons*, núm. 13: p. 13.
- Nous Horitzons. (1968b). "Carta dels escriptors catalans de la COMES en solidaritat amb Txecoslovàquia" a *Nous Horitzons*, núm. 15: p. 10.
- Ollé, M. Pla i Arxé, R. & Subirana, J. (coord.) (2010). *Ordre i cànon a la literatura catalana*. Barcelona: UOC.

- Òmnium. (2020). *Premi Sant Jordi*. <https://www.omnium.cat/ca/projectes/premi-sant-jordi/palmares/>
- Ortín, M. (1984). “La novel·la, II” a VV.AA., *Història de la literatura catalana*, vol. III. Barcelona: Edicions 62 i Orbis.
- Pachucki, M.A. & Breiger, R.L. (2010). “Cultural Holes: Beyond Relationality in Social Networks and Culture” a *Annu.Rev.Sociol.*, núm. 36: p. 205-224.
- Pacouret, J. & Hauchecorne, M. (2019). “Autonomie des arts et de la culture. Les biens symboliques face à l'État et au marché” a *Biens Symboliques*, núm. 4: p. 2-22.
- Pala, G. (2013). “La batalla de las ideas. Apuntes para una historia de los intelectuales catalanes en los años 60” a *Cercles, Revista d'Història Cultural*, núm. 16: p. 147-170.
- Palmés, L. (1975). “Carme Riera: ‘Crec en la salvació del record’” a *Canigó*, núm. 403: p. 25-26.
- Paniker, S. (1965). *El mundo según Josep Pla*. http://www.lletres.net/pla/paniker_pla.html
- Paper de vidre. (s.d.). *Entrevista a Núria Folch*. http://www.lletres.net/sales/js_pdv_nf.html
- Pareschi, L. & Lusiani, M. (2020). “What Editors Talk About When They Talk About Editors? A Public Discourse Analysis of Market and Aesthetic Logics” a *Poetics*, vol. 81: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2020.101444>
- Patriota, G. & Hirsch, P. M. (2016). “Mainstreaming Innovation in Art Worlds: Cooperative Links, Conventions and Amphibious Artists” a *Organization Studies*, vol. 37 (6): p. 867-887.
- Pecourt, J. (2008). *Los Intelectuales y la transición política : un estudio del campo de las revistas políticas en España*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pedrolo, M. (1966). “Les mans obertes” a *Serra d'or*, juliol: p.17-19.
- Pedrolo, M. (1970). “L'Oliver, per exemple, aquest afeccionat...” a *Tele-estel*, núm. 168: p.34-35.
- Pedrolo, M. (1972). “Que falla, 'La cua de palla'?” a *Serra d'or*, febrer: p. 44-46.
- Peralta Lladó, A. (2015). *Les històries naturals: un diàleg paròdic amb el gènere fantàstic*, Treball Final de Màster, Universitat de Barcelona. [No publicat]
- Perpinyà, N. (ed.) (1995). *Lectures al quadrat: les arts crítiques de J. Molas, J.M. Castellet, J. Triadú i J. Fuster*. Lleida: Universitat de Lleida [etc.]
- Pessarrodona, M. (2005). *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- Peterson, R. A. (1979). “Revitalizing the Culture Concept” a *Annual Review of Sociology*, núm. 5: p. 137-66.
- Peterson, R. A. (1990). “Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music” a *Popular Music*, vol. 9, núm. 1: p. 97-116.

- Peterson, R. A. (1997). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, R. A. (1985). "Six Constraints on the Production of Literary Works" a *Poetics*, vol. 14: p. 45-67.
- Peterson, R. A. & Anand, N. (2004). "The Production of Culture Perspective" a *Annual Review of Sociology*, núm. 30: p. 311–34.
- Peterson, R. A. & Kern, R. (1996). "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore" a *American Sociological Review*, vol. 61, núm. 5: p. 900-907.
- Phillips, A. & Bhaskar, M. (2020). "El universo de la edición" a *Texturas*, núm. 42: p. 21-34.
- Pi de Cabanyes, O. (1973). "Cultura, contracultura i cultueta" a *Serra d'or*, desembre: p. 71-73.
- Pi de Cabanyes, O. (1977). *Esquinçalls d'una bandera*. Barcelona: Proa.
- Pi de Cabanyes, O. & Graells, G-J. (2004). *La Generació literària dels 70: 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- Picornell, M. (2013). *Continuïtats i desviacions : debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960-1970*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner.
- Picornell, M. (s.d.). *Interdiscursivitat, collage i subversió. Les formes de la intertextualitat en la narrativa d'Isa Tròlec*. <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/estudistext6.html>
- Pinto, L. (1991). "Tel Quel. Au sujet des intellectuels de parodie" a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89: p. 66-77.
- Pla, J. (s.d.). [Carta a Josep Vergés]. Fons Josep Vergés (Caixa 9 "Documentació Josep Pla", carpeta 3). Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Pla, J. (22 de gener de 1965). [Esborrany de contracte per les OO.CC.]. Fons Josep Vergés (Caixa 18, carpeta 18/5 "Ediciones Destino"). Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Pla, J. (24 de maig de 1976). [Carta a Josep Vergés]. Fons Josep Vergés (Caixa 9 "Documentació Josep Pla", carpeta 4). Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Pla, J. (1991). *El quadern gris. Josep Pla 1 (OO.CC.)*. Barcelona: Destino.
- Planas, X. (1997). "Josep Vergés, l'editor de Destino" a *Revista de Girona*, núm. 182: p. 20-27.
- Planeta. (2020). *Premi Ramon Llull*. <https://www.planetadelibros.com/premios/premi-de-les-lletres-catalanes-ramon-llull/1>
- Pons, A. (1993). *Joan Triadú, l'impuls obstinat*. Barcelona: Fundació Jaume I [etc.].
- Pons, M. (2005). "Aproximació a la narrativa experimental postfranquista" a *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, núm. XIX (1-2): p. 173-196.

