

Enric Bou

La invenció de l'espai

Ciutat i viatge



PUV
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

La invenció de l'espai
Ciutat i viatge

Assaig 34

La invenció de l'espai
Ciutat i viatge

Enric Bou

Universitat de València

A Jon Knudsen, *in memoriam*

© Enric Bou, 2013

© D'aquesta edició: Universitat de València, 2013

Publicacions de la Universitat de València
Arts Gràfiques, 13 - 46010 València

Disseny de la col·lecció: Inmaculada Mesa
Il·lustració de la coberta: Daniel Muñoz, *Traces* (2012)
Maquetació: Comunico, CB

ISBN: 978-84-370-9065-8
Dipòsit legal: V-66-2013

Impressió: Ulzama Digital

Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano... Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco.

Italo Calvino, *Le città invisibili*

Índex

Ciutat i viatge. Caminant per la ciutat (des)coneguda.....	13
1. Llegir la ciutat.....	19
Teories de la Ciutat.....	25
La ciutat-llibre	31
La ciutat des de dalt (i des de fora).....	36
Experiència interior de la ciutat	52
2. Sobre rius i mapes. Aproximacions ibèriques al comparatisme.....	63
Dibuixant rius	68
Llegint mapes	82
3. Fronteres a la ciutat: reescrivint les separacions	99
Frontera i ciutat	99
Creu i cercle.....	107
Heterotopies: cementiri, bordell, <i>Rastro</i>	112
4. «Decrèpita i teatral»? Exploracions literàries de Barcelona.....	125
Caminant a la ciutat	129
Una visió crítica.....	135
5. Les llums i els noms de París:	
<i>Bearn</i> de Llorenç Villalonga.....	143
Problemes de lectura i escriptura.....	148
Els usos de l'espai a <i>Bearn</i>	152
París, ciutat mítica	155
Dues visites a París i dues òperes	158
París, les « <i>lumières</i> », <i>Bearn</i>	164

6. Exili a la ciutat: <i>La plaça del Diamant</i> de Mercè Rodoreda.....	167
Cases i carrers	176
Quatre elements	182
Alliberament de l'espai.....	186
7. Construcció literària: el cas d'Eduardo Mendoza.....	191
Una trilogia de novel·les urbanes.....	194
Pastitx i paròdia	199
Contemplació de la ciutat.....	208
8. En trànsit: Explorant els llibres de viatges.....	215
Viatge i llibres de viatge	215
Viatgers	224
Tipologies.....	231
9. «Back from the USSR». Viatgers al país dels Soviets	235
Allunyats del país.....	242
10. «Mitja vida condormida». Viatge i exili	255
Barreja de passat i present	262
Viure en els marges.....	270
Final	277
11. «Benvinguts enlloc»: viatges a no-llocs	279
Els no-llocs i l'infrordinari.....	279
Llibres de viatge a no-llocs	288
Anar a la seva.....	300
Bibliografia	307

Ciutat i viatge. Caminant per la ciutat (des)coneguda

Aquesta exploració s'inicia a partir d'una actitud a mig camí entre l'obsessió i la consciència plena: la barreja de sensacions que experimentem en viatjar per la ciutat o en passejar per ciutats desconegudes quan som de viatge. En la nostra ciutat ens deixem anar, perdent el temps, en un matí de lleure, o entre dos encàrrecs burocràtics, que ens deixen una estona de llibertat inesperada, i anem a la recerca de l'incert per carrers ben coneguts que, de sobte, ens fan girar el cap, talment com si fóssim en un viatge en un país llunyà. Caminar sense direcció fixa. Deixar-se perdre. Perdre's i trobar. Trobar-se a un mateix. Trobar l'altre. Escriure la ciutat en caminar. Walter Benjamin distingeix entre equivocar-se de carrer en la pròpia ciutat, cosa que ell considerava poc interessant i banal, i el concepte de perdre's, com en un bosc, una cosa molt més complexa: «requereix un entrenament molt diferent. Llavors, rètols i noms de carrers, els transeünts, sostres, quioscos, bars, han de parlar al caminant, com el cruixit d'una branca sota els seus peus quan som al bosc» (*Reflections*, 7-8). Viure diverses vides en una ciutat que no és la nostra, però en la qual passem dies com a no turista. Poder-la veure des dels ulls del turista, fer-se fotos de turista, guiat i acompanyat per algú nadiu. Aprendre els petits secrets del botigueig per

