

La “novel·la” de la “forma breu”. Sobre la història de la novel·la al segle XX

Arno Dusini (Universitat de Viena)

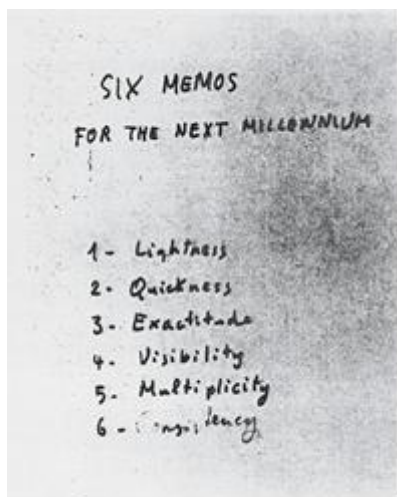
Quan Italo Calvino el 1984 va ser convidat per la universitat de Harvard a fer-se càrrec de les “Poetry Lectures” dedicades a l’estudiós de Dante Charles Eliot Norton, l’escriptor italià es va posar a elaborar una sèrie de lliçons que mai no va arribar a impartir. Aquestes lliçons van esdevenir famoses gràcies, entre altres coses, a la versió anglesa feta per Patrick Creagh i publicada amb el títol *Six Memos for the Next Millenium*. Val a dir que el títol en llengua anglesa no prové pas del traductor, sinó del propi autor: des del començament, Calvino havia posat el seu escrit sota el signe del títol en anglès. Així, doncs, en el manuscrit de Calvino no s’hi troba cap equivalència en italià – el treball de Calvino sembla motivat de manera fonamental pel so de la llengua forania, tant de l’una—l’anglès—, com de les altres que cita emparant-se en autors que van des de Lucreci, passant per Laurence Sterne, fins a Marcel Proust, Robert Musil i Georges Perec. Malauradament la productivitat de la llengua estrangera es perd en els títols tant de l’edició italiana com de l’alemanya: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millenio* (1988) consta com a títol de l’edició italiana; el de l’alemanya, traduïda per Burckhart Kroeber, és *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* (1991). Una segona cosa resulta d’interès en aquestes diverses titulacions: el fet que ni l’edició italiana original ni la traducció alemanya de les “lliçons” no adoptin el terme anglès, derivat del llatí, “memo”. *Six Memos for the Next Millenium*: en italià, com en francès, els “memos” esdevenen “lezioni”, “leçons”, és a dir, lliçons, que en realitat mai no es van dur a terme; a més, en alemany, les “proposte” del subtítol italià passen a l’epígraf principal; d’altra banda, les “lliçons americanes” de les versions italiana i francesa apareixen en el subtítol en alemany com a “Lliçons de Harvard”.¹

Six Memos for the Next Millenium: “memo”, abreviatura de “memorandum”, es refereix segons el diccionari a una “anotació”, “apunt”, “addenda”, “nota”, “apuntació”, també “full recordatori”; en combinació amb el terme “book”, hi trobaríem “bloc de notes o esborranys”. La sèrie de termes que ens ofereix el diccionari ens fa passar per alt un aspecte decisiu: el *memo* no és una forma concentrada en l’instant i el present més immediats. Etimològicament *memo* es troba en el camp de forces del concepte de memòria, i s’ocupa per tant de qüestions relatives a la rememoració, la memòria i el record. Alhora—i Calvino reforça aquest tret amb la referència al “proper mil·lenni”— la gramàtica de la paraula *memorandum* (per tant, d’“allò que cal recordar”) indica que en aquest moment no ens relacionem només amb el passat, sinó simultàniament amb la qüestió d’allò futur. La paraula *memorandum* implica, per tant, una manera paradoxal de temporalitzar l’apunt, la nota o l’anotació; es refereix a una tècnica memorial de l’escriptura que ens obre no tan sols el present, sinó fins i tot el futur del record, que proporciona memòria al futur i li exigeix el record d’una cosa que cal percebre justament pel caràcter efímer que es confirmarà en el futur. El *memo* esbossa un futur anterior de

¹ Italo Calvino, *Six Memos for the next millenium. Charles Eliot Norton Lectures 1985-86*. Translated by Patrick Craigh. Harvard UP 1988. Italo Calvino, *Leçons américaines*. Trad. d’Yves Hersant. Paris: Gallimard 1988. El títol de la traducció espanyola ni tan sols esmenta que es tracti de “lliçons”: Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traduccions d’Aurora Bernárdez i César Palma. Madrid: Siruela 1998.

caràcter làbil, un *futurum exactum* dubtós. I si d'aquesta manera el futur apareix en una configuració insegura pel que fa a la seva relació amb el passat, això vol dir també que el futur tindrà memòria, xifrada precisament en uns "apunts", en esbossos de caràcter provisional i incomplet. En el *memo*—així es podria interpretar la vistosa elecció del títol en llengua anglesa per part de Calvino—hi rau la memòria del futur. I així es deixa entendre també el terme *Vorlesung* (l·liçó) en alemany, que es deriva de *vorlesen*, llegir en veu alta davant d'altres: com allò que es llegeix anticipadament; una praxi que es distingeix de manera decisiva de la de llegir *a posteriori*.

