



Compàs

Núm. **7**

d'amalgama

Miquel Cabal Guarro ✱ Gemma López-Sánchez ✱ Concha Roldán
Sígrid Martínez Mestre ✱ Adriana Nicolau Jiménez ✱ Pedro Bento
Enric Martínez-Castignani ✱ Vania Borbar Valenzuela
María Ortuño ✱ Elena Menta Oliva ✱ Roser Amadó Cercós
Estanislau Roca ✱ Sergi Cámara



SUMARI

Compàs d'amalgama | Núm. 7 | Primavera 2023

PÒRTIC

La música de les esferes

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

Pàgina 1

LITTERE

Les (poques) literatures esclaves en català

Miquel Cabal Guarro

Pàgina 2

El fenomen Jane Austen

Gemma López-Sánchez

Pàgina 6

La fanficció: la frontera desdibuixada entre autor i lector

Sígrid Martínez Mestre

Pàgina 10

ARTIS

Entre els cossos. Feminismes i afectes al teatre català recent

Adriana Nicolau Jiménez

Pàgina 14

De professió, arquitecta

Roser Amadó Cercós

Pàgina 18

Què pot aprendre l'òpera de Rosalía?

Enric Martínez-Castignani

Pàgina 22

DOSSIER MONOGRÀFIC: MIGRACIONS

Europa ante los refugiados

Blanca Garcés Mascareñas

Pàgina 28

Impacto de la pandemia de COVID-19 en la población de origen chino en España

Joaquín Beltran Antolín, Amelia Sáiz López

Pàgina 33

Temporal and spatial displacements

Eva Bru-Domínguez

Pàgina 38

Integrative or segregative refugee hosting spaces, a matter of human rights

Marta Fernández Cortés, Núria Pedrós Barnils

Pàgina 43

Migraciones cruzadas en Yugoslavia

Inés Aquilué Junyent, Javier Ruiz Sánchez

Pàgina 49

FRONTISTERI

Actualitat i importància del pensament de G. W. Leibniz

Concha Roldán

Pàgina 56

LEVANA

Desfermant veus, relligant ecos: una lectura més de Galeano

Vania Borbar Valenzuela

Pàgina 62

AFINITATS

Anatomia singular d'un terratrèmol

María Ortuño

Pàgina 66

Demostracions assistides per ordinadors

Elena Menta Oliva

Pàgina 70

CIUTATS

La ciutat subsahariana. Entre la supervivència i l'esperança

Pedro Bento, Estanislau Roca

Pàgina 74

MIRADES

Sergi Cámara.

Fotografia arran de terra

Pàgina 78

Direcció

Francesco Ardolino
Teresa-M. Sala

Consell editorial

Alex Matas Pons
Mireia Sopena
Jaume Radigales
Irene Gras Valero
Daniel López del Rincón

Responsables de secció

Littere: Maria Dasca Batalla
Artis: Laia Manonelles Moner

Martina Ribalta Coma-Cros
Ana Prieto Nadal
Marta Piñol Lloret

Frontisteri: Núria Sara Miras Boronat

Levana: Enric Prats Gil

Afinitats: Sònia Estradé Albiol

Ciutats: Estanislau Roca Blanch

Comitè científic

Javier Arnaldo
(Universidad Complutense de Madrid)
Alessandra Capuana
(Università di Roma «La Sapienza»)
Pietro Cataldi
(Università per Stranieri di Siena – UNISTRASI)
Mònica Güell (Paris IV – Paris-Sorbonne)
Fernando Martínez Nespral
(Universidad de Buenos Aires)
Mary Ann Newman
(Farragut Fund for Catalan Culture in the U.S.)
Marta Segarra (Centre National de Recherche
Scientifique-CNRS-Paris)
Amadeo Serra (Universitat de València)
Camilo de Mello Vasconcello
(Universidade de São Paulo)

Col·laboradors del núm. 7

Roser Amadó Cercós, Inés Aquilué Junyent,
Joaquín Beltrán Antolín, Pedro Bento, Vania
Borbar Valenzuela, Eva Bru Domínguez,
Miquel Cabal Guarro, Sergi Cámara, Marta
Fernández Cortés, Blanca Garcés Mascareñas,
Gemma López-Sánchez, Laia Manonelles
Moner, Enric Martínez-Castignani, Sigrí
Martínez Mestre, Elena Menta Oliva, Adriana
Nicolau Jiménez, Amelia Sáiz López, María
Ortuño, Núria Pedrós Barnils, Estanislau
Roca, Concha Roldán, Javier Ruiz Sánchez

Equip editorial

Edició: Alicia Ferran
Secretaria tècnica: Mariona Massallé
Secretaria de redacció: Meritxell Matas
Distribució: Cruz Artidiello

Disseny: Quim Duran

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2696-0982
DL B-17.004-2019



La música de les esferes

—De quin país veniu? On aneu?

—Soc d'aquí. Soc estranger.

JOSEP PALAU I FABRE, «L'estranger»

Ihem arribat al número 7, que en les tradicions esotèriques es connecta amb la màgia de les esferes i els elements, amb el cel i la terra. Per això encapçalen el pòrtic dos versos de l'alquimista Josep Palau i Fabre, que, en una nota a «L'estranger», va deixar escrit que en aquell poema culminaven els seus esforços «per a intentar de reconquerir, corrent amunt de la llengua, aquella regió perduda on s'instal·laria el verb». I que «enllà d'aquesta regió s'acaben els mots, comença la mística», el punt on es dilueixen les oposicions entre puresa i mestissatge, entre música i discurs.