a la vida quotidiana. No buscar souvenirs. Fer les manobres que fa la gent del lloc. Tornar de treballar amb cara de cansat, amb passes lentes. Observar una realitat aliena que ha esdevingut quotidiana. Per un temps breu. O, a l'inrevés, deixar-se perdre per la nostra quotidianitat amb els ulls del visitant, (re)descobrir els escenaris de la nostra vida. Escriure una nota sobre les nostres experiències. Escriure i viatjar. Observar. La ciutat desconeguda que es fa amiga. Sentir-se a casa en un paratge estrany. Aquestes, i més, són algunes de les impressions que constata l'habitant de la ciutat o el viatger que viu en una ciutat desconeguda durant un temps breu, entre el viatge i el coneixement que té el nadiu de l'espai urbà. El viatge a la ciutat integrat en la vida quotidiana. Descobrir la ciutat mentre el viatger es descobreix ell mateix. Una manera d'inventar-se l'espai, d'apropiar-se'n.

Un matí de diumenge del mes d'octubre de 1998 vaig visitar la magna exposició de trens que la RENFE i el Ministerio de Fomento havien instal·lat a l'estació de França de Barcelona per commemorar el 150 aniversari de l'arribada del ferrocarril a Espanya. Ho feia en qualitat d'acompanyant del meu fill Víctor que llavors tenia cinc anys. Els nens tenen una habilitat sorprenent per formular les paradoxes del viure i deixar-nos emmudits, sense resposta davant dels grans interrogants ontològics. Em va sorprendre, tan bon punt vam començar la visita, amb un comentari que a mi em semblava una confusió que, en formular-la ell, em despistà i vaig intentar de corregir inútilment: els trens de rodalies són metros, els altres, en especial els de gran velocitat («lo morrut», tal com li diuen a Tortosa a l'Euromed), són trens. Aquesta distinció, tan

òbvia, entre metros i trens em féu pensar sobre quin deu ser el punt de tangència entre la cultura local, i la cosmopolita, entre el viure urbà més sedentari i el viure en trànsit, en la mobilitat, i com el mitjà de transport ens pot afectar les actituds i activitats. No anem d'excursió amb metro (ni amb el Metro-Vallès), sinó a la feina, o de passeig. Quan decidim anar d'excursió, o de viatge, ho fem amb tren (auto, avió, vaixell). El metro té la familiaritat de la vida quotidiana i ens aboca a una recorregut rutinari, durant el qual ni mirem les cares dels veïns de trajecte. El tren obre les portes a la il·lusió de l'aventura, és un desplaçament a territoris desconeguts amb companys de vagó que poden obrir-nos portes a altres mons. Els trens, d'acord amb la definició de l'antropòleg francès Marc Augé, ens fan arribar a «llocs», és a dir indrets en els quals un nom defineix tota una sèrie de relacions històriques i d'identitat. El talgo de París, l'Orient-Exprès, el més castís Shangai Exprès (que anava a Vigo) o el Transiberià, molt més exòtic i de pregones ressonàncies literàries, suggereixen mons, records imaginats, lectures, desigs. No cal dir que els noms de les línies de metro (la groga, la verda, etc.), o els de les estacions (Vallcarca, la Guineueta, Meliana) no desvetllen el mateix ordre d'emocions. Jo solia pensar que els viatges a llocs llunyans produïen una literatura excel·lent, de gran qualitat literària, mentre que les exploracions urbanes no tenien el mateix pes literari, però he descobert que l'exploració de la vida quotidiana pot ser tan interessant o més. Sortim de les nostres ciutats per explorar paisatges exòtics llunyans i mai no arribem a saber el que hi ha sota aquelles realitats llunyanes, tornant amb les mans buides a la nostra vida quotidiana.