La definició que Calvino dóna de les seves l·liçons com a "memoràndums" i la negligència corresponent a l'hora de reproduir-la en els títols de les versions traduïdes no és només una qüestió que afecti com es classifiquen aquests textos quant al gènere. En la constel·lació d'"apunt" i "temporalització", del *memo* previ i del "proper mil·lenni" es fa evident que la forma memorialística i l'objecte de les anotacions interaccionen. El tema de les l·liçons és, simplement, el "futur de la literatura". En la literatura—afirma Calvino d'entrada en una breu introducció—l'autor hi confia de ple perquè "sap" que hi ha coses que únicament ella, amb els mitjans específics de què disposa, és capaç d'oferir.² És per això que l'objecte de les reflexions són unes modalitats d'allò literari, a les quals Calvino no només els dedica un *memo*, sinó que les mostra bellament. Vet aquí l'esquema de Calvino:



1r *memo*: Lightness/ legeressa/ lleugeresa

2n *memo*: Quickness / rapidesa/ rapidesa

3r *memo*: Exactitude/ esatezza/ exactitud

4t *memo*: Visibility/ visibilitat/ visibilitat [la versió alemanya de Kröber proposa "Anschaulichkeit" (visualitat) en comptes de "Sichtbarkeit" (visibilitat)]

5è *memo*: Multiplicity/ molteplitat/ multiplicitat

6è *memo*: Consistency/ consistenza/ consistència

² Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. Trad. de Burkhard Kroeber. München: Carl Hanser 1991, p. 11. Les citacions següents d'aquest text es refereixen a aquesta edició; d'ara endavant s'indica entre parèntesis, en el cos del text, el número de la pàgina citada.

En morir Calvino el 19 de setembre de 1985, poc abans de viatjar als Estats Units, només havia arribat a elaborar els cinc primers *memos*; el sisè—al menys així s’ho havia proposat—Calvino el volia escriure a Harvard; per a un altre més, amb el títol “Sul cominciare e finire (del romanzo)”, s’han trobat algunes paraules clau dins la carpeta del “manuscrit de les lliçons”.³ El que avui ens queda, després de gairebé trenta anys i en un moment que aleshores pertanyia encara al proper mil·lenni, és una sèrie incompleta d’apunts escrits a mà que resten a l’ombra del problema de “començar i acabar”, que la “novel·la” ha esbossat.”

El motiu pel qual recordo Calvino no es fonamenta tan sols en les pàgines—escrites amb gràcia i que testimonien una perspicàcia extraordinària a l’hora de llegir—dels *Six Memos for the Next Millennium*. Penso més aviat que els “valors o qualitats o especificitats de la literatura” que Calvino va elaborar el 1985 es troben sorprenentment pròximes als “valors o qualitats o especificitats” que hom associa—val a dir que a partir del segle XX—amb el discurs sobre les “formes breus” i amb la idea subjacent de “forma breu”. “Lleugeresa”, “exactitud”, “visibilitat”, “multiplicitat”, “consistència” són qualitats que apareixen en el discurs sobre la forma breu, de manera gairebé característica en forma de lïtotes: allò lleuger com a no feixuc, allò ràpid com a allò que no es demora, allò exacte com a allò no metafòric, allò visible com a allò que no és invisible, allò múltiple com a allò no lineal, allò consistent com a allò no reduït a la mera essència. Totes aquestes negacions o dobles negacions que s’imposen donen testimoni, a més, de les dificultats d’ordre filològic que se’ns mostren junt amb la idea de la “forma breu”. L’aforisme, la carta, l’epigrama, la faula, el fulletó, la glossa, la sentència, l’idil·li, l’entrevista, el *journal intime*, la columna, el conte, la llegenda, la rondalla, la màxima, el memoràndum, la *nouvelle*, la paràbola, la paròdia, l’enigma, la ressenya, l’*sketch*, la dita, el pròleg, l’acudit—aquests són només uns quants noms, que poden llistar-se sota el terme de “forma breu” i que haurien de poder donar raó d’allò que tots ells tenen en comú en la diversitat i la variabilitat històrica. Caldrà dir ja d’entrada que el problema de la “forma breu”, encara que aquesta s’hagi esforçat amb constància a constel·lar-se en “tipologies”, “gèneres menors” i “gèneres majors” no es pot resoldre només en el pla d’una poètica ben articulada dels gèneres literaris. Hi ha antologies com ara *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen (Formes literàries breus presentades monogràficament)*—on, per cert, no hi consta el compilador—que, lluny d’intentar legitimar-se per mitjà d’una definició general, reuneixen i presenten a través de la història de la literatura una sèrie de textos que van de l’anècdota a l’acudit, passant per l’exemple i l’emblema; en fer-ho remetent la definició de la “forma breu” a cadascun dels gèneres presentats sense concedir a aquesta qüestió cap mena de valor afegit.⁴

El problema de la forma breu no pot desenvolupar-se assenyadament limitant-nos a acumular “tipus de textos”, “gèneres majors” o “menors”, sinó projectant aquesta qüestió en un espai discursiu en què la poetologia sigui reconeixible en tant que sociologia que travessa els gèneres. En tot cas, Alfred Polgar, a qui s’atribueix el mèrit d’haver encunyat en alemany el terme “*kleine Form*” [literalment, “forma petita”. *N. de la t.*] (i aquí “klein”, és a dir “petit”, es troba en una relació de difícil congruència respecte al “breu” de la *forma brevis*, la *forme brève* o la *forma breve*), Alfred Polgar—deia—no va pas focalitzar el concepte de la “forma breu” en

³ Vegeu el pròleg d’Esther Calvino dins: Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti 1988.

