

Cantar a l'uníson: una aproximació holística a les llengües modernes i els estudis culturals¹

DOMINIC KEOWN (dk209@cam.ac.uk)
Fitzwilliam College, Cambridge

Durant la major part del segle anterior, ensenyar en una llengua estrangera moderna al Regne Unit va implicar l'aparició d'un element cultural corresponent que concernia exclusivament la literatura. Malgrat la importància de la lectura com a eina per adquirir la competència lingüística, es va posar de manifest la necessitat de tractar aquesta aptitud de manera independent. Tot i així, durant les darreres dècades, aquesta exclusivitat es va anar substituint a poc a poc per una estratègia més equànime i comunicativa que va accentuar la rellevància de les quatre aptituds de l'aprenentatge de llengües.

De manera simultània, l'exposició a la personalitat creativa del país adient que, en certa manera, havia promogut la literatura s'ha reemplaçat, en aquest segle, per la presència creixent dels Estudis Culturals. Per exemple, en l'actualitat, és bastant usual veure al Regne Unit plans d'estudis de secundària i universitaris adornats amb modalitats de certa immediatesa com ara cinema, televisió, esport, folklore, cuina, etc., les quals contribueixen a l'adquisició de la llengua i el coneixement de la societat meta. Aquesta implicació, les facetes de la qual funcionen com una unitat holística, és clarament més completa en la seua competència que el sistema anterior.

En aquest sentit, la música pot ser especialment captivadora. Fer un simple cop d'ull a la llista d'èxits d'una setmana concreta i d'un país concret evidencia el dinamisme d'aquest mitjà, la immediatesa de la seua assimilació internacional i com es creuen de manera ràpida i inevitable les fronteres nacionals, per no parlar de l'atracció que genera als estudiants. La música, com l'adquisició d'una llengua, uneix les persones de tradicions diferents, així com la seua diversitat i universalitat confirma la humanitat comuna que tots compartim. Un exemple n'és el cas del ressorgiment del folk en les dècades de 1960 i 1970, especialment als Estats Units, a Espanya i a Irlanda del Nord. Malgrat els diferents sistemes de govern (pocs compararien l'autocràcia militar amb la democràcia), la confrontació militant de la Nova Cançó amb la dictadura es va combinar sense interrupcions amb una xarxa transatlàntica de protesta contra l'imperialisme i la repressió i per la defensa dels drets civils.

Tot i la discrepància raonable en l'assimilació del fenomen, sembla haver-hi un consens clar a l'entorn dels eixos centrals que travessen l'experiència tant a Europa com al continent americà que es podria adaptar a l'experiència catalana de la manera següent:

- i. Un compromís ideològic que caracteritza o, segons diuen alguns comentaristes, determina l'estètica de l'experiència (Street, 2000).
- ii. Es va dotar de condició de cantautors als personatges principals inspiració i producció dels quals podia arribar tant als conscients socials com als amorfs i idiosincràtics, malgrat que emanara del descontent social bàsic (Aragüez Rubio, 2006: 86-89).

¹ Aquest article ha estat traduït de l'anglès al català per Jordi Basevi Tomàs.

Encara que tots els comentaristes han acceptat la validesa d'ambdós elements, ha persistit certa parcialitat a acceptar-la, sobretot en relació amb la primacia del primer. Com assenyalava Mark Marqusee (2003), certs electors continuen considerant la denúncia política pública com una condició *sine qua non* d'aquesta creativitat. Per posar-ne un exemple, aquesta visió restrictiva va esdevindre definitiva als Països Catalans, on la valoració crítica de les diferents branques literàries del gènere germà de la poesia va quedar reduïda a una parella simplista. Segons aquesta lectura, la coherència de l'experiència es va dividir exclusivament, d'una banda, en compromís social (poesia social) i, de l'altra, en experiment líric (formalisme), una parcialitat de la visió que va romandre molt de temps sense resposta².