M'interessen, doncs, dos tipus de fenòmens ben típics del segle XX i la repercussió literària que han tingut. En primer lloc el coneixement literari de la ciutat, entès en part com un viatge per, o una exploració de, la quotidianitat. En segon lloc, les diverses fases del viatge literari al llarg del segle XX, un tipus d'experiència que s'ha fet progressivament més fàcil i assequible, i que ha obert les portes al contacte amb l'alteritat. Moltes de les idees i plantejaments d'aquest llibre tenen un mateix origen: aquell punt en el qual viatgem per la quotidianitat com si ens trobéssim en una jungla farcida de perills; o, a l'inrevés, passegem per les jungles de l'Amazònia com si estiguéssim en un indret ben conegut, a la cantonada de casa. L'espai ens el fem nostre a través del passatge, l'acció de passar, i tant en un paisatge urbà com en un espai que es és lluny de casa, ens trobem amb un descobriment, la sorpresa final del passatge, que és l'endinsament en nosaltres mateixos. Són maneres complementàries de la invenció de l'espai que exploro en aquestes pàgines.

Agraeixo a Rosalba Campra de la Universitat de Roma «La Sapienza», Antonio Monegal de la Universitat Pompeu Fabra, Andrés Soria Olmedo de la Universidad de Granada, Enric Balaguer de la Universitat d'Alacant, Elide Pittarello de la Università Cà' Foscari di Venezia, Àngels Santa i Xavier Macià de la Universitat de Lleida, Cristina Sánchez-Conejero de la University of North Texas, l'oportunitat de presentar primeres versions d'aquest treball als seus estudiants. També vull esmentar Claudio Guillén, que em va convidar a presentar part d'aquests materials a la «Fundación Ortega y Gasset» de Madrid. Amb ell vaig discutir el títol ja que va ser, a més d'un bon amic, un mestre

i un referent intel·lectual significatiu. Altres persones amb qui he tingut ocasió de discutir els plantejaments d'aquest llibre són: Delphine Bahuét, Tom Cushman, Joan de Déu Domènech, Montserrat Iglesias, Jonathan Knudsen, Kathleen McNerney, Joaquim Molas, José Muñoz Millanes, Susana Reisz, Heike Scharm, Marilyn Sides, i Rosi Song. A tots ells moltes gràcies. En particular, a la Sarah i l'Alexandre que han recolzat i suportat pacientment els anys de recerca i d'escriptura. També a la Chiara que ha passejat i reflexionat amb mi.

Versions anteriors d'alguns capítols han estat publicades en diversos llocs. Agraeixo als editors la gentilesa d'autoritzar la publicació de fragments: «On Rivers and Maps. Iberian Approaches to Comparatism», *New Spain, New Literatures*, edited by Luis Martín-Estudillo and Nicholas Spadaccini, *Hispanic Issues* vol 37, Vanderbilt University Press, Nashville Tennessee 2010: 3-26; «Decrèpita i teatral»? On Literary explorations of Barcelona», *Catalan Review* XVIII, 1-2 (2006): 149-160; «Les llums i els noms de París: de Proust a Villalonga», *Homenatge a Víctor Saurana*, Lleida: Universitat de Lleida, 1997: 149-165; «Exile in the City: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, edited by Kathleen McNerney and Nancy Vosburg, Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1994: 31-41; «Arquitectura de la palabra: la trilogía urbana de Eduardo Mendoza», Enric Bou i Elide Pittarello, eds., *(En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2009: 103-128; «Back from the USSR». Viatgers al país dels Soviets», *Rivista Italiana di Studi Catalani* 1 (giugno

2011): 35-47; «Ligeros de equipaje: exilio y viaje en la España peregrina (1936-1969)» *Revista Hispánica Moderna*. LII, 1 (junio 1999): 96-109.

He rebut suport de diverses institucions per preparar aquest llibre. Vull agrair en especial la beca Salomon i la del Center for Latin American and Brazilian Studies, ambdós de la Brown University. Una generosa beca «Cátedra de Excelencia» de la Universidad Carlos III de Madrid i el Banc de Santander, durant el semestre de tardor del 2011, em va proporcionar el temps necessari per enllestir el projecte.

Venècia-Madrid-Barcelona, 3 de març, 2012

1. Llegir la ciutat

Car la ville est un poème (...) qui déploie le significant, et c'est ce déploiement que finalement la sémiologie de la ville devrait essayer de saisir et de faire chanter.