⁴ *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen* (sense compilador). Stuttgart: Reclam 2002.

la competència entre les diverses “formes breus”.⁵ Al contrari. Les vegades que Polgar, en relació als seus textos realment “breus”, parla de “petites narracions i estudis” (i s’hi podrien aplicar innumerables denominacions diferents sense gaires dificultats), fa l’efecte que justament no tracta de destacar les diferències d’aquests gèneres entre si. La “forma breu” es fixa en altres aspectes.

Quan Polgar el 1926, encara abans de l’assaig sobre “La forma breu”[“Die kleine Form”], publica—per primer cop a l’editorial Rowohlt—un volum de proses, majoritàriament de dues, tres o quatre pàgines a tot estirar i en format estret, ja és evident que hi ataca l’arquitectura més comuna del cànon literari en el pla formal; aquest atac, paradoxalment, no es realitza partint dels marges, sinó que ocupa—almenys pel que fa a la instància autorial—una posició central: Polgar titula el seu volum de manera programàtica *Escrit al marge (An den Rand geschrieben)*. Aquesta tensió es va percebre, en efecte.

Aquell mateix any, altra vegada a l’editorial Rowohlt, Polgar va publicar un recull de textos que amb el títol *Orquestra des de dalt (Orchester von oben)* responia al volum anterior. I aquests textos, que permeten que l’orquestra ocupi l’escenari, tot deixant el director oblidat abaix, inauguren el volum amb aquella peça explicativa que va fer-se famosa com “La forma breu”. “La forma breu (quasi un pròleg)” és el títol complet d’aquest text i ja d’entrada dirigeix la nostra atenció cap al fet que la resta del llibre es pot llegir com si fos una mena d’epíleg a allò que l’ha precedit de manera immediata. Polgar elabora una ressenya no deliberada incorporant-hi amb enginy les ressenyes que va rebre el recull publicat anteriorment. Així, sens dubte, s’avança a les que rebrà el recull actual. Val la pena citar un extracte més extens del text:

El llibre *Escrit al marge*, petites narracions i estudis, va trobar crítics molt indulgents. I amb tot, el títol no era gaire afortunat. Perquè, partint de la seva modèstia, va esperonar algunes persones a deduir-ne la modèstia del contingut, i a d’altres els va conduir a la delicada ocurrència que la meua literatura, com que jo l’escrivia al marge, ja es trobava en el lloc que li corresponia [...]. També van concórrer—atretes per l’expressió “escrit al marge”—tot d’associacions feridores, com ara: insignificant, accessòria, allunyada del nucli, notes, notetes, engrunes o molles, sanefes, orles sinuoses. (369-370)

El discurs sobre els gèneres és empès cap a una incertesa inflacionària amb l’objectiu de deixar espai a una discussió d’allò que Calvino traurà a la palestra com a modalitats literàries. Polgar segueix:

Encara més nociu que el títol va resultar per als escrits que apareixien units al dessota *la forma breu* que els caracteritza [...]. A les valoracions que es van fer del meu llibre, la falta de pes saltava—sense cap mena d’esforç—del pla material a l’intel·lectual, del pla no metafòric al metafòric, i aquella lectura que pot fer-se en

⁵ Vegeu Alfred Polgar, “Die kleine Form (quasi ein Vorwort)”. Dins: _____, *Kleine Schriften 3*. A cura de Marcel Reich-Ranicki en col·laboració amb Ulrich Weinzierl. Berlin: Rowohlt, 1984, pp. 369-373. Les citacions següents d’aquest text es refereixen a aquesta edició; d’ara endavant s’indica entre parèntesis, en el cos del text, el número de la pàgina citada.

cinc minuts va acostar-se a la crítica següent (si és que es pot anomenar així): lectura per a quan ens cal alguna cosa que duri cinc minuts. (370-371)

I aleshores Polgar es posa a esbossar una crítica pròpia a la forma breu:

Sóc ben conscient que fins i tot en una història d'extensió migrada pot no posar-hi res i que la forma breu pot molt bé ser l'efecte forçós de la manca d'alè. Però si disposés de prou grandiloqüència, m'agradaria rompre una llança en defensa de la forma breu amb grans paraules: perquè crec que és adequada a la tensió i les necessitats d'aquests temps, i que, en tot cas, com ja pot suposar-ho una analogia massa superficial, resulta més adequada del que ho són els gratacels escrits. Trobo que la brevetat episòdica s'ajusta perfectament al paper que s'atribueix avui dia a la tasca dels escriptors. Queden fora de discussió el miracle de la gran obra, la justificació d'un miler de pàgines impreses per a una visió de dimensions ideals tan gegantines que no podria fer-hi aparició en un espai més reduït. Però que en són de pocs, entre aquells que escriuen, els qui podrien reclamar per a si una porció de geni com aquesta! Qui d'entre els narradors que ens contempen ha de dir coses tan grans que no pugui de cap manera ser més breu? On és l'esperit a qui se li hagin revelat, en unió amb el món comú, novetats tan importants del seu quimisme que per fixar aquesta revelació no en tingui prou amb la forma i la fórmula més succintes? Opino que cal que siguin els pensaments del segle, visions del món de claredat i pregonesa extremes, una fantasia més que grandiosa, els que en tot cas procurin allotjar-se en una arquitectura com ara la de la novel·la. Tot allò menor expressat en aquesta forma tan elevada resulta tan ridícul com qui pretén representar la intimitat de la llar en un edifici monumental. (372)