- Pons, M. (2007). “Avantguarda dels setanta i compromís de l'escriptor: Biel Mesquida i l'afer 'Ucronia'” a Panyella, R. (ed.), *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum.
- Pons, M. (2008). “Del plaer a l'abjecció. Retòrica i política del cos en el discurs experimental” a Muntaner, M., Picornell, M., Pons, M. & Reynés, J. A. (ed.), *Poètiques de ruptura*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Pons, M. et al. (2007). *Textualisme i subversió : formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Porcel, B. (1966). “Mercè Rodoreda o la força lírica” a *Serra d'or*, març; p. 70-73.
- Porcel, B. (1966b). “Entrevista a Joan Triadú” a *Serra d'or*, juliol; p. 31-34.
- Porcel, B. (1967a). “Josep Maria Castellet y la cultura y la moral sociales” a *Destino*, núm. 1557: p. 46-47.
- Porcel, B. (1967b). “Joaquim Molas y el realismo histórico” a *Destino*, núm. 1554: p. 46-47.
- Porcel, B. (1968). “Joan Fuster y la medida del hombre” a *Destino*, núm. 1611: p. 36-37.
- Porcel, B. (1970a). “Mercè Rodoreda frente a los árboles” a *Destino*, núm. 1689: p. 14-15.
- Porcel, B. (1970b). “Manuel de Pedrolo, multiforme i patètic” a *Serra d'or*, gener; p. 23-27.
- Porcel, B. (1977). “Cortar por lo sano” a *Destino*, núm. 2099: p.32-33.
- Portell, S. (2020). *Antònia Vicens. Retrats. Núm. 4*. Barcelona: AELC.
- Powell, W. W. (1989). “Response to J. Radway” a Dean, P., Parkhurst Ferguson, P. & Griswold, W. (ed.), *Literature and Social Practice*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press
- Powell, W. W. & DiMaggio, P. J. (1991). “The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organization Fields” a Powell, W. W. & DiMaggio, P. J. (ed.), *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Powell, W. & Sandholtz, K. (2012). “13. Chance, Nécessité et Naïveté: Ingredients to Create a New Organizational Form” a Padgett, J. F. & Powell, W. W. (ed.), *The Emergence of Organizations and Markets*. Princeton: Princeton University Press.
- Powell, W., Packalen, K. & Whittington, K. (2012). “14. Organizational and Institutional Genesis: The Emergence of High-Tech Clusters in the Life Sciences” a Padgett, J. F. & Powell, W. W. (ed.), *The Emergence of Organizations and Markets*. Princeton: Princeton University Press.
- Proa. (1978). *Edicions Proa: 50 anys : 1928-1978*. Barcelona: Proa.
- Pronovost, G. (2007). “Participación cultural y transformaciones sociales” a Rodríguez Morató, A. (ed.), *La Sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel.

- Proposta a la comissió delegada per a una reestructuració funcional de l'actual organització de treball.* (28 de setembre de 1967). Fons Lleonard Ramí­ez (Carpeta 1, “Reunions, Comissió delegada”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Pujol, J. (1 d'octubre de 1977). [Carta a Anton Cañellas]. Fons Anton Cañellas (Carpeta “Administració d'Editorial Nova Terra, S.A.”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Puyal, J. M. (1980). *Joan Fuster a Vostè pregunta.* TVE. <https://www.youtube.com/watch?v=B1bliT07i80>
- Puyal, J. M. (1983). *Manuel de Pedrolo a Vostè pregunta.* TVE. <https://www.youtube.com/watch?v=FRUXpcEaWbM&t=441s>
- Quivy, R. & van Campenhoudt, L. (1997). *Manual de recerca en ciències socials.* Barcelona: Herder.
- Radding, C. M. (2000). “The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change by Randall Collins” a *The American Historical Review*, vol. 105, núm. 1: p. 165-166.
- Rafart, S. (2004). I CORRE, CORRE LA FONT. Una aproximació a la narrativa de Biel Mesquida” a *Caràcters*, núm. 28: <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/estudistext12.html>
- Ragin, C. C. (1987). *The Comparative Method : Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies.* Berkeley (Ca.) [etc.]: University of California Press.
- Ramí­ez, Ll. (s.d.). *Comissió delegada i consell d'administració.* Fons Lleonard Ramí­ez (Carpeta 8, “Notes sobre l'editorial Nova Terra, diagnòstic de l'empresa”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Reig, C. (1977). *Contraataquen.* Barcelona: Destino.
- Requena, F. (ed.) (2003). *Análisis de redes sociales: orígenes, teorías y aplicaciones.* Madrid: CIS.
- Reynaud, B. (1999). “L'emprise des groupes” a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 130 (2): p. 3-10.
- Reynoso, C. (ed.) (1991). *El Surgimiento de la antropología posmoderna.* Barcelona: Gedisa.
- Richardson, L. (2000). “Writing: A Method of Inquiry” a Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (ed.), *Handbook of Qualitative Research.* Thousand Oaks: Sage.
- Riera, C. (1981). *Una primavera per a Domenico Guarini.* Barcelona: Edicions 62.
- Riera, I. (19 de març de 1969). [Carta a Josep Artigal]. Fons Lleonard Ramí­ez (Carpeta 8, “Notes sobre l'editorial Nova Terra, crisi interna”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Riera, I. (20 d'agost de 1980). [Informe-valoració]. Fons Editorial Laia (carpeta 1979-80). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Riera, I. & Esteve, P. (1981). “Vida a Laia” a *Taula de canvi*, juny, extra núm. 3: p. 64-66.

- Ritter, W. (15 de març de 1972). *Editorial Laia*. Fons Editorial Laia (carpeta 1972). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Robin, R. (1989). “Kafka’s Place in the Literary Field” a Dean, P., Parkhurst Ferguson, P. & Griswold, W. (ed.), *Literature and Social Practice*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press
- Roca, F. (2010). “Atles de la revista *Nous Horitzons* (1960-1977)” a *Nous Horitzons*, núm. 198: <http://www.noushoritzons.cat/ca/fundacio-nous-horitzons/publicacions/revista-nous-horitzons.html>
- Rodoreda, M. (1978). *El carrer de les camèlies*. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, M. (1983). *Mirall trencat*. Barcelona: Edicions 62 i “la Caixa”.
- Rodoreda, M. (2021). *Cartes a l’Anna Murià*. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, M. & Sales, J. (2017). *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.
- Rodríguez Morató, A. (1995). *Sociología de los creadores artísticos. El caso de los compositores españoles contemporáneos*. [Tesi doctoral]. Cerdanyola: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rodríguez Morató, A. (1997). *La problemática profesional de los escritores y traductores*. Barcelona: ACEC.
- Rodríguez Morató, A. (coord.) (2021). *Report on the emergence of values in cultural production and heritage*. Uncharted project. <https://uncharted-culture.eu/wp-content/uploads/2021/07/D2.4-Report-on-the-emergence-of-values-in-cultural-production-and-heritage.pdf>
- Roig, M. (1972). “Conversación con Pla en un día frío de finales de enero” a *Destino*, núm. 1796: p. 23-28.
- Roig, M. (1975). “Max Cahner dins el dòmino de la cultura” a *Serra d’or*, desembre: p. 39-43.
- Roig, M. (2008). *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62.
- Roig, M. (2021). *Barcelona, cultura sense capital: de l’ebullició col·lectiva al talentisme creatiu*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Roig, X. (1975). “El Congreso de la normalización” a *Destino*, núm. 1952: p. 6-7.
- Romero, J. (2013). “Unificando micro y macro. Una aproximación global a la sociología de Randall Collins” a *Revista Española de Sociología*, núm. 20: p. 63-103.
- Rosengren, K.E. (1987). “Literary Criticism: Future Invented” a *Poetics*, vol. 16: p. 295-325.
- Rufat, H. (1995). “Josep Maria Castellet: el progrés del crític” a Perpinyà, N. (ed.), *Lectures al quadrat: les arts crítiques de J. Molas, J.M. Castellet, J. Triadú i J. Fuster*. Lleida: Universitat de Lleida [etc.]

- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid: Dos Bigotes i Barrett.
- Saferstein, E. (2013). “Entre los estudios sobre el libro y la edición: el “giro material” en la historia intelectual y la sociología” a *Información, cultura y sociedad*, núm. 29: p. 139-166.
- Saferstein, E. (2017). “La edición como intervención cultural, comercial y política: best-sellers políticos del director de Random House-Sudamericana en el kirchnerismo” a *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales*, vol. IV, núm. 7: p. 141-164.
- Sala-Valldaura, J. M. (1992). “El lloc de la generació dels setanta en la crítica i la poesia dels vuitanta” a Broch, À., Calafat, F., Izquierdo, O., Lloró, J. M. & Sala-Valldaura, J. M., 70-80-90. València: 3 i 4.
- Saladrigas, R. (1969). “Al habla con Estanislau Torres, finalista del ‘Josep Pla’” a *Destino*, núm. 1646: p. 72.
- Saladrigas, R. (1970). “Monólogo con Manuel de Pedrolo” a *Destino*, núm. 1727: p. 34.
- Saladrigas, R. (1971). “Monólogo con Joaquim Molas” a *Destino*, núm. 1783: p. 54-55.
- Saladrigas, R. (1971b). “Monólogo con Josep Maria Castellet” a *Destino*, núm. 1752: p. 56-57.
- Saladrigas, R. (1973). “Monólogo con Mercè Rodoreda” a *Destino*, núm. 1873: p. 20-21.
- Sales-Balmes, Ll. (1966a). “Conversación con Estanislau Torres” a *Destino*, núm. 1496: p. 50.
- Sales-Balmes, Ll. (1966b). “Conversación con Mercè Rodoreda” a *Destino*, núm. 1500: p. 58.
- Sales-Balmes, Ll. (1966c). “Conversación con Joan Triadú” a *Destino*, núm. 1501: p. 66.
- Salvat, R. (1983). “Sobre jurats” a *Canigó-Papers*, núm. 795-66: p. 2-3.
- Sánchez Dragó, F. (1999). *Negro sobre Blanco: Terenci Moix «en el callejón del gato»*. TVE2 <https://www.youtube.com/watch?v=iXwCE86j73Q>
- Santacana, C. (2013). “Sobre las rupturas y las continuidades en los años sesenta” a *Cercles. Revista d'Història Cultural*, núm. 16: p. 31-52.
- Santana-Acuña, A. (2014). “How a Literary Work Becomes a Classic: The Case of One Hundred Years of Solitude” a *American Journal of Cultural Sociology*, vol. 2 (1): p. 97-149.
- Santoro, M. (2008). “Producing Cultural Sociology: An Interview with Richard A. Peterson” a *Cultural Sociology*, vol. 2 (1): p. 33-55.
- Sapiro, G. (1996a). “La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944)” a *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 111-112: p. 3-35.
- Sapiro, G. (1996b). “Salut littéraire et littérature du salut” a *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 111-112, mars: pp. 36-58.
- Sapiro, G. (1999). *La Guerre des écrivains: 1940-1953*. París: Fayard cop.

- Sapiro, G. (2003). "Forms of Politicization in the French Literary Field" a *Theory and Society*, vol. 32, núm. 5/6: p. 633-652.
- Sapiro, G. (2007a). "La vocation artistique entre don et don de soi" a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 3, núm. 168: p. 4-11.
- Sapiro, G. (2007b). "'Je n'ai jamais appris à écrire'. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain" a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 3, núm. 168: p. 12-33.
- Sapiro, G. (2009). "Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français" a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 176-177: p. 8-31.
- Sapiro, G. (2014). *Sociologie de la littérature*. Paris: la Découverte.
- Sapiro, G. (2016) "The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field: Academies, Literary Prizes, Festivals" a *Poetics*, vol. 59: p. 5-19.
- Sapiro, G. (2019). "Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques" a *Biens Symboliques. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, núm. 4: p. 2-50.
- Saurí (1970). "La nit de Sant Jordi: una tempesta en un (quasi) desert" a *Nous Horitzons*, núm. 19: p. 69-70.
- Sautu, R. et al. (2005). *Manual de metodologia*. Buenos Aires: CLACSO.
- Savis. (2008). *Josep Maria Castellet*. TV3. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/savis/josep-maria-castellet/video/4850432/>
- Savis. (2014). *Carme Riera*. TV3. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/savis/carme-riera/video/5388851/>
- Schaeffer, J.-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París: Editions du Seuil.
- Schalke, C. & Gerlach, M. (1999). "Le paysage éditorial allemand" a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 130 (2): p. 29-47.
- Schiffrin, A. (2000). *L'edició sense editors*. Barcelona: Destino.
- Scott, J. (1991). *Social Network Analysis*. London: SAGE.
- Scott, W. L. (1991). "Unpacking Institutional Arguments" a Powell, W. W. & DiMaggio, P. J. (ed.), *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scwandt, T. A. (2000). "Three Epistemological Stances for Qualitative Inquiry: Interpretivism, Hermeneutics, and Social Constructionism" a Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (ed.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Seguí, G. (2006). *La crítica a la religió a l'adolescent de sal de Biel Mesquida*. <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/estudistext13.html>

- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter : las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. Yale: Yale University Press.
- Serés, T. (1995). “Joan Triadú, l’aposta per un simbolisme transcendent” a Perpinyà, N. (ed.), *Lectures al quadrat: les arts crítiques de J. Molas, J.M. Castellet, J. Triadú i J. Fuster*. Lleida: Universitat de Lleida [etc.]
- Sevänen, E. (2016). “Knowing Society Through Literature”, article distribuït a la *9th Midterm Conference of the RN-Sociology of the Arts*, September (Porto).
- Silverman, D. (2000). “Analyzing Talk and Text” a Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (ed.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Simbor, V. (1997). “Sobre la novel·la històrica actual” a *Caplletra, Monogràfic sobre Literatura Catalana Actual*, núm. 22: p. 105-128.
- Simbor, V. (2005). *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Simbor, V. (ed.) (2006). *Joan Fuster: relacions personals, relacions literàries*. València: Universitat de València.
- Simó, I.-C. (1980). “M. Antònia Oliver, una dona intel·ligent” a *Canigó*, núm. 649: p. 10-13.
- Simó, I.-C. (1980b). “Uf, va dir Quim Monzó” a *Canigó*, núm. 650: p. 15-27.
- Simó, I.-C. (1982). “Max Cahner i la cultura catalana” a *Canigó*, núm. 743: p. 14-17.
- Simó, I. & Delfó, X. (1974). “Entrevista. 'Plaistes' i 'Triadistes': una polèmica fictícia?” a *Canigó*, núm. 348: p. 10-11.
- Simonin, A. (1996). “La littérature saisie par l'histoire” a *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112: p. 59-75.
- Sinca, G. (2016). *El Cavaller Floïd: biografia de Joan Baptista Cendrós*. Barcelona: Proa.
- Skocpol, T. (ed.) (1984). *Vision and Method in Historical Sociology*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Sobre la política cultural d’Editorial Laia*. (desembre 1977). Fons Editorial Laia (carpeta 1977). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Sobre el programa literari d’editorial Laia*. (28 d’abril de 1980). Fons Editorial Laia (carpeta 1979-80). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Soler Serrano, J. (1976). *Josep Pla. A Fondo*. TVE. Extret de: <https://www.youtube.com/watch?v=8SKyRyCAyl8>
- Sopena, M. (2011). *Josep Pedreira, un editor en terra de naufragis*. Barcelona: Proa.

- Stake, R. E. (2000). "Case Studies" a Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (ed.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Steiner, A. (2018). "The Global Book: Micropublishing, Conglomerate Production, and Digital Market Structures" a *Pub Res Q*, núm. 34: p. 118-132.
- Stock. Inversió, vendes i magatzem. Primeres edicions i reedicions. 1r semestre de 1974.* (30 de juny de 1974). Fons Editorial Nova Terra (Caixa 8, "Economia", carpeta 2, "Estudis econòmics"). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Storey, J. (2018). *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigació cualitativa: tècniques y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Subirana, J., Fernández, J-A. & Sobreperre, J. (ed.) (2013). *Resistencialisme i normalització: Usos del passat i discursos culturals en la Catalunya contemporània*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Suïls, J. (1995). "La crítica literària de Joan Fuster" a Perpinyà, N. (ed.), *Lectures al quadrat: les arts crítiques de J. Molas, J.M. Castellet, J. Triadú i J. Fuster*. Lleida: Universitat de Lleida [etc.]
- Sullà, E. (1975). "El viatge a Ítaca: Reflexió entorn de la novel·lística més recent" a *Els marges*, núm. 3: p. 108-113.
- Sullà, E. (1977). "Carme RIERA: Jo pos per testimoni les gavines" a *Els marges*, núm. 11: p. 125.
- Sullà, E. (1984). "La literatura dels anys 70" a VV.AA., *Història de la literatura catalana*, vol. III. Barcelona: Edicions 62 i Orbis.
- Symons, J. (1982). *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera.
- Tamames, R. (1986). *La República. La era de Franco. Historia de España VII*. Madrid: Alianza Editorial.
- Taula de Canvi (1977). "Enquesta: els escriptors en castellà i la cultura catalana" a *Taula de Canvi*, núm. 6: p. 14-42.
- Thompson, J. B. (2012). *Merchants of Culture. The Publishing Industry in the Twenty-First Century*. Londres: Penguin.
- Thurnell-Read, T. (2014). "Craft, Tangibility and Affect at Work in the Microbrewery" a *Emotion, Space and Society*, núm. 13: p. 46-54.
- Tilly, C. (1984). *Big Structures, Large Processes, Huge Comparisons*. Nova York: Russell Sage Foundation.

- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Editions du Seuil.
- Torres, E. (1966). *La derrota*. Barcelona: Selecta.
- Torres, E. (1969). “Literatura de diumenge?” a *Serra d'or*, maig: p. 47-48.
- Torres, E. (1973). *Els escriptors catalans parlen*. Barcelona: Nova Terra.
- Trencavel. (1975). “Literatura i crisi” a *Canigó*, núm. 383: p. 6.
- Trencavel. (1975b). “Hèrcules Poirot contra Salvador Espriu” a *Canigó*, núm. 385: p. 6.
- Trencavel. (1975c). “Cinc-cents anys i planys de llibres catalans” a *Canigó*, núm. 380: p. 6.
- Trencavel. (1975d). “Temps de premis” a *Canigó*, núm. 382: p. 6.
- Trencavel. (1975e). “Els Christian Dior de les Lletres Catalanes” a *Canigó*, núm. 401: p. 23.
- Trencavel. (1975f). “La llibertat de l’escriptor. Per la cua o per les banyes” a *Canigó*, núm. 428: p. 14.
- Trencavel. (1976). “Sobre la ingenuïtat del ‘realisme’” a *Canigó*, núm. 435: p. 24.
- Trepat, C. (2014). *Què pensa Jaume Cabré*. Barcelona: Dèria Editors.
- Triadú, J. (1967). “Per al públic de l'esdevenidor” a *Serra d'or*, març: p. 75-76.
- Triadú, J. (1968). “Punt i seguit: Llengua catalana i coordinació cultural” a *Serra d'or*, març: p. 45.
- Triadú, J. (1968b). “Ensenyament i presència pública del català” a *Serra d'or*, abril: p. 41-43.
- Triadú, J. (1969). “Panorama de la novel·la catalana” a *Serra d'or*, setembre: p. 63-67.
- Triadú, J. (1970). “Punt i seguit: Els crítics criticats” a *Serra d'or*, juny: p. 49.
- Triadú, J. (1970b). “Punt i seguit: El ‘Sant Jordi’ i l'Aranya o un oasi entre dos deserts” a *Serra d'or*, gener: p. 49.
- Triadú, J. (1971). “Panorama de la novel·la catalana” a *Serra d'or*, maig: p. 37-38.
- Triadú, J. (1973). “La plaça del diamant de Mercè Rodoreda” a Castellanos, J. (ed.), *Guia de literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62.
- Triadú, J. (1974). “Punt i seguit: La flama de l'editor gairebé desconegut” a *Serra d'or*, febrer: p. 97-98.
- Triadú, J. (1975). “Precedents del projectat Congrés per la Defensa de la Cultura Catalana” a *Canigó*, núm. 390: p. 4.
- Triadú, J. (1982). *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62.