També els articles de les diverses seccions de COMPÀS D'AMALGAMA transiten per zones de fronteres difuses: el misteri dels cicles sísmics, els nous horitzons de les matemàtiques assistides per ordinador, l'actualitat de Leibniz i Jane Austen, els límits desdibuixats entre autor i lector en la fanficcio, la presència desigual de les literatures esclaves en llengua catalana, els feminismes expressats amb el cos i les emocions al teatre català recent, fins a preguntar-se què pot aportar Rosalía a l'òpera o a recollir el testimoni d'una de les primeres professionals formada a l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona.

D'altra banda, Eduardo Galeano ens acosta al tema de l'alteritat i obre la porta a un dossier monogràfic que tracta sobre els refugiats i les polítiques migratòries. I, al final, la revista ens guia cap a les ciutats subsaharianes, on conviuen la bellesa amb la pobresa i l'esperança amb la lluita per la supervivència.

Francesco Ardolino & Teresa-M. Sala

Convocatòria d'articles / Call for papers

La revista COMPÀS D'AMALGAMA incorpora un dossier monogràfic de caràcter acadèmic i interdisciplinari. El tema triat per a la pròxima convocatòria és «Turistificació».

Ara que constatem que la pandèmia no ha servit per impulsar cap gir ecològic, quines respostes cal donar a un fenomen que no para de créixer? Quin espai queda per a la societat urbana en unes ciutats que han esdevingut distopies? Com podem evitar la gentrificació dels centres històrics i la contaminació d'un paisatge que ja està uniformement contaminat? Quina és la frontera entre la reivindicació cultural i l'intent de colonització al servei d'una indústria globalitzada? Per què els habitants de Siurana rebutgen que el seu poble entri en la llista dels més bonics d'Espanya?

Aquest monogràfic té com a objectiu interpretar els discursos i les obres (de creació i de pensament) que tenen com a nucli la turistificació. Sota aquest neologisme, volem recollir estudis que posin en relació l'impuls turístic amb les formes amb què el territori condiciona les nostres vides i amb les diverses produccions culturals que se'n deriven.

Els textos, que cal enviar en un arxiu adjunt al correu electrònic infopublicacions@ub.edu abans de l'1 d'octubre d'enguany, han de respectar les normes editorials recollides al llibre d'estil que trobareu a <http://www.edicions.ub.edu/refs/compasamalgama-llibre-estil.pdf>. Els articles passaran una avaluació a doble cec (*double-blind peer review*), els resultats de la qual seran comunicats als autors en un termini màxim de dos mesos.

Les (poques) littératures eslaves en català

La presència escassa i desigual de traduccions al català d'obres literàries de l'àmbit eslau és deguda a les dinàmiques del mercat editorial, però també a motius polítics i sociolingüístics.

Per **Miquel Cabal Guarro**

La presència de les literatures eslaves en el sistema literari català és molt desigual. Hi trobem una llengua amb un gran nombre de traduccions directes (el cas del rus), algunes llengües representades per una trentena de títols (com el polonès i el txec), una que en té una desena (l'eslovè), llengües amb una presència més aviat anecdòtica (el serbo-

croat, el búlgar), una llengua que només té encara un parell de traduccions en línia (l'ucraïnès) i llengües de les quals no hi ha cap traducció directa publicada (l'eslovac, el macedoni, el belarús i altres llengües tristament amenaçades, com el caixubi i el sòrab).

«La presència de les literatures eslaves en el sistema literari català és molt desigual.»

Hi ha aproximacions diverses per explicar aquesta situació, i es relacionen amb àmbits igualment diversos. En primer lloc, podem apellar a les particularitats del sistema literari i editorial en llengua catalana. En segon lloc, podem mirar de relacionar la presència o l'absència d'aquestes traduccions amb l'existència d'un sistema d'intercanvi ben articulat entre les comunitats culturals respectives (la catalanoparlant i les dels diversos pobles eslaus). En tercer lloc, hem de tenir en compte les especificitats socioculturals (i, molt especialment, les sociolingüístiques) dels territoris on es produeix literatura en llengües eslaves. I, finalment, també hem de valorar les dinàmiques i els preceptes que estableix el mercat internacional del llibre. Mirem-nos aquests àmbits amb una mica més de deteniment.

Hereu d'una tradició llarga i ampla, el sistema literari i editorial en llengua catalana pateix ineludiblement l'embat de l'edició en castellà, molta de la qual es gesta i es produeix en l'àmbit lingüístic català. Les editorials independents dels Països Catalans, que són les que han empès amb més força en els darrers vint anys per omplir el buit de les literatures eslaves en català, es veuen aclaparades per lògiques de mercat que no tenen mitjans per superar. El fenomen és força fàcil d'exposar: si una obra traduïda s'ha publicat en castellà en època recent, és (econòmicament) massa arriscat de publicar-la en català. Sobretot quan es tracta de sectors amb tan poc recorregut comercial com els de les literatures eslaves, que, més enllà del rus, passen per ser literatures molt minoritàries.