En l'àmplia argumentació de Polgar es fan efectives algunes distincions que pel que fa a la història literària del segle XX són del màxim interès, si més no perquè Polgar no concep la novel·la, privilegiada amb els esforços de la teoria més alta, com *la* forma per excel·lència, sinó que veu en l'"arquitectura com ara la de la novel·la" un gènere *entre d'altres*. Malgrat això, paradoxalment, també és possible referir la invectiva que li llança—hom pot difícilment passar-la per alt—a una tradició molt llarga, relativa a la renovació o modernització de la novel·la i investida des de l'*Estètica* de Hegel amb la dignitat que prové de la filosofia de la història. Aquesta tradició (i caldria preguntar si no es tracta ja d'un tret que en si mateix ja és propi del gènere novel·líctic) insisteix en allò "real" d'una realitat que es dirigeix contra la novel·la—i d'aquesta manera possiblement *només* contra la "novel·la": presumptes qualitats no realitzades del gènere són esgrimides contra les seves realitzacions contemporànies; ras i curt, per dir-ho—ara sí—amb paraules de Hegel: a "allò novel·lesc", se li fa prendre partit contra la "novel·la". Així mateix ho veu també Polgar: en el text en què, segons afirma ell, parla de la "forma breu", tracta d'una "gran dimensió" que finalment es mesura en relació a la novel·la. "La vida—diu Polgar—és massa curta per a literatura llarga, massa fugissera per a ser descrita i contemplada morosament, massa psicopatològica per a la psicologia, massa novel·lesca per a novel·les, i cau massa ràpidament en la fermentació i la descomposició com perquè es pugui conservar *in extenso* llargament en llibres llargs i extensos"(372-373).

L'esforçat procés judicial a què Polgar, un literat que jutja la literatura, sotmet la sentència sobre l'art llarg i la vida breu, deu el fet de poder ser reprès permanentment a una fantasia totalitzadora, afí al gènere, que periòdicament ha estat rebutjada per aquells que han intentat teoritzar sobre la novel·la i que avui dia són considerats canònics, tot i que de vegades també se'ls vegi com a endarrerits respecte al seu temps. Així doncs, arran de la reimpressió el 1962 de la *Teoria de la novel·la*, Georg Lukács considera vàlida tan sols com a anàlisi històrica la seva jugada mestra, que va concebre entre el 1914 i el 1915, però que no va aparèixer com a llibre fins el 1920, és a dir, sis anys abans del text de Polgar:

Si algú llegeix avui la teoria de la novel·la amb l'objectiu de conèixer de manera més íntima la prehistòria de les ideologies rellevants durant els anys vint i trenta, podrà extreure d'una lectura crítica com aquesta algun profit. Ara bé, si agafa el llibre per orientar-se, pot ser que el condueixi a un estat d'intensa desorientació. Quan era un escriptor jove, Arnold Zweig va llegir la *Teoria de la novel·la* amb el propòsit d'orientar-se; un sa instint va guiar-lo amb encert cap al rebuig més decidit.⁶

L'analogia és fàcilment comprensible: així com en el llibre de Lukács el firmament dels antics poemes èpics, que feia la funció de guia, es converteix en la "desemparança transcendental" de la novel·la moderna, l'autor (en aquest cas Arnold Zweig, que ja feia molt de temps que havia començat a fer provatures amb la "forma breu") es troba desorientat en relació a la teoria de la "novel·la" —almenys el 1962—; l'autor mateix es converteix en la "novel·la" no escrita d'una "teoria de la novel·la" que gairebé és capaç de manegar-se-les sense novel·la, però que celebra el "poema èpic" del passat. I quan Víktor Xklovski el 1921, només un any després de la publicació en forma de llibre de la *Teoria de la novel·la*, de Lukács—per posar encara un altre exemple contemporani, per bé que es tracti d'un altre totalment diferent—erigeix el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, del qual "normalment" s'afirma que no és "cap novel·la", en "la novel·la més típica de la literatura universal", cal no oblidar tampoc en aquest cas que Xklovski no pretén fer una anàlisi tancada del llibre, sinó que, a partir del text de Sterne, endega una poètica de la digressió, les interrupcions i la dispersió que, segura de si, contradiu de vegades de manera manifesta les exigències exagerades a la "novel·la" del segle XX per part no pas dels teòrics de la literatura, sinó especialment dels autors.⁷

Cal destacar, doncs, que bona part de la exagerada ambició autoreflexiva de la novel·la correspon justament als autors, tot i la distància i el rebuig que molts d'ells mostren envers la teoria de la novel·la. A l'hora d'ocupar-se de la concepció del que podria ser una novel·la, estableixen una idea de la "novel·la", que suposa un gran repte per a la nostra imatge de la literatura del segle XX, que ens fascina, però que també ens posa en un compromís. Rau en la pròpia lògica de l'objecte l'anar a parar a un escenari del *name dropping*, que aquí se'ns presenta forçat de manera decisiva pel diàleg que els diversos autors mantenen entre si: Marcel Proust, a *À la recherche du temps perdu* (1913 i ss.), evoca al llarg de set volums la capacitat de copsar un passat que en les seves formes més primerenques ha estat actualitzat;

⁶ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt i Neuwied: Luchterhand 1971, pp. 16-17.