- Rius, J., Rodríguez, A. & Martínez, S. (2012). “El sistema de la política cultural en Cataluña: un proceso inacabado de articulación y racionalización” a *RIPS*, vol. 11, núm. 3: p. 173-203.
- UOC. (2010a). *Joan Triadú*. Lletra a lletra. <https://lletra.uoc.edu/ca/autor/joan-triadu/detall>
- UOC. (2010b). *Baltasar Porcel*. Lletra a lletra. <https://lletra.uoc.edu/ca/autor/baltasar-porcel/detall>
- VallcorbaPlana, J. (1976). “Underground vol dir metro” a *Els Marges*, núm. 8: p. 131-137.
- VallcorbaPlana, J. (1978). “Underground vol dir metro (II)” a *Els Marges*, núm. 12: p. 114-117.
- Valls, J.F. (1978). “El libro como problema: crisis en el sector editorial” a *Destino*, núm. 2150: p. 36-41.
- Valls, J.F. (1978b). “El PEN pasó por Barcelona, cuarenta y ocho años después” a *Destino*, núm. 2141: pp. 38-40.
- Valls, J.F. (1978c). “Datos sobre la represión ideológica” a *Destino*, núm. 2146: p. 46-47.
- Vallverdú, F. (1974). “El llibre català, enllà de les frustracions” a *Serra d'or*, febrer: p. 29-30.
- Vallverdú, M. (2020a). “País de paper (I): Les revistes dels anys 1960” a *L'avenç*, núm. 465: p. 26-41.
- Vallverdú, M. (2020b). “País de paper (II): Les editorials dels anys 1960” a *L'avenç*, núm. 466: p. 30-43.
- Van den Hout, L. M. (2007). “La censura y el caso de Manuel de Pedrolo. Las novelas 'perdidas” a *Revista de Historia Contemporánea Española*, núm. 4: http://www.represa.es/represa_4_octubre_2007_articulo1.html
- Van den Hout, L. M. (2015). *El rojo crítico. Expansión de la literatura catalana bajo censura (1962-1977)*. [Tesi doctoral]. <https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/17027535/Binder1.pdf>
- Van Maanen, H. (2009). *How to Study Art Worlds*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Rees, C.J. (1983). “How a Literary Work Becomes a Masterpiece: on the Threefold Selection Practised by Literary Criticism” a *Poetics*, vol. 12: p. 397-417.
- Van Venrooij, A. & Schmutz, R. (2018). “Intersecting Fields: The Influence of Proximate Field Dynamics on the Development of Electronic” a *Poetics*, vol. 77: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2019.101389>
- Vendes desembre 1969. Facturació 1969*. (8 de gener de 1970). Fons Editorial Nova Terra (Caixa 8, “Economia”, carpeta 4, “Vendes”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Vendes 1975*. (1976). Fons Editorial Nova Terra (Caixa 8, “Economia”, carpeta 4 “Vendes”). Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat.
- Vergara, T. (2020). “Los 20 prejuicios que impiden el progreso de las editoriales” a *Texturas*, núm. 42: p. 55-66.

- Vergés, J. C. (2007). *Un País tan desgraciat: memòria compartida amb l'editor de Destino*. Barcelona: Sd Edicions.
- Vergés, J. C. (2017). *La censura invisible de Josep Pla*. Barcelona: Sd Edicions.
- Vergés, J. & Folch Rios, E. (1 de febrer de 1965). *Contracte d'un treballador per la secció comercial*. Fons Josep Vergés (Caixa 10, carpeta 10/2 "Áncora y Defin"). Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Vicens, A. (1968). *39° a l'ombra*. Barcelona: Selecta.
- Vidal Alcover, J. (1980). *Síntesi d'història de la literatura catalana (vol. 2)*. Barcelona: La Magrana.
- Vidal Alcover, J. (1980b). "La llei del 'mandarinetge'" a *Serra d'or*, febrer: p. 31.
- Vidal, A. (31/12/2020). *El llegat de Bernat Vidal i Tomàs*. Núvol. <https://www.nuvol.com/llobres/assaig/el-llegat-de-bernat-vidal-i-tomas-145268>
- Vila-Matas, E. (1978). "Jordi Llovet: El localismo es un peligro para la literatura catalana" a *Destino*, núm. 2120: p. 36-37.
- Vilaginés, C. & Vallverdú, F. (1966). "Estanislau Torres: un assetjament amb bon final" a *Serra d'or*, gener: p. 47-48.
- Vilanova, S. (1981). "El baix nivell del jurat del 'Sant Jordi'" a *Canigó-Papers*, núm. 795-66: p. 4.
- Vilanova, F. (2018). *Franquisme i cultura: Destino. Política de Unidad: la lluita per l'hegemonia intel·lectual a la postguerra catalana (1939-1949)*. Palma: Leonard Muntaner.
- Vilar, S. (1976). *La oposición a la dictadura: protagonistas de la España democrática*. Barcelona: Aymà.
- Vilar, S. (1984). *Historia del antifranquismo, 1939-1975*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Villora, P. (1996). *Entrevista a Terenci Moix, Ciclo 'El intel·lectual y su memoria'*. Universidad de Granada. <https://www.youtube.com/watch?v=lkBILAAX3vk>
- Viñas, D. (2009). *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.
- VV.AA. (1996). *A Joaquim Molas*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- VV.AA. (2008). "Una conversa amb crítics i creadors sobre l'opció experimental en els setanta i després" a Muntaner, M., Picornell, M., Pons, M. & Reynés, J. A. (ed.), *Poètiques de ruptura*. Palma: Leonard Muntaner.
- VV.AA. (1984). *Història de la literatura catalana (4 volums)*. Barcelona: Edicions 62 i Orbis.