Per tal d'evitar aquesta parcialitat, proposem una lectura exhaustiva de dues cançons clau d'aquest moviment: *Cançó a Mahalta* (1974), de Lluís Llach, i *Diamonds and Rust* (1975), de Joan Baez. Totes dues són particularment rellevants en aquest context. Els artistes que ens interessin no podrien tindre un perfil més activista: Llach, per la defensa de la democràcia i dels drets nacionals de Catalunya, i Baez, per la seua participació activa en el moviment pels drets civils i l'oposició a la Guerra de Vietnam. No cal comentar que, per exemple, la importància crucial de *L'estaca* —un himne per al moviment popular antifranquista— i la disputa freqüent del cantautor català amb el règim, formen part de la història del folk del territori: des d'actuacions prohibides fins a la persecució creativa perpetrada pel règim que el van obligar a exiliar-se a París (Jurado i Morales: 2007, 114-116). De la mateixa manera, Baez s'identifica amb l'activisme social amb unes obres tan emblemàtiques i sedicioses com *We Shall Overcome* (Vencerem) i *Kumbaya* (Vine-te'n), que es van convertir en himnes mundials per a l'activisme social i la rebel·lió.

Per tant, el primer principi que s'ha comentat abans es podria aplicar de seguida a tots dos cantautors. Tanmateix, en aquest marc tant polititzat, continua sent essencial respectar la integració creativa que suggereix la segona consideració, en què, com veurem més endavant, la preocupació formalista representa un elemental fonamental en la producció que proporciona un avantatge estètic al valor de l'art en general.

1. Diamonds and Rust

La breu però intensa aventura amorosa entre Joan Baez i Bob Dylan forma part de la història del ressorgiment del folk. I l'agra separació posterior de la parella s'ha justificat sovint des de la perspectiva de la ideologia (Peele, 2009). Baez estava constantment a l'avantguarda de la reacció progressista contra la classe dirigent en els àmbits de raça, gènere i imperialisme. De fet, com es resumeix a continuació, la seua militància era, en molts sentits, gairebé una part necessària de la seua manera d'entendre la música. Tot i ser un clar company de viatge en la protesta, el recent guanyador del premi Nobel no va ser tan reivindicatiu amb aquestes causes, malgrat la consideració icònica d'himnes com *Blowing in the Wind* (Escolta-ho en el vent) i *The Times They Are A-Changin'* (Els temps

² Aquest paradigma el van imposar dues antologies influents: Castellet i Molas, *Poesia catalana del segle xx* (1963) i Amadeu Fabregat, *Carn fresca* (1974). Totes les referències que es fan en aquest article de textos que estan en Internet es van consultar el 30-09-2016.

estan canviant), i va renegar del protagonisme anterior dintre del moviment. És més, després de la seua separació, la cançó *To Bobby* (A Bobby), que Joan va dedicar al seu examant en l'àlbum de 1972 *Come from the Shadows* (Hi ve de les ombres), és essencialment una petició apassionada perquè Dylan torne al seu activisme anterior.

<p><i>You left us marching on the road and said how heavy was the load</i> <i>The years were young, the struggle barely had its start (...)</i> <i>We're only saying the time is short and there is work to do</i> <i>And we're still marching in the streets with little victories and big defeats</i> <i>But there is joy and there is hope and there's a place for you</i> <i>And you have heard the voices in the night, Bobby</i> <i>They're crying for you</i> <i>See the children in the morning light, Bobby</i> <i>They're dying.</i></p>	<p>Vas marxar per la carretera i vas dir que era pesada la càrrega Els anys eren joves, la lluita amb prou feines havia començat (...) Només diem que el temps és breu i que ens queda molta feina per fer I encara ens manifestem pels carrers amb petites victòries i grans derrotes Però tenim l'alegria i l'esperança i hi ha un lloc per a tu I de nit has escoltat les veus, Bobby Ploren per tu Mira els xiquets amb la llum del matí, Bobby Es moren.</p>
--	---

El fet que el cantant abandonara la lluita s'ha equiparat de manera simplista amb l'elaboració d'una orientació creativa impulsada per l'estètica. De la mateixa manera, si seguim el suposat binari en què va avançar la tradició crítica catalana respecte a la poesia, seria fàcil adoptar el mateix punt de vista polaritzat en aquest àmbit. Per exemple, la pietosa urgència de les cançons de denúncia social de Baez s'oposa a una nova sofisticació creativa, abraçada per Dylan. Aquesta contraposició s'ha qualificat de superposició d'un «paisatge interior» on «la narrativa coherent ha quedat menyspreada en favor del surrealisme carnavalesc». És ací on «es va substituir l'austeritat del trobador de folk acústic per l'extravagància hedonista d'una banda de rock» (Marqusee, 2003).