⁷ Víktor Šklovskij, "Der parodistische Roman. Sternes Tristram Shandy". Dins: Karl Wagner (ed.), *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*. Viena: WUV, 2002, pp. 61-87, citació a la p. 87.

James Joyce, a *Finnegans Wake* (1929-1939), enlaira la polifonia, que en tot cas ja era grandiosa a l'*Ulysses*, fins a construir-hi un gratacels babèlic de l'interlingualitat; Thomas Mann extreu *La muntanya màgica* (*Der Zauberberg*, 1924), que Calvino caracteritza en els seus memoràndums com "la introducció més completa a la cultura del nostre segle", al "món clos" d'un sanatori (p. 156), molt allunyat dels escenaris urbans propis de l'època; la novel·la *La coscienza di Zeno* (1928), d'Italo Svevo, que Italo Calvino curiosament no toca en els *memos*, troba la forma en la torsió irònica dels relats psicoanalítics, provistos d'un senyal d'autenticitat renovada gràcies a l'"inconscient" que s'hi manifesta; a *L'home sense atributs* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930 i ss.), Robert Musil situa la "novel·la" amb molta cura enmig d'un plantejament hipotètic del pensament i del filosofar: per a Musil—diu Calvino en els *memos*—

el coneixement és la consciència que dos pols oposats no es poden unir mai: un d'ells de vegades l'anomena exactitud, d'altres matemàtica, d'altres esperit pur, de vegades també forma militar de pensar; l'altre pol de vegades rep el nom d'ànima, d'altres d'irracionalitat, d'altres d'humanitat i d'altres de caos. Tot el que sap o pensa, Musil ho posa per escrit en el seu llibre enciclopèdic, que intenta contenir dins la forma de la novel·la, però que tanmateix canvia d'estructura contínuament i se li escapa tant de les mans que ell no només no és capaç d'acabar la novel·la, sinó que ni tan sols pot fixar-ne els trets bàsics per tal mantenir sota control precís l'enorme quantitat de material. (p. 149)

Hem d'agrair *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), de Carlo Emilio Gadda, a una exploració de gairebé quinze anys de durada de les diverses estratificacions sociolectals de l'italià; de fet es tracta d'una lingüística de l'italià en forma de novel·la, treballósament aglutinada per mitjà d'un argument policíac inextricable—val a dir que també va quedar en estat fragmentari: el manuscrit inacabat que donava compte de la seva continuació, que prometia aclarir la desaparició dels personatges, segueix il·localitzable. L'*opus magnum* d'Arno Schmidt *El somni de Zettel* (*Zettels Traum*, 1970), que ocupa 1300 pàgines, es veu exposat al règim neuròtic d'uns fitxers infinitament ampliables, i el "projecte de formes de mort" ("Todesarten-Projekt") d'Ingeborg Bachmann queda paralitzat ja en els somnis de *Malina* (1971), degut al fet que l'autora se sent irremeiablement lliurada a un sentit patriarcal de l'escriptura que l'engoleix com un abisme. Així doncs, hom pot suposar no sense justificació que totes les novel·les i projectes de novel·la esmentats són l'expressió d'un esforç excessiu no només en el pla físic, sinó poetològic en molts més casos, un sobreesforç que sorgeix de la complicitat—tan poderosa com fatal en els seus efectes—de la "novel·la" amb el "llibre" i que arrossega el "llibre" mateix.

I és que, al segle XXI, la novel·la s'entén a si mateixa sobre tot com a "llibre per excel·lència" (38), com a contenidor que té per objecte "la totalitat de la consciència humana" (37), tal com un altre gran, Henry James, va formular a "El futur de la novel·la" el 1899, en trànsit no encara cap a un altre mil·lenni, però sí cap a un altre segle.⁸ James, autor de "novel·les" de les quals es podria dir que suposen més un sobreesforç per als lectors i lectores que no pas per a la forma

⁸ Henry James, "Die Zukunft des Romans". Dins: _____, *Die Kunst des Romans. Ausgewählte Essays zur Literatur*. Trad. d'Helga Eberhardt. Leipzig; Weimar: Kiepenheuer, 1984, pp. 34-48, les citacions pertanyen a les pp. 29, 37-38. Les citacions següents d'aquest text es refereixen a aquesta edició; d'ara endavant s'indicarà entre parèntesis, en el cos del text, el número de la pàgina citada.