Això últim es relaciona directament amb un altre dels àmbits que mencionàvem més amunt: el mercat inter-

nacional del llibre. Al capdavant, la venda de drets i la circulació d'obres obeeixen a una jerarquització de les llengües i de les seves expressions literàries. Una jerarquització que no té res a veure amb la naturalesa de les llengües i les seves literatures, sinó que respon als equilibris de forces i als corrents d'aculturació que imperen a cada moment. No hi ha cap

element *natural* que impedeixi que un escriptor eslovac construeixi una obra literària sòlida i més que digna de ser exportada. Ben al contrari, totes les llengües són vehicles literaris potencialment iguals. Ara bé, hi ha molts altres elements que, per davant d'aquest autor hipotètic, sempre acaben donant prioritat a tot un reguitzell d'escriptors anglosaxons més aviat mediocres.

I com és que no tenim altres vies per accedir a aquestes literatures que poc poden fer per no quedar esclafades sota el pes del mercat? Aquí és quan entra en joc el sistema d'intercanvi que existeixi entre dues comunitats culturals concretes. Quan no hi ha unes directrius polítiques específiques amb uns paràmetres i uns objectius clars

i, sobretot, quan no es posen els mitjans mínims imprescindibles per preparar professionals que puguin exercir de frontissa amb constància i fonament, els intercanvis literaris que s'acaben establint entre comunitats culturals que no han mantingut contactes estables al llarg de la història són escassos i irregulars.

***Dents de llet*, de Lana Bastašić (Edicions del Periscopi, 2022), una escriptora en llengua serbocroata traduïda al català per Pau Sanchis Ferrer.**



«Totes les llengües són vehicles literaris potencialment iguals.»

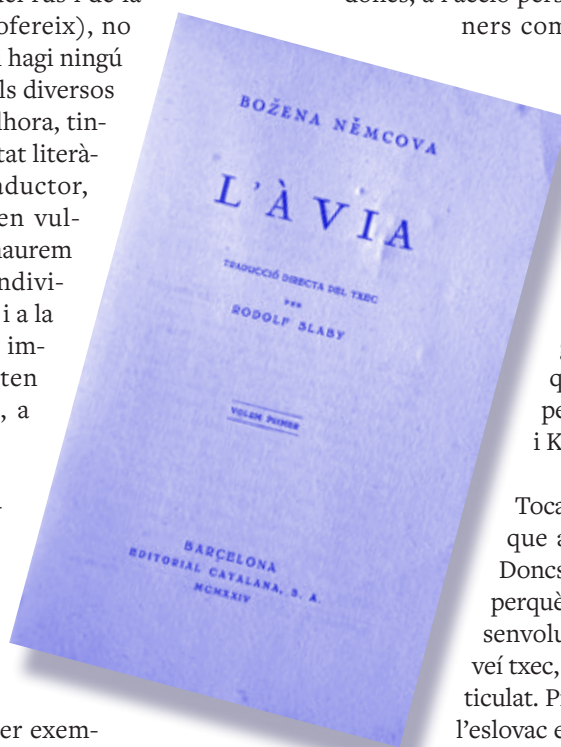
En aquest sentit, el desmantellament del Departament de Filologia Eslava de la Universitat de Barcelona ha impossibilitat l'obertura de vies estables d'intercanvi entre els sistemes literaris eslaus i el català. Volem dir amb això que, en renunciar a la formació filològica en llengües eslaves (més enllà del rus i de la mica de polonès que encara s'ofereix), no podem esperar que en el futur hi hagi ningú que pugui accedir directament als diversos sistemes literaris eslaus i que, alhora, tingui prou coneixement de la realitat literària catalana per exercir de traductor, prospector, mediador o com en vulguem dir. Com gairebé sempre, haurem de fiar-ho tot a l'entusiasme individual, a la carambola conjuntural i a la bona voluntat de tots els agents implicats. Uns agents que presenten circumstàncies molt diverses, a més a més.

I amb això arribem al darrer factor que teníem pendent: les especificitats socioculturals dels territoris on es produeixen les literatures eslaves. Per què podem llegir una trentena de títols traduïts del txec i no en podem llegir cap de l'eslovac, per exemple? Aquí intervenen elements de tots els àmbits descrits i, abans de centrar-nos en les especificitats socioculturals que ens han portat on som, val la pena que els abordem. Rudolf Jan Slabý (1885-1957) era un lingüista i traductor txec que va viure a Barcelona del 1914 al 1926. Poliglòt i polifacètic, va impartir gramàtica comparada de les llengües eslaves a la Universitat de Barcelona i va traduir una seixantena de títols de ficció i no-ficció de llengües diverses al català i el castellà. Entre les traduccions de Slabý trobem la primera traducció directa del rus al català (uns relats de Puixkin, publicats el 1921), així com la primera traducció del txec al català (*L'àvia*, de Božena Němcová, aparegut el 1924).

Slabý, com dècades després han fet la també txeca Monika Zgustová o l'eslovena Simona Škrabec, va exercir de radical lliure en l'àmbit de la literatura i va fer de frontissa entre dos espais culturals històricament desconnectats. L'intercanvi entre el sistema literari txec i el català es deu, doncs, a l'acció personal, entusiasta i militant de pioners com Slabý i Zgustová, i a les aportacions més recents de Núria

Mirabet o Kepa Uharte. No s'ha institucionalitzat cap via d'intercanvi permanent, de manera que els títols txecs que podem llegir en català són bàsicament els clàssics moderns que circulen en el mercat internacional (Hrabal i Kundera) o grans noms de les lletres txeques que tenen un públic lector devot però més aviat minso (Čapek, Hašek i Klíma).