- Weber, M. (1984). *La acción social: ensayos metodológicos*. Barcelona: Ediciones Península.
- Weber, M. (1991). *¿Qué es la burocracia?* Buenos Aires: Leviatan.
- Weber, D. (2010). “Culture or Commerce? Symbolic Boundaries in French and American Book Publishing” a Lamont, M. & Thévenot, L. (ed.), *Rethinking Comparative Cultural Sociology. Repertoires of Evaluation in France and the United States*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Williams, R. ([1958] 1974). *Cultura i societat (1780-1950)*. Barcelona: Laia.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Willis, P. (1977). *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Londres: Gower.
- White, H. C. & White, C. A.(1993). *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago [etc.]: University of Chicago Press.
- Wolcott, H. F. (1990). *Writing up Qualitative Research*. Newbury Park: Sage.
- Wright, E. O. (1983). *Clase, crisis y estado*. Madrid: Siglo XXI.
- Wright, E. O. (ed.) (2005). *Approaches to Class Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zaballa, B. (2018). *Manuel de Pedrolo: la llibertat insubornable*. València: Sembra Llibres.
- Zoldberg, V. (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Annexos

Annex 1. Selecció del camp d'anàlisi

Els tres criteris per delimitar els escriptors que conformen el camp d'anàlisi es basen en comptabilitzar premis, ressenyes en revistes culturals i mencions als assajos rebuts pels escriptors. La selecció dels premis, les revistes culturals i els assajos s'acota a partir de literatura secundària sobre l'espai literari català (Faulí, 1983; Faulí et al., 1987; VV.AA., 1984; Vallverdú, 2020a), en bona part extreta de la bibliografia recomanada a les assignatures de literatura contemporània als estudis de filologia catalana de les universitats catalanes,¹³¹ així com de la informació adquirida al mòdul "Barcelona i la cultura durant el Franquisme", del postgrau Història intel·lectual de Barcelona durant el curs 2015/2016. A continuació es llisten els premis, revistes i assajos seleccionats.

Taula 4. Fonts seleccionades per delimitar el camp d'anàlisi amb els escriptors més notoris

Premis de novel·la inèdita	Altres premis
Premi Ciutat de Palma de novel·la	Premi Serra d'Or a novel·la ja publicada
Premi Sant Jordi de novel·la	Premi Crexells a novel·la ja publicada
Premi Josep Pla de narrativa	Premi d'Honor a les Lletres Catalanes*
Premi Prudenci Bertrana de novel·la	Premi de contes Víctor Català*
Premi Andròmina de narrativa	Premi Serra d'or a conte i narrativa ja publicats*
Premi Sant Joan de novel·la	
Premi Ramon Llull de novel·la	
Revistes culturals	
Destino	Serra d'Or
Canigó	Tele/estel
Oriflama	Nous Horitzons
Els marges	Taula de Canvi
Assajos del període	
Broch, À. (1980). <i>Literatura catalana dels anys setanta</i> . Barcelona: Edicions 62	
Castellanos, J. (ed.) (1973). <i>Guia de literatura catalana contemporània</i> . Barcelona: Edicions 62	

¹³¹ Per facilitat d'accés, van ser les següents assignatures: *Realismes, formalismes i postmodernitats i Literatura catalana: corrents i autors coetanis* (Universitat de Barcelona); *Creació catalana contemporània i Crítica catalana contemporània* (Universitat Rovira i Virgili); *Monografies de literatura catalana* (Universitat de Lleida); *Novel·la catalana segle XX* (Universitat Autònoma de Barcelona).

Fuster, J. (1972). <i>Literatura catalana contemporània</i> . Barcelona: Curial
Manent, A. (1969). "Esquema i balanç d'una generació literària: la de 1951" a <i>Literatura catalana en debat</i> . Barcelona: Selecta.
Pi de Cabanyes, O. i Graells, G-J. (2004). <i>La Generació literària dels 70: 25 escriptors nascuts entre 1939-1949</i> . Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
Triadú, J. (1982). <i>La novel·la catalana de postguerra</i> . Barcelona: Edicions 62.
VVAA. (1984). <i>Història de la literatura catalana</i> (4 volums). Barcelona: Edicions 62-Orbis.
Vidal Alcover, J. (1980). <i>Síntesi d'història de la literatura catalana</i> (vol. 2). Barcelona: La Magrana.
Assajos i literatura analítica posteriors
Bordons, G. i Subirana, J. (coord.) (1998). <i>Literatura catalana contemporània</i> . Barcelona: UOC/Proa.
Broch, À. (1991). <i>Literatura catalana dels anys vuitanta</i> . Barcelona: Edicions 62.
VVAA. (1997). <i>Caplletra, Monogràfic sobre Literatura Catalana Actual</i> , núm. 22. [varis articles]
Guillamon, J. (2001). <i>La Ciutat interrompuda : de la contracultura a la Barcelona postolímpica</i> . Barcelona : La Magrana.
Simbor, V. (2005). <i>El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra</i> . Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

A partir de la comptabilització de mencions en premis (Premis), revistes (RessRev) i assajos tant contemporanis (AssCONT) com posteriors (AssPOST), a continuació es presenta la taula de selecció dels autors que conformen el camp d'anàlisi. Els autors seleccionats són aquells que tenen com a mínim quatre o més esments. A excepció d'Isabel-Clara Simó i Joan Rendé que, tot i tenir quatre mencions, cap no era de novel·la.

Taula 5. Notorietat dels escriptors seleccionats i preseleccionats

Nº	Autor	H/D	AssCONT	AssPOST	Premis	RessRev	TOTAL
Autors seleccionats							
1	Albanell, J	H	4	2	3	7	16
2	Anglada, MA	D		1	1	4	6
3	Arbó, JS	H	1			6	7
4	Artís G, A	H	4	1	3	12	20
5	Benguere, X	H	3	1	1	17	22
6	Bonet, B	H	5			3	8
7	Cabré, J	H	3	3	6	4	16
8	Calders, P	H	2	2	5	12	21
9	Capellà, Ll	H	2	1	2	1	6
10	Capmany, MA	D	4	2	1	19	26

11	Carbó, J	H	3	2		10	15
12	Coca, J	H	4	4	1	5	14
13	Cremades, F	H	4	2	1	1	8
14	de Pedrolo, M	H	4	3	6	53	66
15	de Pol, LIF	H	4	1	0	2	7
16	Espinàs, JM	H	2	2	1	6	11
17	Fabregat, A	H	4	2	1	4	11
18	Faner, P	H	5	3	5	7	20
19	Fernandez, Ll	H	3	2	1	3	9
20	Ferrà, M	H	1	2	1	1	5
21	Ferrer, A-Ll	H			2	2	4
22	Folch i C, R	H	3	1	1	10	15
23	Frontera, G	H	3	3	1	9	16
24	Fuster, Ja	H	5	3	1	6	15
25	Gandia C, J	H	3	2	0	1	6
26	Gimferrer, P	H	1	1	3		5
27	Janer M, G	H	6	3	4	11	24
28	Lozano, J	H	2	2	2	2	8
29	Maluquer, C	D	1	1		3	5
30	Mesquida, B	H	5	4	1	7	17
31	Mira, JF	H	2	2	2	1	7
32	Moix, T	H	7	3	7	27	44
33	Monzó, Q	H	4	4	3	10	21
34	Mora, V	H	2	3	0	10	15
35	Mus, A	H	2	1	2	2	7
36	Oliver, MA	D	6	3	1	5	15
37	Pàmies, T	D	1	1	2	11	15
38	Perucho, J	H	3	2	3	14	22
39	Pi de C, O	H	4	2	2	11	19
40	Piera, J	H	2	3	2	4	11
41	Pla, J	H	3		3	34	40
42	Porcel, B	H	5	4	8	18	35
43	Racionero, Ll	H	1	2	1	1	5
44	Reig, C	H	1	1	1	2	5
45	Riera, C	D	3	3	1	3	10
46	Riera, M-A	H	2	1	4	3	10
47	Riera Ll, V	H	2		2	9	13
48	Rodoreda, M	D	4	3	7	20	34
49	Roig, M	D	6	3	2	17	28
50	Saladrigas, R	H	3	4	1	11	19
51	Sánchez-C, C	D	2		1	3	6
52	Sarsanedas, J	H	2		2	5	9
53	Seguí, J Ll	H	4	2	1	2	9
54	Soler, Q	H	2	1	2	1	6
55	Tomàs, G	H	2	1	1		4
56	Torres, E	H	5	1	1	12	19