Roland Barthes

Vaig arribar a Madrid un matí de setembre, un dia de llum suau i clara, aquella que només s'aconsegueix en les altures de l'altiplà castellà. Jo estava en una nit diürna (o un dia nocturn), situació que només produeix la flamant i absurda estació d'enllaç de Nuevos Ministerios on el viatger accedeix a una espectacular ciutat subterrània, que és evocada en un enorme mural *trompe l'oeil*. En aquest lloc les rates han estat substituïdes pels viatgers del matí tractant d'arribar al seu destí. Un no-lloc com aquest no permet els seus usuaris de ser conscients d'on es troben. Creuen la ciutat subterrània a través de l'anomenat (antigament) «túnel de la risa» fins arribar a les entranyes del Paseo de los Melancólicos. Tots aquests són noms bonics per als espais urbans amb una història important, topònims que ningú ja no usa.

L'ésser humà es relaciona amb l'espai que l'envolta projectant en la ment una intel·lectualització d'allò que veu, allò que viu. La realitat física –les dimensions que li

transmeten els sentits, la vista primordialment— esdevé projecció mental. I a l'hora d'enfrontar-se amb l'espai ho fa des de dues perspectives complementàries: una narrativa, l'altra esquemàtica. Quan hem d'explicar a algú com anar d'un punt a un altre, ho fem amb un llistat d'instruccions (vés de dret, gira a mà esquerra, etc.) o amb un croquis dels moviments a seguir damunt un mapa. No són sinó metàfores que ens ajuden a llegir el món. Un mot tècnic com «odologia», que deriva d'«hodos», que en grec significa carretera, camí, viatge, és molt útil per referir-se a la nostra relació amb l'entorn físic. El mot prové d'un psicòleg experimental, Kurt Lewin, el qual l'havia utilitzat per caracteritzar l'«espai viscut», és a dir l'espai en el qual un individu viu, o l'espai tal com és percebut per l'usuari. Aquest espai s'oposa a l'espai geomètric dels mapes i els plànols, a l'espai euclidià mesurable, racional i homogeni. L'odologia prefereix el caminar més que no pas el camí, el sentit de la geografia més que no pas el càlcul mètric. L'ésser humà lluita entre dos desigs: instal·lar-nos en alguna banda, pertànyer a un lloc; i trobar en un altre lloc un nou camp d'acció (Careri).

Aquestes dues actituds es podrien comparar als dos enfocaments diferents per visitar una ciutat que va proposar Miguel de Tamen a «A Walk about Lisbon». Una possibilitat, «sentir l'atmosfera», implica només caminar i mirar. L'altra és l'obligació estètica del turista que es passeja amb una llista de coses a visitar i que li serveix de mesura de l'èxit del viatge. La inefable i infal·lible guia *Michelin* proposa un sistema d'estrelles, que ha esdevingut un codi moral per als turistes, amb una descripció de les obligacions del que cal fer a cada lloc (Tamen, 35). En molts escriptors

reconeixem una lluita interna entre caminar sense rumb i l'estabilitat. Molts escriptors, com ara Ramón Gómez de la Serna o Joan Maragall, han estat conscients del seu espai vital al llarg de la seva vida: arrelats en un lloc, a Madrid, Buenos Aires o Barcelona, però sempre cercant nous horitzons. Al ritme de les passions personals i les crisis polítiques, es van adaptar al seu entorn i van anar modificant la manera com experimentaven l'espai.

Els llocs de la memòria, que tant han interessat estudiosos com Maurice Halbwachs, estan immersos en els espais de la quotidianitat. Com afirmà el sociòleg francès som sempre dins l'espai i és només la imatge espacial que, per raó de la seva estabilitat, ens dóna la il·lusió de no canviar a través del temps i de retrobar el passat en el present. El dibuix dels homes d'abans que s'ha materialitzat, com un calc, en la materialitat de les coses i dels edificis i la força de la tradició del lloc prové justament d'allò del que n'eren la imatge. És en els llocs on s'allibera amb força més potent la memòria, revelant els lligams que ens hi uneixen i que posen en evidència les connexions d'una «societat invisible» (Halbwachs, 197-201). Els «llocs de la memòria» en la definició de Pierre Nora combinen de manera ambigua el passat i el present, allò sacre i prosaic, el record individual i el col·lectiu (Nora I, 37-43). Els llocs antics ens proporcionen matèria per als nostres records, perquè hi ha un excés de memòria que s'expressa sense paraules. La història és inscrita en les pedres de les valls, en els pobles i expliquen les diverses generacions que hi han viscut. Objectes sacres com ara les làpides en els murs de les esglésies són signes en marbre de la devoció; objectes d'ús comú com ara un instrument de treball o un moble antic, són