Toca, però, insistir en el dubte: com és que amb l'eslovac no ha passat això? Doncs per raons diverses. Per començar, perquè el sistema literari eslovac s'ha desenvolupat durant dècades a l'ombra del veí txec, dos cops més potent i més ben articulad. Pràcticament durant tot el segle xx, l'eslovac es va trobar en una posició de llengua minoritzada *de facto* i, per desgràcia, ja sabem quines conseqüències té aquesta conjuntura en matèria literària. El públic lector eslovac, per exemple, competent també en txec, podia (i pot, de fet) accedir als clàssics i les novetats editorials en llengua txeca. Això impedia les traduccions a la llengua eslovaca i, de retruc, impossibilitava (i diria que encara ho impossibilita) que la literatura eslovaca pogués assentar un sistema



***L'àvia*, de Božena Němcová (Editorial Catalana, 1924), una escriptora en llengua txeca traduïda al català per Rudolf Jan Slabý.**

«La circulació d'obres obeeix a una jerarquitització de les llengües.»

complet i dinàmic, és a dir, un sistema que permeti i fomenti la traducció dels seus autors. Perquè ara mateix poguéssim llegir literatura eslovaca en català, s'hauria hagut de donar una carambola conjuntural com la que descriuíem per al cas txec, però això no ha passat.

Uns casos molt semblants a aquest són el belarús i l'ucraïnès. Trobem raons de tots els àmbits per explicar l'absència d'aquestes literatures en el nostre sistema literari: la manca de professionals formats filològicament en les llengües respectives i les especificitats socioculturals dels territoris d'origen, amb un belarús que té la supervivència molt compromesa i un sistema literari maltractat pel govern propi, i un ucraïnès que tot just comença a resorgir amb força després de segles de minorització i anorreament per part del gegant rus (un gegant que torna a mostrar la seva cara imperialista), així com el fet que algunes de les novetats més interessants en llengua ucraïnesa hagin anat apareixent en llengua castellana. Podríem parlar també dels casos polonès, eslovè, serbocroat o búlgar, que en el fons no difereixen gaire del que hem exposat fins ara.

En definitiva, tots els factors que hem apuntat poden aplicar-se en proporcions diferents a totes les llengües esclaves i les seves literatures. Tret de la russa, és clar, que està subjecta a dinàmiques diferents. Tot plegat ens indica que, si les coses continuen com fins ara, ens veurem

abocats a buscar vies d'accés a les literatures esclaves més enllà de la llengua catalana. Continuarem sense poder-nos entendre amb un seguit d'espais culturals propers si no és per mitjà d'una llengua interposada. Òbviament, els esforços dels editors independents i dels traductors entusiastes

no poden suplir les mancances d'un marc socio-cultural i educatiu que no és complet ni està ben establert, que no fo-

menta l'intercanvi ni proveeix de mitjans per a la formació, la difusió i la dignificació mútua d'uns sistemes literaris altament fràgils. ●



La guerra de les salamandres, de Karel Čapek (Males Herbes, 2016), un escriptor en llengua txeca traduït al català per Núria Mirabet.

Joc d'atzar, de Sławomir Mrożek (Quaderns Crema, 2001), un escriptor en llengua polonesa traduït al català per Bożena Zaboklicka i Francesc Miravittles.

El fenomen Jane Austen

La popularitat de l'escriptora britànica no ha deixat de créixer, fins al punt que actualment ha esdevingut una autèntica icona global. Les múltiples adaptacions i relectures de les seves novel·les, així com l'estètica escapista del món que hi recrea, expliquen en part les causes del fenomen.

Per **Gemma López-Sánchez**

Deia Gore Vidal que una de les millors jugades que pot fer un autor per incrementar la seva popularitat és morir-se. Seria el cas de l'escriptora Jane Austen, que va tenir una fama relativa en vida i l'obra de la qual no va popularitzar-se als cercles literaris del Regne Unit fins poc després de la seva mort a quaranta-un anys l'any 1817 (Halsey, 2012: 3).

Tot i compartir editor amb el poeta i novellista més important de l'època, Sir Walter Scott, Austen rebutjava signar els seus textos, qui sap si per modèstia o per una certa pressió familiar (el seu pare era clergue i la novel·la

era considerada un entreteniment força frívol a l'època). Quan ella es va morir, el seu germà va publicar les novel·les *Persuasió* (1817, traduïda al català per Jordi Arbonès el 1988) i *L'abadia de Northanger* (1817, traduïda al català per Jordi Arbonès el 1991) i va revelar l'autoria de totes les altres (Halsey, 2012: 4).

L'any 1870 marca un punt d'inflexió en l'apreciació de l'obra de l'autora. Els crítics en lloen de manera gairebé

Imatge de fons: text manuscrit de Jane Austen.



Jane Austen retratada en un gravat de 1810, aproximadament.
Encyclopædia Britannica, Inc.