novel·lesca pròpiament dita, escriu: “I si ens empenyen un cop més contra les cordes i ens pregunten per què desitgem l’emmirallament si l’objecte emmirallat acostuma a ser tan fàcilment accessible, la resposta adequada sembla ser que l’ésser humà combina el desig permanent de més experiència amb una astúcia il·limitada a l’hora d’aconseguir-la al preu més baix possible. En robarà tant sovint com pugui. Li encanta viure la vida dels altres, però es posa en guàrdia en aquells moments en què aquesta pot assemblar-se a la seva de manera insuportable” (p. 37s). Vint-i-vuit anys després de Henry James i referint-s’hi, entre altres autors, E.M. Forster imaginarà la “novel·la” a *Aspects of the novel* (fruit, per cert, de les Clarke Lectures que el mateix any 1927 va pronunciar al Trinity College de Cambridge) com un “espai circular”, “una mena de sala de lectura al Museu Britànic”, en què els escriptors seuen “tots junts” i “escriuen les seves novel·les de manera simultània”.⁹ Tal com fa James, Forster adopta la metàfora del mirall quan, en un passatge notable, decreta que una novel·la només esdevé “més clara” quan rep “una nova mà de mercuri—amb altres paraules, quan li renoven la sensibilitat [...]” (p. 29). En una renovació com aquesta, la sensibilitat és de talla superior a la natural, és clar—insinua Forster a l’apartat final de les seves lliçons—i tot parlant de la “temptació” il·legítima de fer “especulacions sobre el futur de la novel·la”, en fa una, i no menor precisament: “Si ens fos donat o permès d’ampliar el radi de visió i contemplar tots els afanys humans i anteriors als humans”, la “novel·la” esdevindria “una cosa del tot essencial, atès que concebria dins de si mateixa l’evolució de la humanitat” (p. 176-177). Evidentment, pensar una “totalitat d’allò real” com aquesta,¹⁰ encabida dins la forma de la novel·la, tal com ho formula Hermann Broch el 1935 a “James Joyce i el present”, no és tant un problema de la teoria de la novel·la com una obsessió d’aquells novel·listes que llegeixen teoria de la novel·la, i que no només la llegeixen, sinó que també n’escriuen activament, una obsessió de la qual podríem preguntar-nos com va ser que emigrés del “llibre dels llibres”, passant per l’“enciclopèdia”, fins arribar a la “novel·la” i establir-se allà com a tret distintiu enmig de les rivalitats en el camp literari.

Bé, doncs: Precisament en les esmentades “grans novel·les” del segle XX s’hi pot observar que ja no es deixen incloure en absolut o només amb prou feines en la categoria de “llibre”. La història editorial dels darrers cinquanta anys treu a la llum en els seus grans projectes, al seu torn també desbordants, quins elements d’“allò novel·lesc” van haver de ser sacrificats per tal de fer justícia a la idea de “llibre per excel·lència”. El que avui dia és accessible, per exemple en les edicions corresponents de Franz Kafka, de Robert Musil o també de les “formes de mort” de Bachmann, ja sigui en format de facsímil, imprès, digital, combinant diversos mitjans o servint-se’n en paral·lel, fa esclatar tota forma de “llibre” per les dimensions que té, amb l’efecte sorprenent que les “novel·les”, per part seva, poden llegir-se per etapes, per episodis i atenent a les seves variants. En alemany, com a mínim, és possible llegir “Penelope”, el darrer capítol de *l’Ulysses*, com a llibre independent, així com passa amb el capítol “Anna Livia Plurabelle” de *Finnegans Wake*, que ressona en l’eco de diverses traduccions a aquesta llengua; els capítols d’*El Procés*, que Kafka va deixar en feixos solts i amb els quals Max Brod va confegir

⁹ E. M. Forster, *Ansichten des Romans*. Trad. de Walter Schürenberg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, pp. 16-17. Les citacions següents d’aquest text es refereixen a aquesta edició; d’ara endavant s’indica entre parèntesis, en el cos del text, el número de la pàgina citada.

¹⁰ Hermann Broch, “James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag”. Dins: _____, *Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne*. A cura de Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, pp. 66-93, aquí p. 67.

una “novel·la”, es poden llegir com a “quaderns” en l’edició històrico-crítica encara en curs a cura de Roland Reuß i Peter Staengle; i hi ha complexos narratius inacabats extrets de les *Formes de mort* d’Ingeborg Bachmann que es comercialitzen encara com a publicacions independents. Tant les edicions filològiques com el món editorial fan visible amb tot luxe de detalls el que els esmentats “projectes novel·lescos” ja preparaven a nivell estructural: Musil ja havia disposat *L’home sense atributs* pensant d’entrada en una lectura per capítols; *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Gadda està formada per narracions aïllades, que van aparèixer el 1946 en una revista i que després Gadda va revisar—fins anys més tard no els va donar forma de “novel·la”—; l’*opus magnum* d’Arno Schmidt segueix de manera programàtica el principi de la dispersió, etc.

Allò que es va presentar o va intentar presentar-se com a “novel·la”, com si es tractés d’una abreviatura de projectes literaris que anaven molt més enllà del “llibre” i la “novel·la”, dóna testimoni d’una manera de fer que durant molt de temps només es tenia en compte si es donava la condició prèvia que se li proporcionés l’etiqueta genèrica de “diaris”. Els “diaris” de Musil, els “diaris” de Kafka, els “diaris” de Virginia Woolf: no són pas “diaris” en sentit estricte, com sí que ho eren els d’Arthur Schnitzler, de Thomas Mann o Victor Klemperer, sinó laboratoris d’una escriptura que extreu la seva força de la circumstància que una vegada i una altra pot començar de nou a un ritme quotidià (una quotidianitat que, a la “novel·la”, queda sobredimensionada com a “quotidianitat universal de tota una època”), amb la promesa que tot inici, feliçment, duu a dins a mesura que s’acosta al seu final.