testimoni de permanència i d'estabilitat. I de continuïtat. Amb la inscripció del jo en el temps, la superfície calenta del record, la memòria es fa espectacle d'un passat sempre més íntim, quotidià (Tarpino, 18-21). Aquest tipus de memòria és ben lluny dels discursos narcotitzants de la política o fins de la història i és ben atenta als petits records de família, petites epopeies dels llocs. Gómez de la Serna i Maragall foren uns habitants de les seves ciutats, atents al seu entorn i que recolliren en les obres literàries aquest tipus d'interès per l'espai.

Marc Augé s'ha referit a les dues maneres d'evocar les ciutats: a partir de la lectura d'una novel·la (d'un poema) o veient l'espai urbà a través dels ulls dels personatges. De la mateixa manera que Proust o Thomas Mann formen part d'una Venècia literària, dir els seus noms significa suggerir com han vist algunes ciutats, espais urbans, París o Lübeck. Com diu Augé: «prononcer le nom de ces auteurs, c'est faire surgir l'image, un peu floue parfois mais toujours insistante, des villes dont ils ont su capter les bruits, la couleur, les lignes de fuite et plus encore la secrète alchimie qui transmue de temps à autre, dans l'oeil du promeneur, les lieux en états d'âme et l'âme en paysage» (140). Així passa amb Gómez de la Serna i Maragall. Ells pertanyen a un Madrid o una Barcelona literàries i, al mateix temps, llegint els seus textos gaudim d'una recreació de l'ambient d'un moment. Molts dels seus textos ens evoquen la transformació dels llocs en estats de l'ànima i de l'ànima en paisatge.

L'encontre entre ciutats i les mirades dels escriptors ha propiciat pàgines notables. I associacions que van més enllà de l'esforç d'un eslògan d'agència de viatges: Dublín

i Joyce, París i Baudelaire o Proust, Boston i Henry James, Lisboa i Pessoa, Madrid i Pérez Galdós. I la Barcelona de Maragall, Carner, Salvat-Papasseit i tants d'altres que, en llengües diverses, n'han fet escenari o motiu privilegiat de les seves composicions literàries. Perquè l'apropiació de la ciutat per part de l'imaginari dels escriptors ha estat una activitat habitual d'ençà de l'adveniment de la Modernitat. Baudelaire, en el pròleg als *Petits poèmes en prose*, es referí a l'addicció a les urbs de la nova poesia, i en definí els paràmetres: la freqüentació de les ciutats enormes, l'encreuament de llurs innombrables relacions:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.

Des de llavors literatura i ciutat ha esdevingut una zona prou definida en la literatura de la modernitat. Una zona en la qual el text serveix per expressar una contrada de l'ànima, entre el somieg i els ensurts de la consciència, i capta amb una força fascinant les reaccions dels habitants de les grans urbs. Si Baudelaire es plantejava l'articulació d'una forma literària nova, la prosa poètica, foren la ficció, novel·la i conte, o la poesia, els gèneres que protagonitzaren un moviment de renovació i d'atracció per la ciutat.

Segons ha explicat Richard Lehan els estudis històrics sobre la ciutat moderna han dirigit la seva atenció vers tres

qüestions. En primer lloc, els orígens. Molts estudiosos s'han fixat en el problema de la desconexió entre camp i ciutat. Oswald Spengler i Lewis Mumford es fixaren en el fet que la ciutat moderna creà una desconexió entre camp i ciutat, una pèrdua de les arrels, una unitat tancada que provocà la crisi de la civilització. La raó substituï l'instint, les teories científiques els mites i les teories econòmiques abstractes el comerç. En segon lloc, d'altres historiadors s'han fixat en el que podem anomenar les lleis físiques de la ciutat, la relació amb l'entorn físic, com ara el creixement en cercles concèntrics, o el creixement cap a l'oest. Gaziell va indicar en les seves memòries l'existència d'una llei no escrita, segons la qual totes les ciutats, com les civilitzacions, tendien a créixer de l'est vers l'oest. Això és ben cert en el cas de Barcelona, i en general de Catalunya, en el progrés de la Catalunya vella a la Catalunya nova. La tercera opció ha estat estudiar els efectes que les ciutats tenen en els seus habitants: Max Weber destacà els aspectes econòmics que condicionen la vida a ciutat i com cada ciutat creava un estat mental; Georg Simmel, en establir una tipologia del comportament de l'home urbà, es fixà en els aspectes psicològics, en els estímuls que rebia el nou habitant de la ciutat industrial. Es poden distingir, doncs, a grans trets, tres tipus d'enfocaments: una visió urbanística, una visió històrica i una altra de sociològica. A remolc de les anàlisis històriques i sociològiques, han anat sorgint estudis de caràcter més literari. Aquí vull plantejar alguns problemes rellevants en torn de l'impacte que la ciutat moderna ha tingut en la literatura. Per una visió literària de la ciutat, des d'una visió urbana de la literatura: llegir la ciutat.