«Més enllà de l'Austen escriptora trobem l'Austen amb estatus de fenomen global.»

unànime l'ús del llenguatge irònic i afilat, i assenyalen la construcció de personatges femenins autònoms tot i que dins els rígids paràmetres establerts per l'amor romàntic de l'època. A partir d'aquest moment, la popularitat d'Austen anirà en un *crescendo* imparable. Es rumorejarà que els soldats britànics atrinxerats durant la Primera Guerra Mundial la llegeixen per apaivagar la seva nostàlgia, un fet que bé podria haver inspirat el conte «The Janeites», publicat el 1926 per l'autor angloindi Rudyard Kipling, en què membres de les tropes britàniques participen en un club secret de lectura de les novel·les d'Austen (*Jane Austen Blog*).

Del segle xx endavant, el creixement exponencial de l'anomenat *fandom* d'Austen arriba a cotes elevades i segueix, ara com ara, en excel·lent forma. A tall d'exemple, un article de l'octubre del 2022 de *The Guardian*, on s'anuncia que una còpia de la novel·la *Emma*, venuda per 375.000 lliures, es mostrarà per primer cop al públic al Regne Unit i que ha provocat tot un reguitzell de reaccions fervoroses entre els lectors (Morris, 2022).

L'interès gairebé obsessiu per part d'un públic sovint molt jove que ha contribuït a transformar l'autora en icona pop, juntament amb el fet que Austen sigui un referent indiscutible en qualsevol debat seriós sobre el gènere de la novel·la, ens podrien resultar sorprenents, però no són, ni de bon tros, irreconciliables. Els lectors d'Austen en celebren l'elegància en l'argument, l'estil i la construcció de personatges i la manera agradable en què construeix una fantasia de satisfacció absoluta, tot i posar en qüestió els estereotips de gènere i de classe social que encara arrosseguem avui en dia. Ningú com Jane Austen és capaç d'integrar el plaer de llegir novel·la romàntica amb una tècnica literària d'una sofisticació impressionant. El seu estil és innovador d'una manera absolutament subtil i els seus textos anticipen de manera gairebé inquietant l'estil indirecte lliure que revisa el narrador omniscient. Es tracta d'una tècnica que perfeccionaran més tard figures literàries de la categoria de James Joyce i Franz Kafka, però que ja preveuen tímida-ment els textos de l'autora. Tot això, a través de retrats

del dia a dia. La ficció d'Austen està farcida de personatges que fan coses ben quotidianes com llegir, anar a comprar i visitar els veïns. La manera en què fa valdre la domesticitat com a emplaçament literari i com a lloc on «poden passar coses» és un dels elements primordials en el fort sentiment de proximitat entre l'autora i tantes generacions de lectors.

Però més enllà de l'Austen escriptora trobem l'Austen amb estatus de fenomen global. Aquest gir s'ha construït majoritàriament a través de les adaptacions cinematogràfiques i televisives de la seva obra. Cal recordar que fins a mitjan dècada del 1990 únicament es podia trobar l'adaptació cinematogràfica d'*Orgull i prejudici* a càrrec de Robert Z. Leonard, amb Laurence Olivier interpretant el personatge de Darcy i el novellista Aldous Huxley com a coautor del guió juntament amb Jane Murfin. Era l'any 1940 i aquesta producció nord-americana amb clares referències estètiques a *Allò que el vent s'endugué* va ser una manera de demanar el suport polític dels Estats Units al Regne Unit (Looser, 2017: 45).

De sobte, entre el 1995 i el 1996 hi va haver una veritable explosió d'adaptacions de textos d'Austen a l'àmbit audiovisual. De *Sentit i sensibilitat* d'Ang Lee (1995) a *Persuasió* de Nick Dear (1995), passant per la divertida relectura en clau contemporània d'*Emma* que fa *Clueless* d'Amy Heckerling (1995), una pel·lícula que va conviure uns mesos a la pantalla amb la més tradicional *Emma* interpretada per Gwyneth Paltrow (1996). Potser l'efecte més important va venir de la producció d'*Orgull i prejudici* de la BBC l'any 1995 amb Colin Firth i Jennifer Ehle, un producte audiovisual de gran impacte que no només va donar peu a jocs intertextuals com l'establert per la nissaga *Bridget Jones*, sinó que va tenir un paper fonamental en la construcció de Jane Austen com a fenomen global (Sutherland, 2005: 55).

El cinema ha estat determinant per convertir Jane Austen en fenomen global, amb pel·lícules com *Becoming Jane*, de Julian Jarrold (2007), en el fotograma de fons.

«La popularitat de Jane Austen es fa més palesa en moments de crisi econòmica.»

Aquesta tendència no ha parat, ans al contrari, s'ha anat fent més i més evident. La imatge de l'autora ha esdevingut icònica fins al punt que ha estat escollida per aparèixer als bitllets de deu lliures del Regne Unit, i les citacions extretes de les seves novel·les decoren tasses, agendas i samarretes. L'allau d'adaptacions i relectures dels seus textos sembla no tenir fi. Un cas especialment remarcable seria el de la novel·la a què ens acabem de referir, *Orgull i prejudici* (traduïda al català per primer cop el 1985 per Eulàlia Preses). A banda de les adaptacions que ja hem mencionat anteriorment, aquest ha estat un dels textos amb més reinterpretacions en els darrers anys. Trobem una versió en clau Bollywood titulada *Bride and prejudice* (2004); una altra del 2005 dirigida per Joe Wright i protagonitzada per Keira Knightley; la reescriptura en clau de novel·la negra titulada *Death comes to Pemberley*, de P. D. James (2011, també amb minisèrie) i la versió apocalíptica titulada *Orgull i prejudici i zombies* (2016); i la nissaga del personatge de Bridget Jones que va començar com a columna periodística (2001-2016). Més recentment, trobem el text en format pòdcast i contingut LGTBIQ+ titulat *Gay pride and prejudice* (2022) i una adaptació teatral escocesa en clau d'humor, *Pride and prejudice** (**Sort of*) (2022). A totes aquestes versions, s'hi ha d'afegir la que està preparant la cadena de continguts Netflix en format *rom-com* adolescent (Higgins, 2022).