Tanmateix, cal reiterar que aquest fenomen no ha de basar-se en la polaritat limitada d'una o d'una altra situació, com se sol afirmar. Simplement, els artistes implicats en aquest moviment van respondre a tot l'espectre de possibilitats líriques que tenien al seu abast: des de la banalitat prosaica, d'una banda, fins a la complaença formalista, de l'altra. O com bé contextualitza Marqusee: «Dylan, lluny d'haver desertat de la política, estava redefinint el seu camp d'acció». En composicions com *Visions of Johanna* (Visions de Johanna) o *Desolation Row* (Passatge de la desolació), «grans temes socials es mesclen amb queixes íntimes» (2003). A més, és innegable la presència constant de la denúncia social en la producció contemporània del guardonat amb el premi Nobel, com en el cas del llenguatge realista d'èxits tan brutals com *Hurricane*, de 1976. Si s'adopta aquesta perspectiva més flexible, es pot apreciar la combinació afortunada de la preocupació estètica amb la banalitat del tracte directe, com es demostra en l'oferiment magnífic de Baez, *Diamonds and Rust* (Diamants i rovell):

³ Totes les lletres en anglès de l'article han estat extretes de <www.joanbaez.com/Lyrics/tobobby.html> [Consulta: 30-4-2017].

<p><i>Well I'll be damned Here comes your ghost again But that's not unusual It's just that the moon is full And you happened to call.</i></p> <p><i>And here I sit Hand on the telephone Hearing a voice I'd known A couple of light years ago Heading straight for a fall.</i></p> <p><i>As I remember your eyes Were bluer than robin's eggs My poetry was lousy you said Where are you calling from? A booth in the midwest.</i></p> <p><i>Ten years ago I bought you some cufflinks You brought me something We both know what memories can bring They bring diamonds and rust.</i></p> <p><i>Well you burst on the scene Already a legend The unwashed phenomenon The original vagabond You strayed into my arms. And there you stayed Temporarily lost at sea The Madonna was yours for free Yes the girl on the half-shell Would keep you unharmed.</i></p> <p><i>Now I see you standing With brown leaves falling around And snow in your hair Now you're smiling out the window Of that crummy hotel Over Washington Square.</i></p> <p><i>Our breath comes out white clouds Mingles and hangs in the air Speaking strictly for me We both could have died then and there.</i></p> <p><i>Now you're telling me You're not nostalgic Then give me another word for it You who are so good with words And at keeping things vague.</i></p> <p><i>Because I need some of that vagueness now It's all come back too clearly Yes I loved you dearly And if you're offering me diamonds and rust I've already paid.</i></p>	<p>Que se m'emporte el diable Hi torna el teu fantasma Però no es inusual És perquè hi ha lluna plena I has hagut de trucar</p> <p>I ací estic asseguda Telèfon en mà Escoltant una veu que vaig conèixer Fa un parell d'anys llum Directa cap a un abisme</p> <p>Recorde que els teus ulls Eren més blaus que els ous del pit-roig I em deies que la meua poesia era pèssima Des d'on em truques? Des d'una cabina telefònica a l'Oest Mitjà</p> <p>Fa deu anys Et vaig comprar uns botons de puny Tu em vas portar alguna cosa Ambdós sabem què poden portar els records Porten diamants i rovell</p> <p>Quan vas irrompre en l'escena Ja eres una llegenda El fenomen de la plebs El vagabund original Et vas llançar als meus braços I hi vas romandre Temporalment perdut a la mar La Madonna era teua debades Sí, la xica de la petxina Et mantindria estalvi</p> <p>Ara t'hi veig Mentre cauen les fulles marcides al teu voltant I la neu al teu cap Ara somriu per la finestra D'eixe hotel de mala mort de Washington Square</p> <p>El nostre alè forma núvols blancs que es barregen i suren per l'aire Parle només per mi Ambdós podríem haver mort en eixe instant</p> <p>Ara em dius Que no ets nostàlgic Doncs dóna'm una altra paraula per a això Tu, que tens tanta retòrica i ets tan poc clar</p> <p>Perquè ara necessite un poc d'eixa ambigüitat Tot ha tornat de manera molt clara Sí, et vaig estimar molt I si m'estàs oferint diamants i rovell Jo ja els he pagat.</p>
---	--

A primera vista, la narrativa ofereix un relat prosaic de com la trucada de l'examant de l'autora li desperta la intensitat dels seus sentiments passats. D'una manera realista, el to del lèxic és obert i comunicatiu, gairebé desproveït de cap metàfora. El llenguatge senzill realça la sinceritat del discurs, que culmina en la franquesa de la confessió «Sí, et vaig estimar molt», com confirma la intimitat de les anècdotes de les primeres estrofes i l'honradesa humil del clímax de les relacions sexuals. En aquest nivell superficial, l'únic element que té un valor líric real és la melodia, que, en combinació amb la musicalitat potent i rica de la veu de Baez, subratlla —amb la seua cadència insistent i planyent— la intensitat de la nostàlgia i el seu retorn inevitable i evocador.