57	Tròlec, Isa	H	2	2	1	5	10
58	Verdaguer, P	H				4	4
59	Vicens, A	D	3	3	2	4	12
60	Vidal A, J	H	1			5	6
61	Viladot, G	H	1	1		4	6
62	Villalonga, Ll	H	3	2	1	25	31
63	Villatoro, V	H	1	2	2	2	7
64	Xirinacs, O	D			2	3	5
Autors no seleccionats							
65	Albó, N	D		1		1	2
66	Amat-Piniella, J	H				2	2
67	Aritzeta, M	D			2	0	2
68	Baixeras, JA	H	1			1	2
69	Barbal, M	D		1	1		2
70	Barceló, F	H	2				2
71	Bauçà, M	H		2			2
72	Beneyto, M	D		1			1
73	Bertrana, A	D				2	2
74	Bigorra, R	H				2	2
75	Carbonell, J	H			1		1
76	Cases, J	H				1	1
77	Castelló, G	H				1	1
78	Creus, R	H			1		1
79	Cucurull, F	H				1	1
80	Elias, J	H	1	1		1	3
81	Escobedo, J	D	2				2
82	Franco, J	H			1		1
83	Ginestà, M	D	1				1
84	Grau, I	H			1		1
85	Guilló, M	D	1				1
86	Hurtado, O	H				1	1
87	Mas, J	H			1		1
88	Melendres, J	H				1	1
89	Moncada, J	H		2		1	3
90	Monjo, JM	H			1	1	2
91	Morell, A	H		1		2	3
92	Moret, X	H		1			1
93	Munné-J, A	H	1	1			2
94	Oleza, J	H				2	2
95	Palau, J	H		2			2
96	Pallicé, R	H		1			1
97	Pascual, T	H			1		1
98	Picas, J	H				3	3
99	Porter, M	H		1			1
100	Pujol, V	H		1		1	2
101	Quadrada, J	H				1	1

102	Rendé, J*	H	2			2	4
103	Riera, I	H			2		2
104	Romeu, X	H	1			2	3
105	Sales, J	H				3	3
106	Salvat, R	H	3				3
107	Santandreu, J	H		1	1		2
108	Serra, A	H	1	2			3
109	Serrahima, M	H	2		1		3
110	Serrahima, N	D	1				1
111	Sonntag, JM	H			1		1
112	Simó, I-C*	D	1	2		1	4
113	Tasis, R	H				1	1
114	Teixidor, E	H				1	1
115	Torrent, F	H		2			2
116	Turull, A	H			1		1
117	Valentí, H	D				1	1
118	Valor, E	H		1			1
119	Ventura, R	H			1		1
120	Vila C, J	H				1	1

Annex 2. El procés d'agregació de les categories estètiques

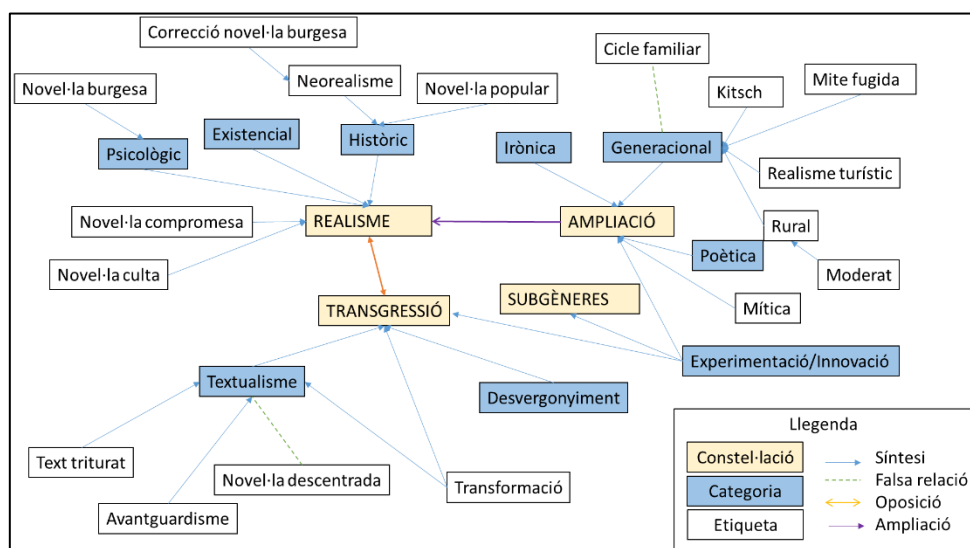
Com s'ha apuntat al tercer capítol, cada crític empra les seves etiquetes però es perceben similituds en la definició i els autors que s'hi situen. Per la categorització d'aquesta recerca, en un primer temps de selecció s'ha elaborat una matriu entre autors i etiquetes utilitzades als diferents assajos; això ha permès agregar les etiquetes si compartien més de dos terços dels autors. En un segon temps, s'ha polit el procés a partir de les definicions dels crítics, per veure que les etiquetes agregades quadressin també en aquest aspecte i les categories resultants fossin coherents. Aquesta anàlisi comprensiva dels assajos seleccionats ha reforçat la idea inicial que sovint les categories entre crítics són equivalents, perquè es defineixen de la mateixa manera, tot i tenir una etiqueta, un nom, diferent. N'és un cas el "textualisme", corrent estètic que alguns crítics anomenen també "text triturat" o fins i tot "avantguardisme". A més d'una definició compartida, en general s'hi emplacen els mateixos autors. Aquesta estratègia s'ha considerat preferible a la de prendre directament les categories estètiques utilitzades per algun dels crítics de referència dels anys setanta o per alguna obra contemporània que adrexi i sintetitzi la qüestió amb una perspectiva actual. Tot i que la categorització resultant sigui més vague, més polièdrica, i per tant menys clara, menys fàcilment analitzable, alhora pot ser més rica en possibilitats de comprensió de la realitat estètica del període, perquè es reconstrueix el procés d'interpretació de les obres per crear-ne categoritzacions que són força estables (retornant a l'inici, perquè comparteixen definició i autors).