Més enllà del fet curiós que amb el títol de “diaris” aquests projectes literaris s’hagin degradat a ser “pedreres” de la “novel·la” (com a únic contraexemple, de dimensions formidables, podria esmentar-se la novel·la d’Uwe Johnson *Els aniversaris* [*Die Jahrestage*]), es poden recordar tot un seguit de projectes que mantenen connexions subterrànies d’allò més estret amb la novel·la del segle XX, no pas a través de la forma genèrica, sinó a través de l’escriptura. Per exemple els 261 *Cahiers*, la majoria d’ells quaderns escolars, que Paul Valéry va omplir des de 1894 fins a 1945 i que des de 1957 poden consultar-se en edició facsímil de vint-i-sis volums—val a dir que l’edició corresponent de La Plèiade ocupa prop de 4000 pàgines, que representen escassament una onzena part del text sencer. Així, doncs, els *Cahiers* són—com les obres següents—un d’aquells “llibres que enganyen: són objectes físics manejables, reproduïts tècnicament, però tan sols en aparença; tan sols en aparença pot mesurar-se clarament la seva dimensió; aquí la tapa s’obre com una trampa i el lector, un cop deixa enrere el frontispici, es precipita avall cap a un altre món, del qual tornarà transformat en un altre”.¹¹ Aquesta citació fa referència a *La interpretació dels somnis* (*Die Traumdeutung*), de Sigmund Freud, publicada per primera vegada el 1899, i reelaborada una vegada i una altra fins el 1929; per proximitat topogràfica també podria fer-la a la revista *Die Fackel* (*La torxa*), editada entre 1899 i 1936, i a partir de 1912 escrita íntegrament pel seu editor, Karl Kraus: 922 números i 415 fascicles, en total 22.586 pàgines, una empresa ingent; fer-hi una anàlisi de la capacitat ideològico-política de les “formes breus” més variades, des de l’anunci fins a la nota de premsa de només deu línies sobre les atrocitats perpetrades als camps de concentració, seria de

¹¹ Així ho formula Christiane Zintzen a l’assaig sobre *La interpretació dels somnis* dins: *Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelesen*. A cura de Cornelia Niedermeier i Karl Wagner. Wien / Weimar: Böhlau 2001, pp. 71-78, aquí p. 71.

màxim interès. Més lluny de Viena va formar-se *O Livro do Desassossego*, una obra que el traductor de correspondència comercial Fernando Pessoa va escriure entre 1913 i 1934 i que no es va publicar mai en vida de l'autor, el qual va deixar-la ficada en un bagul sense cap mena de pla ni indicació, i que tenint en compte només la llengua original, pot trobar-se en quatre edicions diferents. O els “microgrames” del libèrrim novel·lista Robert Walser—d'un temps cap aquí, estranyament cèlebres—526 fulls i notes escrits a llapis amb lletra diminuta entre 1924 i 1932 o 1933, ficats en una caixa de sabates, desxifrats pòstumament, i que impresos ocupen unes 6000 pàgines. Del 1927 fins l'any 1940, en què va morir, Walter Benjamin va escriure l'anomenada *Obra dels passatges (Passagenwerk)*, un altre exemple extraordinari d'aquells “llibres que tenen un destí des d'abans d'existir com a llibres”, tal com ho formula l'editor de les obres completes, Rolf Tiedemann.¹² Cal recordar també els *Quaderns del sard* Antonio Gramsci, escrits en la mateixa època, entre 1929 i 1935, durant el captiveri de l'autor, empresonat pels feixistes, i que ocupen 33 quaderns. Han experimentat un destí similar d'ordenació temàtica en “llibres” que els *Cahiers* de Paul Valéry, que també han estat ordenats per temes. Després de la Segona Guerra Mundial, Sartre va escriure entre 1968 i 1971 *L'idiot de la família. Gustave Flaubert de 1821 a 1857 (1971-1972)*, un estudi sobre Flaubert en cinc volums i d'una extensió de diversos milers de pàgines, després d'haver-se dedicat intensament a aquest autor durant tres dècades; cal esmentar-lo aquí no només perquè Sartre reclamés que havia de ser llegit “ahora com un estudi filosòfic i com una gran novel·la”,¹³ sinó perquè Sartre hi va fer del mateix concepte de “totalització” un instrument metodològic i reflexiu; fins a quin punt aquest estudi, per part seva, es troba sota l'encís d'aquest concepte, pot comprovar-se llegint la breu novel·la de Julian Barnes *Flaubert's Parrot* (1984). I encara un darrer exemple: Alexander Kluge respon a l'estilització i monumentalització de la biografia d'un autor per part de Sartre, que la converteix en un panorama fenomenològic de tot un segle, amb un projecte literari que, en un radi de seixanta anys, emprèn una narració que, de manera conseqüent, historitza i fa plural la biografia i que enguany, el 2012, ha quedat enllestida: *Crònica dels sentiments. Històries bàsiques/ historials personals (Chronik der Gefühle. Basisgeschichten /Lebensläufe, 2000)*, *El buit que deixa el diable. Pels voltants del nou segle (Die Lücke, die der Teufel lässt. Im Umfeld des neuen Jahrhunderts, 2005)*, *Veïns d'una altra vida. 350 noves històries (Tür an Tür mit einem anderen Leben. 350 neue Geschichten, 2006)* i, finalment, *El cinquè llibre – Nous historials personals. 402 històries (Das fünfte Buch – Neue Lebensläufe. 402 Geschichten, 2012)*. Allò que aquests projectes tenen de novel·lesc és l'escriptura empesa cap a la reproducció serial, el *plurale tantum*, l'esglaonament i el progressiu caràcter polièdric a ritme de “forma breu”.