Teories de la Ciutat

Malgrat el risc de ser esquemàtic, es podria argumentar que l'arquitectura contemporània es divideix entre dues figures de l'excés: el plantejat per la temptació –com sagaçment va denunciar Forges en un acudit de fa uns anys– del *capitalismo ladrillista*; i la fidelitat envers l'ortodòxia del Moviment Modern, representat per la Bauhaus, Le Corbusier, el GATPAC i altres arquitectes o associacions afins. Totes dues figures de l'excés són la causa d'una monotonia preocupant en el paisatge urbà, els monuments que envaeixen el cor de les nostres ciutats, com les «Cuatro Torres Business Area» de Madrid, o la zona que envolta el «Fòrum» a Barcelona, zones inspirades per edificacions com les de «La Défense» a París, en intents de reproduir l'efecte de la *skyline* de Manhattan. Bàsicament, aquest debat entre les figures d'excés és una extensió d'un altre etern debat entre *urbs* i *civitas*, és a dir entre el concepte d'espai urbà com una cosa que inclou la noció d'habitabilitat o un altre concepte en el qual la funció fonamental és la de la representació. La ciutat és alhora *urbs*, el medi ambient construït amb característiques morfològiques molt específiques, definides per edificis, carrers, equipaments. També és una realitat social, la *civitas*, és a dir, el conjunt de tots els ciutadans que viuen a la ciutat. *Polis*, al seu torn es refereix a la unitat política i administrativa, l'àrea municipal o metropolitana, que regeix la ciutat. No obstant això, entre les complexitats d'aquestes definicions tècniques hi ha moltes coses per indagar.

Com va escriure Raymond Williams, hi ha una gran varietat de models de ciutat i una sèrie de característiques

que es repeteixen en el temps, com a capital d'un estat, centre administratiu, centre religiós, ciutat comercial, port i dipòsit mercantil, casernes militars, concentració industrial. Com diu el crític anglès: «Entre les ciutats d'època antiga i medieval i la moderna metròpolis o aglomeració urbana hi ha una connexió de nom i de part de la funció, però res a veure amb la identitat» (Williams, 1). Les ciutats tenen una personalitat, tot i la semblança entre elles. Les ciutats canvien amb el temps, i creixent es transformen. Les ciutats són ruïnes, en el sentit que Walter Benjamin va donar a les ruïnes en les seves «Tesis sobre filosofia de la història», és a dir, una catàstrofe única que veu l'àngel de la història:

Hi ha un quadre de Klee que es diu *Angelus Novus*. S'hi veu representat un àngel que sembla com si s'apartés d'alguna cosa que mira fixament. Els ulls esbatanats, la boca oberta, les ales desplegadas. L'àngel de la història ha de ser ben bé així. Té la cara girada cap al passat. En allò que a nosaltres ens sembla una cadena d'esdeveniments, ell hi veu una sola catàstrofe, que acumula més i més ruïnes i les llença als seus peus. A ell li agradaria aturar-se, despertar els morts i recompondre les destrosses. Però ve una tempesta des del paradís que se li enganxa a les ales i l'àngel no les pot plegar. Aquesta tempesta l'arrossega irremissiblement cap al futur, al qual dona l'esquena, mentre que, davant seu, el munt de ruïnes puja cap al cel. Aquesta tempesta és això que anomenem progrés. (Benjamin, *Reflections*, 257-258)