L'exemple de les etiquetes realistes pot ajudar a escatir com s'ha desenvolupat el procés d'agregació. En formen part 9 etiquetes, com mostra la il·lustració 8. En primer lloc, hi ha etiquetes que s'eliminen perquè les absorbeixen categories més àmplies, amb més autors. Per exemple, els dos autors de "novel·la burgesa" també s'emplacen a "realisme psicològic", una etiqueta més àmplia. El mateix passa amb "neorealisme", "correcció novel·la burgesa" i "novel·la popular", però relacionades amb el "realisme històric", que les absorbeix. En segon lloc, queden cinc etiquetes amb autors diferents entre elles i que per tant no es poden equiparar: realisme psicològic, realisme existencial, novel·la culta, realisme històric i novel·la compromesa. D'aquestes, "novel·la compromesa" i "novel·la culta" deixen d'emprar-se perquè els autors que en formen part sempre es relacionen, a les obres crítiques, amb més força amb les altres tres etiquetes. En tercer lloc, doncs, queden "realisme psicològic", "realisme existencial" i "realisme històric". La categorització final opta per agrupar el realisme psicològic i l'existencial en una etiqueta que sigui "realismes moderns", perquè presenten moltes similituds per oposició al realisme històric.

Val a dir, però, que de vegades el procés no ha estat senzill. En alguns casos s'ha descartat l'agregació (p.ex. "textualisme" i "novel·la descentrada"), perquè s'hi relaciona el mateix autor però amb obres de tendències diferents (en aquest cas, Monzó). També ha succeït que algunes etiquetes, tot i anar directament a les grans categories, s'anul·len perquè els autors que hi pertanyen són més característics en d'altres categories estètiques (p.ex. novel·la compromesa, culte o mítica). També hi ha hagut categories que amb el procés de distribució dels autors s'han acabat restringint en la definició. Per exemple, la ironia és un element que els crítics atribueixen a obres com les de Pla i Monzó. Com que Pla se situa als realismes, perquè és un autor que beu clarament de la tradició, només s'hi acaba associant Monzó. En aquest sentit, la categoria pren un matís restringit que també es podria categoritzar com a "postmodernitat" (etiqueta amb la qual sovint s'ha associat l'obra de Monzó). Malgrat les dificultats, el procés d'agregació ha ajudat a clarificar similituds que a priori no eren evidents en la primera lectura de les obres crítiques (p.ex. correcció novel·la burgesa i neorealisme).

A continuació s'adjunta un esquema que clarifica el procés, amb totes les etiquetes utilitzades pels crítics i com s'han anat agregant:

Il·lustració 8. Esquema d'agregació de les categories utilitzades als assajos seleccionats



Font: elaboració pròpia a partir dels assajos seleccionats pel període 1965-1983 (veure capítol 2)

A partir d'identificar les diferents categories, s'hi relacionen els autors seleccionats pel camp d'anàlisi. Aquesta aposta és necessària per a certs objectius. A priori presenta però una limitació evident: al llarg de vint anys l'obra dels autors pot variar molt, no només amb el transcurs del temps, sinó en diferents obres properes en la data de publicació. Seria plausible témer doncs que amb l'associació s'homogeneïtzessin obres del mateix autor en una sola categoria encara que estèticament fossin molt diferents. Ara bé, d'una banda, la majoria d'escriptors de la mostra no presenten grans canvis en les seves obres durant el període analitzat. Si això passa, quan hi ha una ruptura molt clara, s'ha optat per emplaçar l'autor, segons l'obra i quan era necessari (p.ex. en les ressenyes), en dues categories diferents (cas de Monzó). D'altra banda, també abunden els qui al llarg d'aquest període presenten una obra similar però que s'inclou en categories diferents, per exemple "innovació generacional" i "textualisme". En aquests casos, s'ha apostat per l'etiqueta que més se'ls valora. La distribució entre autors i categories estètiques utilitzada és la següent:

Taula 6. Categorització estètica dels escriptors seleccionats

	AUTORS	Rmod	RHist	AGen	APoè	AIro	Text	Desv	Subg	Exp
1	Albanell, J								1	
2	Anglada, MA								1	
3	Arbó, JS	1								
4	Artís G, A									1
5	Benguerel, X	1								
6	Bonet, B	1								
7	Cabré, J								1	
8	Calders, P								1	
9	Capellà, Ll								1	
10	Capmany, MA	1								
11	Carbó, J		1							

	AUTORS	Rmod	RHist	AGen	APoè	AIro	Text	Desv	Subg	Exp
12	Coca, J									1
13	Cremades, F									1
14	de Pedrolo, M									1
15	de Pol, LIF	1								
16	Espinàs, JM		1							
17	Fabregat, A						1			
18	Faner, P								1	
19	Fernandez, Ll							1		
20	Ferrà, M								1	
21	Ferrer, A-Ll				1					
22	Folch i C, R	1								
23	Frontera, G			1						
24	Fuster, Ja								1	
25	Gandia C, J			1						
26	Gimferrer, P				1					
27	Janer M, G			1						
28	Lozano, J								1	
29	Maluquer, C		1							
30	Mesquida, B						1			
31	Mira, JF			1						
32	Moix, T			1						
33	Monzó, Q					1				
34	Mora, V		1							
35	Mus, A	1								
36	Oliver, MA								1	
37	Pàmies, T		1							
38	Perucho, J								1	
39	Pi de C, O						1			
40	Piera, J			1						
41	Pla, J	1								
42	Porcel, B									1
43	Racionero, Ll								1	
44	Reig, C									1
45	Riera, C				1					
46	Riera, M-A	1								
47	Riera Ll, V		1							
48	Rodoreda, M	1								
49	Roig, M			1						
50	Saladrigas, R		1							
51	Sánchez-C, C				1					
52	Sarsanedas, J	1								
53	Seguí, J Ll									1
54	Soler, Q									1
55	Tomàs, G			1						
56	Torres, E		1							

	AUTORS	Rmod	RHist	AGen	APoè	AIro	Text	Desv	Subg	Exp
57	Tròlec, Isa							1		
58	Verdaguer, P								1	
59	Vicens, A			1						
60	Vidal A, J	1								
61	Viladot, G		1							
62	Villalonga, Ll	1								
63	Villatoro, V								1	
64	Xirinaes, O				1					