Tanmateix, malgrat la superficialitat inicial, hi ha un lirisme discernible que s'evidencia en el valor connotatiu del subtext. Per exemple, el mot «damned» (en l'expressió «que se m'emporte el diable») del primer vers no podria ser més col·loquial; però, de la mateixa manera que amb «ghost» («fantasma»), introdueix tot un conjunt de qüestions relacionades amb l'horror i el gènere gòtic de la literatura i el cinema. Els casos d'amants desafortunats («condemnat»), des de Romeu i Julieta fins a Faust i Dràcula, vénen de seguida a la ment, una trama realçada per la lluna plena i la dimensió arquetípica o bíblica de «l'abisme» que s'hi transmet (com és costum en el mite), amb una experiència no cronomètrica del pas del temps: «fa un parell d'anys llum».

L'associació «llegendària» continua de manera explícita en el moment oportú amb una evocació subtil de la història cultural. Com és evident en el cas de Chaplin, el vagabund de la literatura i del cinema desborda, paradoxalment, un encant i un carisma enganyós, atractiu, bohemí i contestatari d'una manera amenaçadora (tant Odisseu com Don Joan eren naufrags desastrats). Totes aquestes al·lusions segueixen realçant l'habilitat artística, un tret que s'emfasitza amb la referència a la innocència seductora de l'obra mestra de Botticelli, a mesura que el crescendo arriba fins al clímax. És en aquest instant on, malgrat la mundanitat del lèxic, som testimonis d'un coit triomfant o d'una interacció excel·lent, transmesos de manera etèria per la barreja dels núvols blancs que naix de l'alè dels amants i per l'èxtasi eròtic de la mortalitat, una imatge que fa recordar Bataille (1986).

Tot plegat, aquesta peça constitueix un exemple de la plenitud de l'experiència que s'aprecia quan la sinceritat pessimista —el llenguatge característic de la cantautora totalment compromesa— està casada amb les possibilitats imaginatives d'un esteticisme més formal. En altres paraules, quan les dues definicions suposadament distintes i exclusives de la recerca lírica contemporània estan unides més que no juxtaposades.

2. Cançó a Mahalta

La divisió imaginada en l'experiència lírica catalana entre els valors de la poesia social i el formalisme es podria explotar senzillament fent referència al treball de Lluís Llach. Hom només cal que propose *Com un arbre nu* (1972) com a exemple d'unitat en lloc de divisió, on l'activisme social es combina sense esforços amb l'esteticisme intens. L'àlbum l'obre *La gallineta*, desconstrucció satírica de la qual troba l'eco en *Madame (Ningú no sabia el seu nom)* i la burla cap a la censura de *Bon senyor (Bon censor)*. No obstant això, aquesta subversió pública i frívola és un contrapunt als melangiosos símls d'aïllament

seguint l'estil d'Ausiàs March de *Com un arbre nu* i la metàfora persistent de *Ma tristesa*, amb el seu planyent anhel individual per la llibertat col·lectiva.

Aquest còctel té el mateix èxit en *Comandante*, l'homenatge al Che Guevara, que respon emotivament a l'himne inspirador de Puebla —sovint atribuït per error al cantautor xilè i víctima de la repressió de Pinochet, Víctor Jara (1932-1973)—. Tanmateix, la composició també evoca de manera enginyosa la brutal repressió dels coronels a Grècia (1967-1974). De la mateixa manera —igual que la posterior cançó *Vaixell de Grècia* (1974) i la insuperable *Viatge a Ítaca* (1975)—, la seua altura, to i melodia hel·lena no només fan eco a Kavafis sinó també a la magnífica banda sonora creada pel compositor exiliat Mikis Theodorakis per a la penetrant pel·lícula de 1972 de Costa-Gavras *État de siège* (*Estat de setge*) i la seua denúncia del suport de la CIA a la repressió inhumana de la junta militar a l'Uruguai.

Un *modus operandi* idèntic acompanya el següent LP, *I si canto trist* (1974), que inclou l'adaptació majestuosa de Llach del poema de Màrius Torres. Com la confessió melòdica de Baez, en el nivell més simple, el poema descriu la relació entre el poeta tuberculós i la seua musa, Mercè Figuera, tots dos interns al sanatori de Puigdolena a la dècada de 1930.