Aquesta bateria d'adaptacions és una bona notícia que ens indica que la pertinència del text és ben viva i que les noves generacions encara s'hi senten plenament identificades. Des d'un punt de vista més socioeconòmic, però, és interessant apuntar que la popularitat de Jane Austen es fa més palesa en moments de crisi econòmica (és per això mateix que les primeres onades d'adaptacions es produïren als anys noranta, en plena recessió econòmica). Aquesta no és una dada sorprenent. El món de Jane Austen és un món tancat en ell mateix i allunyat dels grans corrents polítics, les guerres, les violències; un món sense angoixes extremes, pandèmies o canvi climàtic. Seria ingenu falsejar el passat i argumentar que tot era una bassa d'oli a l'època de la regència. Ho demostra Raymond Williams a *The country and the city* (1973), on

analitza la producció textual de tres personatges de l'època i conclou que la ficció d'Austen exclou de manera gairebé quirúrgica els episodis traumàtics (des de les *Corn Laws* a la guerra, passant per la massacre de Peterloo i la fam a causa dels conreus fallits).

Les adaptacions no només continuen aquesta dinàmica d'exclusió, sinó que l'amplifiquen per tal d'oferir un delit visual que promou una (per)versió idealitzada de l'època i una contínua fetitxització de llocs, esdeveniments i objectes. Aquestes dinàmiques visuals tenen repercussions en les nostres relectures contemporànies de l'obra de l'autora i sens dubte contribueixen, també, a la seva construcció com a icona global. Les cases captivadores amb extensos jardins, les robes refinades, els protocols socials exquisits, els balls fastuosos, han esdevingut una estètica pròpia, però també una forma d'escapisme a un passat imaginat on tot era millor, més bonic i més fàcil. ●

Bibliografia

- Alsina, Victòria (2008). «Jane Austen en català». *Quaderns: Revista de Traducció*, núm. 25: 29-46.
- Halsey, Katie (2012). *Jane Austen and her readers, 1786-1945*. Londres: Anthem.
- Higgins, Charlotte (2022). «A look under the bonnet: why are we still so obsessed with the Regency era?». *The Guardian* (juliol). En línia: www.theguardian.com/books/2022/jul/02/why-are-jane-austen-regency-dramas-still-popular-persuasion-netflix-bridgerton.
- Morris, Stephen (2022). «Most expensive Jane Austen novel sells for £375,000». *The Guardian* (octubre). En línia: www.theguardian.com/books/2022/oct/05/most-expensive-jane-austen-novel-sells-for-375000-pounds-emma.
- Looser, Devoney (2017). *The making of Jane Austen*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sutherland, Kathryn (2005). *Jane Austen's textual lives: From Aeschylus to Bollywood*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, Raymond (1973). *The country and the city*. Oxford / Nova York: Oxford University Press.

La fanficció: la frontera des- dibuixada entre autor i lector

Les plataformes d'Internet estan transformant el procés d'escriptura i de lectura amb dinàmiques de creació col·lectiva i de comunicació oberta i horitzontal. En aquest article s'analitza el fenomen de la fanficció, una forma innovadora de producció literària que trenca la relació tradicional entre l'obra, l'autor i el lector.

Per **Sígrid Martínez Mestre**

«En la fanficció és del tot impossible separar la faceta del lector de la de l'escriptor.»

I si Sherlock Holmes s'hagués enamorat perdudament del doctor John Watson? I si la rivalitat entre les famílies Montagut i Capulet de *Romeu i Julieta* hagués nascut de l'eterna rivalitat entre les cases de Gryffindor i Slytherin de l'escola de Harry Potter? I si el personatge D'Artagnan d'*Els tres mosqueters* hagués estat una dona o hagués format part d'una minoria racialitzada? Aquestes idees —li sonin o no esbojarrades al lector— no formen part de l'obra original. Ni Shakespeare va fer que els tràgics enamorats més coneguts de la història de la literatura dominessin els poders de la màgia i la fetilleria; ni Conan Doyle va escriure un tòrrid romanç entre el detectiu més famós d'Anglaterra i el seu fidel company; ni tampoc Alexandre Dumas va fer que el seu espadatxí protagonista fos una dona o una persona no-blanca. Nogensmenys, aquests fils argumentals proposats sí que podrien ser escrits i sí que podrien ser llegits. Encara que no pel seu autor original, sí que podrien ser creats. I no tan sols en l'àmbit literari, sinó que també es podrien explorar fils argumentals que no apareixen en la pel·lícula original, en la sèrie o en qualsevol altre canal de difusió de ficció. Ens trobaríem, doncs, davant d'una *fanficció*: adaptació al català de *fanfiction*, terme que es fa servir per descriure els textos basats en altres obres i escrits no per professionals, sinó per aficionats. Així que les fanficcions són, precisament, ficcions escrites per fans.