Després de tot això, no podem pensar que la relació entre “novel·la” i “forma breu” adopti l'aparença d'una simple antítesi. Una simplificació com aquesta ens faria perdre de vista que, en la “novel·la” moderna mateixa, l'antítesi entre “novel·la” i “forma breu” es disputa com a conflicte. La voracitat de la “novel·la” no s'atura davant les “formes breus”; no només negocia de quina manera competir-hi, sinó que se'n serveix d'algunes qualitats per tal d'apropiar-se dels conceptes de realitat debatuts amb aquestes “formes” i de les tècniques per configurar

¹² Rolf Tiedemann, “Einleitung”. Dins: Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. 2 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, p. 11.

¹³ Manfred Frank, “Das Individuum in der Rolle des Idioten. Die hermeneutische Konzeption des Flaubert.” Dins: *Sartres Flaubert lesen. Essays zu der Idiot der Familie*. A cura de Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, pp. 84-108, aquí p. 84.

aquesta realitat de manera dramàtica. Inversament, també la “forma breu” —en la manera com queda reflectida en la “novel·la”—ha estat capturada per la força d’irradiació d’aquesta; no cal pensar un cop més en els gèneres que com ara la ressenya, que escomet la “novel·la” com qui no ho vol, o el “diari”, que s’inscriu en la “novel·la” reiteradament, o el “recull de pensaments”, que és el que s’inventa la novel·la en primera instància. Franz Kafka va publicar al llibre de relats *El metge rural (Der Landarzt, 1918)* un únic passatge del seu projecte *El Procés*: es tracta de “Davant la Llei”, una peça que el propi Kafka anomena “llegenda”, i també “text”, “història” i “narració”. Els estudiosos de la literatura no han deixat de tenir dificultats amb el terme “paràbola” referit a aquesta peça: es parla de “paràbola no clàssica” o “oberta”, de “paradoxa lliscant” (“gleitendes Paradox”, Neumann).¹⁴ Un home del camp arriba davant la Llei, i el guardià apostat davant la porta li nega l’entrada, l’home espera durant tota la seva vida per poder entrar, es perd en minúcies, en detalls, s’abandona i s’hi deixa la vista abans que el guardià, finalment, li doni a entendre que aquella entrada li estava destinada només a ell i que ara, ell, el guardià, la tancarà. Fi. O no. A la “novel·la” *El Procés* aquesta història manté uns lligams tan vius amb el context, que se l’ha començada a interpretar com a escena inaugural de la totalitat de la novel·la, com una novel·la “en miniature”, com un reflex agut i concís d’allò que passa al seu voltant. Però la “novel·la” ja avisa a l’avançada. Posteriorment, en una “exegesi de la novel·la” molt prolixa, el capellà de la presó fa dipositar a Josef K. d’aquesta frase aforística: “Copsar correctament una cosa i malentendre-la no s’anul·len mútuament”.¹⁵ I nosaltres, ¿podem canviar per part nostra la direcció de la pregunta? Si pensem *El Procés* no pas seguint la lògica dels fets que s’hi representen, sinó com un gran escenari d’allò “novel·lesc”, podem justificar la tensió que hi regna amb la competència insoluble entre “forma breu” i “novel·la”. Del que es tracta no és el “llibre” en què Max Brod va convertir *El Procés*, sinó de l’escriptura de Kafka, que sempre comença de nou, de la feina diària durant tota la vida, de la perseverança contra la “lluïssor” seductora d’una forma “oberta”, però que alhora “tanca”. Així, doncs, la “forma breu” es contraposaria a la “novel·la”, però disposaria del saber d’aquesta, seria un record de “l’obra”, no pas de l’obra individual, no pas del “miracle de la gran obra”, tal com ho formulava Polgar (p. 372), sinó de l’obra escrita durant tota una vida. Encara que sembli paradoxal: no és pas la gran “novel·la” fictícia, sinó la “forma breu”—lleugera, ràpida, exacta, visible, complexa i consistent—la que ens recorda, plena de confiança, una cosa que avui dia ja no cotitza gaire: el treball dedicat a “l’obra”.

Traducció: Teresa Vinardell Puig

¹⁴ Gerhard Neumann, “Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas »gleitendes Paradox«“. *Deutsche Vierteljahresschrift* 42 (1968), pp. 702-744.

¹⁵ Citat segons el lligat «Im Dom» dins: Franz Kafka, *Der Process. Faksimile-Edition*. A cura de Roland Reuß en col·laboració amb Peter Staengle. 16 esborranys de capítol relligats individualment en caixa. Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1997.