Corren les nostres ànimes com dos rius paral·lels.
Fem el mateix camí sota els mateixos cels.

No podem acostar les nostres vides calmes:
entre els dos hi ha una terra de xiprers i de palmes.

En els meandres grocs de lliris, verds de pau,
sento, com si em seguís, el teu batec suau.

I escolto la teva aigua tremolosa i amiga,
de la font a la mar, la nostra pàtria antiga.⁴

Una vegada més, a nivell superficial, la narrativa és un conjur planyent a la impossibilitat de la unió afectiva. Constrets d'aquesta manera, el poeta i la musa tenen vides paral·leles i no es poden fusionar ni apropar. No obstant això, d'acord amb la transformació simbolista, recórrer a l'al·lusió i a la metàfora serveix per imbuir l'experiència amb una dimensió molt més genèrica i bàsica, per alçar-la del fracàs del context individual. És clar que la insistent referència fluvial es remunta als orígens de la poesia occidental, és a dir, al trop d'Heràclit —la visió de la vida com un flux indefugible—, que esdevindria una constant en la tradició europea posterior. En aquest sentit, l'oscil·lació en el llenguatge de Llach i l'anar i vindre del ritme insistent i ondulatori és especialment impressionant.

De fet, aquesta mateixa capa es reflecteix en la profunditat del lèxic, que, malgrat la seua restricció, és estrepitosament evocador. Els rius paral·lels, per exemple, ens porten més enllà de l'experiència personal cèlebre entre afluents i canals que alimenten la Riera de Tenes a Sant Quirze de Safaja, fet que ens fa retornar inevitablement als seus homòlegs

⁴ Extret de <www.lluislloch.cat/catala/cancomahalta.html> [Consulta: 30-4-2017].

mil·lenaris, els paral·lels Tigris i Eufrates. Va ser ací, al Creixent Fèrtil de Mesopotàmia (del grec, «entre dos rius»), on naix per primera vegada la nostra civilització, «de la font a la mar», com el rumb de la cultura occidental se superposa en la particularitat d'aquesta ubicació.

D'acord amb aquesta fusió entre el que és individual i el que és universal, hi ha un moviment corresponent cap a la unió, tot i que en un nivell superior, que transcendeix la noció explícita de la indefugible separació. En el primer rodolí s'estableix una tensió entre la divisió (dos rius paral·lels) i la singularitat (les *nostres* ànimes; el *mateix* camí sota els *mateixos* cels). El segon rodolí subratlla la frustració d'aquesta juxtaposició (no podem acostar/entre els dos; les *nostres* vides calmes/una terra de xiprers i palmes). No obstant això, la situació es resol en els últims versos amb una elegància simbòlica característica, ja que la unitat es concep en una plana metafòrica més profunda.

Aquest efecte s'aconsegueix visualment en el tercer rodolí, on se substitueix la separació per un desacord sa per l'epítet transferit. En la combinació visual de «meandres grocs de lliris», per exemple, la qualitat adjectival no es limita a les flors, sinó que es connecta o es transfereix als meandres. L'amalgama metafòrica es veu reforçada per l'abstracció cromàtica addicional —per no dir sinestèsica— del lexema «verds de pau». De fet —i de nou d'una vertadera manera simbolista—, finalment es confirma la unitat per l'essència de l'estimada percebuda oralment: «sento (...) el teu batec suau; escolto la teva aigua, tremolosa i amiga», on el poder del zeugma subratlla la unió al·lusiva.

No cal dir que la implicació d'elements orals i visuals hi té una importància fonamental. Tot i que la imatgeria i l'eufonia poden impressionar per la seua riquesa, les seues facultats corresponents també són essencials en la percepció de la transcendència. El propòsit és primordial dintre de la tradició poètica. Després de la creativa síntesi simbolista de la sensualitat (precisament per mitjà dels sentits, l'arrel etimològica de l'esteticisme, es va poder percebre el que és absolut), l'experiència de la poesia pura manté el mateix sender sensual cap a la intensitat al·lusiva que es percep d'una manera tan diàfana en la magnífica amalgama de Torres sobre els valors lírics. Ací també cal esmentar la sensualitat de la versió musical de Llach gràcies a la seua dicció rica, el crescendo controlat, l'apòstrof culminant i la planyent cadència reiterada.