En els últims anys cada vegada s'ha fet més ressò de la fanficció i aquesta «paraulota» apareix amb més assiduitat en els àmbits culturals i literaris. L'objectiu d'aquest article no és rompre una llança en favor de la fanficció o debatre sobre la seva suposada inherent baixa qualitat. Per contra, es pretén centrar l'atenció en certs aspectes que la fan un fenomen potser no únic, però sí revolucionari per la manera com entén la relació entre text, autor i lector.

El text en comunitat: qui escriu la fanficció?

Els textos de fanficció es distribueixen —en la seva gran majoria, perquè hi ha excepcions— mitjançant plataformes d'Internet. Que aquests textos es publiquin de manera gradual, és a dir, per capítols, i puguin rebre un *feedback* instantani per part dels seus lectors, fa que el procés d'escriptura deixi de ser una activitat individual i es converteixi en una dinàmica col·lectiva. Tothom pot opinar, tot lector pot donar consells a l'escriptor, preveure cap a on podria anar l'argument del text o analitzar si el personatge de la fanficció és fidedigne al personatge de l'obra original en el qual s'ha basat.

Dit en unes altres paraules, la fanficció fa possible una comunicació oberta i horitzontal entre lectors i escriptor. Lluny queda la unidireccionalitat tradicional de la producció literària. Quan parlem de fanficció no podem imaginar la imatge romàntica de l'escriptor: un personatge solitari i aïllat dins el seu despatx, pertorbat per alguna musa maligna, que escriu pàgines i més pàgines per a un lector llunyà i hipotètic. Les plataformes d'Internet estan pensades per a la interacció, per a l'intercanvi immediat d'idees i opinions. A diferència de la producció literària tradicional, en la fanficció l'escriptor perd el control absolut del text i rep una gran influència directa i explícita del seu públic. El públic lector pot arribar a contribuir-hi o, fins i tot, canviar el decurs de l'argument del text o l'evolució dels personatges, fet inimaginable quan pensem en la lectura d'un llibre d'editorial imprès en paper.

És d'aquesta manera que trobem que en la fanficció és del tot impossible separar la faceta del lector de la de l'escriptor. Recordem-ho: la visió tradicional de la producció literària defineix un agent —l'escriptor— que produeix un text per a un consumidor —el lector—. Ara bé, en la fanficció, aquestes fronteres —aparentment inamovibles— entre els rols d'escriptor i lector es desdibuixen. El públic que rep l'obra canònica no es limita tan sols a consumir-la, sinó que adopta el rol de creador i es converteix, al seu torn, en productor.

Imatge de fons: il·lustració d'*Els tres mosqueters*, d'Alexandre Dumas, en l'edició de Calmann-Lévy (París, 1894).

«La gran majoria de persones que creen i consumeixen fanficció pertanyen a minories socials.»

També és rellevant apuntar que la gran majoria de persones que creen i consumeixen fanficció pertanyen a minories socials, ja siguin minories racialitzades, ja siguin pertanyents a la comunitat LGBTIQ+. Els grups socials hegemònics (homes, heterosexuals, cisgènere) no han de patir per trobar-se representats en els principals canals de comunicació. Totes les —o la immensa majoria— sèries, pel·lícules, obres literàries, etc., són creades tenint-los a ells en ment. Són les minories les que han de lluitar i, moltes vegades, crear la pròpia representació, explicar les seves històries; i la fanficció és un mecanisme que les ajuda en aquesta tasca.

De la *fanfiction* a la fanficció: on queda la fanficció en català?

Per comentar l'aspecte lingüístic de la fanficció, hem de tenir en compte que Internet parla en anglès. Per tant, no ens hauria d'estranyar que la gran majoria de textos es produeixin, també, en aquesta llengua. Hem d'admetre que el contingut en català és escàs: els autors de fanficció tendeixen a gravitar entorn de l'anglès, cercant un públic més nombrós. Tot i això, no cal quedar-nos amb aquesta idea pessimista de la poca presència de fanficció en català a les xarxes. Encara que és limitada, la fanficció en català sembla trobar-se en una etapa de creixement: avança a passos petits i potser insegurs, però, tot i això, avança.

Archive Of Our Own o AO3 és una de les plataformes de fanficció més usades arreu del món. La plataforma —que ha rebut un premi Hugo— funciona lliure d'interessos d'inversors i de contractes publicitaris; de fet, es manté gràcies a donacions dels usuaris i al treball d'un grup de voluntaris. Dit d'una altra manera, AO3 és una plataforma que funciona al marge del capitalisme. Molts usuaris destaquen que el fet de no haver de dependre d'interessos de tercers és el que fa que la plataforma es mantingui fidel a si mateixa, que ells en continuïn gaudint i que cada any se superin —de bon tros— els objectius de donacions econòmiques (en l'última campanya de recaptació, l'octubre 2022, es van reunir prop de 270.000 \$; els ob-

jectius establerts eren de 50.000 \$). AO3 és una plataforma creada per fans i per a fans, que ofereix a l'usuari una experiència oberta i total, sense interrupcions publicitàries ni cap mena de censura.