Curiosament, i a pesar de l'onada estètica, la darrera línia fa un retorn sorprenent al present i la seua immediatesa. És probable que el panorama poètic evoque l'alba de la civilització. També es pot lamentar la vida com a inevitable flux general a la condició humana. Tanmateix, la *pàtria antiga* de Torres i Mahalta no és només mítica, sinó també ancestral. Catalunya té la seua pròpia història antiga. I, així com la Sinera d'Espriu, el paisatge de Sant Quirze Safaja necessita l'accepció que acompanya la dimensió immediata de l'experiència. De fet, acceptar la paraula «pàtria» en la dècada de 1930 la necessita. No es tracta només d'una evocació melangiosa de la mina perenne de la cultura del continent europeu, sinó també un lament per a Catalunya i la seua condició precària durant la Guerra Civil i les seues conseqüències. En aquest sentit, la condició de la nació és paral·lela a la dels amants, on la frustració de la fracassada realització (geo)física troba una compensació en una transcendència espiritual persistent.

3. Conclusions

Reconsiderant tots aquests temes, el nostre enfocament no restrictiu ha permès arribar a una conclusió que és prou flexible per abraçar —en lloc d'excloure— tots els elements involucrats. D'una banda, en l'àmbit de la lingüística aplicada, la parcialitat (que es podria caracteritzar per una dependència exclusiva per la literatura) es veu limitadora i restrictiva. D'altra banda, el divers ventall d'interessos que ofereixen els estudis culturals pot enriquir el camp de manera apreciable en la seua combinació d'exposició a la pràctica idiomàtica i la comparació entre cultures locals i foranes.

De la mateixa manera, i com els seus homòlegs als Estats Units i a Irlanda del Nord, la Nova Cançó va formar part d'una força creativa nodrida des del bressol de la injustícia social per individus amb un compromís clar tant amb la seua comunitat com amb la resta de la humanitat en general. La senzillesa del llenguatge en la comunicació de la protesta d'inspiració popular és un element fonamental de l'experiència. Tanmateix, no és l'únic element i sovint es combina amb una sofisticació estètica a la qual mai no s'ha renunciat ni s'ha rebutjat. Així, només sembla raonable concloure que el reconeixement de la poesia del període també es beneficiaria d'una lectura holística anàlogament.

BIBLIOGRAFIA

- ARAGÜEZ, C. (2006): «Pasado y Memoria», *Revista de Historia Contemporánea*, 5, 81-97.
- BATAILLE, G. (1986): *Erotism, Death and Sexuality*, San Francisco, City Lights.
- CASTELLET, J. M. i J. MOLAS (1963): *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62.
- FABREGAT, A. (1974): *Carn fresca*, València, L'Estel.
- JURADO, O. i J. M. MORALES (2007): *Lluís Llach: siempre más lejos*, Nafarroa, Txalaparta.
- MARQUEE, M. (01/11/2003): «The Politics of Bob Dylan», *Red Pepper*,
<http://www.redpepper.org.uk/the-politics-of-bob-dylan/>
- PEELE, S. (15/10/2009): «The Great Baez-Dylan Love Affair», *Psychology Today*,
<https://www.psychologytoday.com/blog/addiction-in-society/200910/the-great-baez-dylan-love-affair>
- STREET, J., (2000): «Invisible Republics and Secret Histories: A Politics of Music», *Cultural Values*, 4, 3, 298-313.
- (2012): *Music and Politics*, Cambridge, Polity.

BIONOTA

És professor a Fitzwilliam College, a la Universitat de Cambridge. Especialista en cultura contemporània de la Península Ibèrica. Ha publicat a bastament sobre la dimensió ideològica en la literatura catalana. És autor dels llibres *Sobre la poesia catalana contemporània* (València: Tres i Quatre, 1996), *Polifonia de la subversió: la veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés* (València: Tandem, 2000) i *A Companion to Catalan Culture* (London: Tamesis, 2011). A més ha publicat, juntament amb el poeta Tom Owen, l'antologia traduïda *After the Classics: the selected verse of Vicent Andrés Estellés* (Amsterdam: John Benjamins, 2013). També ha publicat estudis sobre cinema espanyol, amb especial atenció a Buñuel, Berlanga, Monleón i Bigas Luna. És l'editor de la revista *Journal of Catalan Studies* i ha estat traductor de Salvat-Papasseit (1982; 2005), Ausiàs March (3 vols: 1986; 1989; 1993), Valle-Inclán (1991) i Joan Fuster (1992; 2006).