Dels gairebé deu milions de textos que hi ha a la plataforma d'AO3, cent seixanta-sis estan etiquetats com a textos en català. Pot semblar una xifra irrisòria, però, gràcies a unes dades recopilades de manera exhaustiva per l'usuari Patatatxan, sabem que la mitjana de paraules en els textos d'aquest últim any és superior a la mitjana general, amb la qual cosa veiem un creixement respecte d'altres anys. Ara bé, també cal dir que, d'aquests textos publicats, la immensa majoria —cent cinc, per ser exactes— no tenen cap comentari. Trobem una interacció pobra i mínima i es desaprofita el principal potencial que té l'escriptura en línia, i una de les característiques més importants de la fanficció.

A banda d'AO3, a l'hora de parlar de textos digitals en català també trobem la plataforma Relatsencatala.cat. Tot i que no és un web dedicat íntegrament a la fanficció, sí que promou l'escriptura i la publicació de textos en línia i comparteix moltes de les característiques que comentàvem anteriorment. Per exemple, hi trobem el sentit de comunitat i la possibilitat d'una interacció senzilla, oberta i directa, i, a més, no ha de compartir l'espai amb cap altra llengua: el català és l'únic protagonista de la plataforma. El dia de la redacció d'aquest article, la plataforma té un total de 89.088 relats publicats i 14.570 productors de textos o «relataires», com els anomena la mateixa pàgina.

A tall de cloenda

Així doncs, podríem dir que els textos de fanficció constitueixen una revolució en la producció literària o, si més no, en la manera en què el públic es relaciona amb el text.

La fanficció entén l'obra d'una manera molt diferent de com la presenta la tradició literària. No és capaç d'enten-

dre un text des de la llunyania, amb anàlisis formals exhaustives, mil i una referències bibliogràfiques, comentaris de text i notes a peu de pàgina. La fanficció necessita una interacció directa amb l'obra: necessita arrencar pàgines i reescriure-les, pintar fora dels marges i comentar l'opinió amb el company per sobre de l'explicació del professor. Necessita l'espai per qüestionar, reimaginar i reconstruir arguments d'històries, personatges o, fins i tot, els rols d'escriptor i lector.

En la fanficció trobem un lector actiu que decideix començar a produir; hi trobem un sentit de comunitat; hi trobem una comunicació oberta, horitzontal i directa; hi trobem una creativitat sense límits, sense censura de cap mena; hi trobem una concepció de l'originalitat molt diferent d'aquella a la qual estem acostumats. Hi trobem una creació per al gaudi, però també per a la reivindicació; hi trobem oportunitat; hi trobem diversitat i inclusió; hi trobem representació. La fanficció és una revolució en molts aspectes. Però, al cap i a la fi, la fanficció és, simplement, una manera més de llegir, de consumir literatura. ●

Bibliografia

- Abad Ruiz, Bárbara (2011). «*Fanfiction: fomento de la escritura creativa a través de las formas de literatura emergentes*». *Tonos Digital*, núm. 21, www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/tritonos-1-fanfiction.htm (consulta: 10 d'octubre de 2022).
- Black, Rebecca W. (2006). «Language, culture and identity in online fanfiction». *E-Learning*, vol. 3, núm. 2: 170-184.
- Coe, Jamie [il·lustració] (2017). *The New Yorker*, 23 d'agost, www.newyorker.com/books/page-turner/the-promise-and-potential-of-fan-fiction.
- Domínguez Trijueque, María (2022). «*Fanfiction: l'expressió dels fans feta literatura*». *Diari de Barcelona*, 25 de març, www.diaridebarcelona.cat/w/fanfiction-expressio-fans-literatura?redirect=%2Fw%2Fa03-el-que-passa-quan-les-fans-prenen-el-control%3Fredirect%3D%252F (consulta: 31 de juliol de 2022).
- Domínguez Trijueque, María (2022). «*AO3: el que passa quan les fans prenen el control*». *Diari de Barcelona*, 6 d'abril, www.diaridebarcelona.cat/w/a03-el-que-passa-quan-les-fans-prenen-el-control?redirect=%2F (consulta: 30 de juliol de 2022).
- Even-Zohar, Itamar (2013). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universitat de Tel Aviv, Laboratori d'Investigació de la Cultura.
- García-Roca, Anastasio (2016). «La formación lectora y los *fanfictions*: análisis de los procesos de cooperación y recepción textuales». *A Aprendizajes plurilingües y literarios. Nuevos enfoques didácticos*, editat per Antonio Díez Mediavilla, Vicent Brotons Rico, Dari Escandell Maestre i José Rovira Collado, 969-974. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- García-Roca, Anastasio i José Manuel de Amo (2019). «*Jóvenes escritores en la red: un estudio exploratorio sobre perfiles de Wattpad*». *Ocnos*, vol. 18, núm. 3: 18-28.
- Jenkins, Henry (2010). *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*. Madrid: Paidós Comunicación.
- Leavenworth, Maria Lindgren (2015). «The paratext of fan fiction». *Narratives*, vol. 23, núm. 1: 40-60.
- Patatatzan (2022). «*Estadístiques del català a AO3*». *Archive Of Our Own*, 11 de setembre, <https://archiveofourown.org/works/33823849/chapters/104456016> (consulta: 27 de setembre de 2022).

Imatge de fons: Sherlock Holmes i el doctor Watson en una il·lustració del relat *L'intèrpret grec*, publicat a *The Strand Magazine* el setembre de 1893.