Les paraules de Benjamin ens recorden que la construcció és tan important com la destrucció, tot és relatiu, perquè allò nou se superposa al que és vell, i no només

hi ha substitució, sinó diàleg. Un arquitecte i teòric de l'arquitectura, José Joaquín Parra Bañón, presenta al llibre *Bárbara arquitectura bárbara virgen y mártir*, una actitud de lingüista de la pedra, o arquitecte de la paraula, i demostra dues tesis compatibles i innovadores: que Santa Bàrbara és a l'origen de l'arquitectura i que de la destrucció, d'arrasar, més que no pas de construir i conservar, se'n derivaran beneficis més importants que no pas del kitsch i absurd conservacionisme que domina els nostres pobles i ciutats, destinats a convertir-se en parcs temàtics de la postmodernitat. Aquestes opinions sobre la ciutat coincideixen amb la visió de Ramón Gómez de la Serna sobre el mercat del Rastro, un lloc «ameno y dramático, irrisible y grave que hay en los suburbios de toda ciudad», on s'acumula brossa inútil. Segons Ramón, les ciutats estan relacionades entre elles no pels seus monuments, sinó a través de «esos trastos filiales» (*Ramonismo I. El rastro*, 73). D'altra banda, Calvino a *Le città invisibili* va discutir els nombrosos intercanvis, més importants que els merament econòmics, que es poden percebre a les ciutats: «scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desiderio, di ricordi» (Calvino, X). Així que hem de distingir entre una ciutat material, que consisteix en cases i carrers, el domini de l'arquitectura i l'urbanisme, i una ciutat espiritual, que pot ser llegida, discutida, i vista per altres disciplines. Les ciutats pateixen molts canvis, passen per la construcció i la destrucció, cauen en la ruïna. Estan construïdes amb l'arquitectura i l'urbanisme, però també amb la imaginació. En aquest llibre s'analitzen exemples de la ciutat de les paraules, o la interpretació que la literatura ha fet de la construcció i la destrucció de les ciutats.

Les ciutats es caracteritzen per una juxtaposició de la història i elements ètnics que fomenten la col·lisió del temps i l'espai, tenint en compte els fenòmens d'hibridació i la barreja dinàmica dels discursos. En lloc d'una visió global, unificada i homogènia de la realitat urbana, els observadors i visitants s'enfronten a una pluralitat i barreja d'estils, el contagi i l'osmosi, que *descentra* la seva mirada, fent desaparèixer la seva impressió inicial. Les ciutats generen un discurs políglota, un multilingüisme que genera la ciutat palimpsest, que es pot descriure seguint Lotman. Segons ell, a partir del punt de vista de la semiòtica, una ciutat és un complex mecanisme semiòtic, un generador de cultura que és capaç de realitzar aquesta funció en exclusiva a causa del seu políglotisme semiòtic. En aquest sentit, una ciutat representa un «focus de textos i codis, organitzats de diferents maneres, que pertanyen a diversos idiomes i de diversos nivells». Diversos codis ètnics, socials i d'estils de conflueixen en una ciutat, on s'hi estimulen diverses hibridacions i traduccions semiòtiques. El passat té una oportunitat en el paisatge de la ciutat de coexistir sincrònicament amb el present. L'arquitectura d'una ciutat, el plànol dels carrers, els noms que reben, els monuments i una gran quantitat d'altres elements del paisatge urbà funcionen «com conjunt de codis que constantment regeneren els textos del passat històric» (Šakaja and Stanić, 495).

Aquesta idea de l'acumulació present en els mots de Lotman es pot relacionar amb una famosa frase de Wittgenstein: «El nostre llenguatge pot ser vist com una ciutat antiga: un laberint de petits carrers i places, de cases antigues i noves, i de cases amb addicions de diferents

èpoques, envoltat per una multitud de barris nous amb carrers rectes i regulars cases uniformes». Les oposicions generades per l'acumulació són la clau per assignar significats diferents o fins i tot contradictoris a la ciutat. Per exemple, en barris com el Raval de Barcelona, o Lavapiés a Madrid, es qüestiona la divisió social i funcional en barris i districtes. Hi ha districtes centrals, d'acord a la seva posició, però amb elements típics de la perifèria, amb la presència dels immigrants i la necessitat de traducció entre cultures i pràctiques. Les oposicions divideixen i obren la possibilitat de posar l'accent en una divisió del territori i generar processos de «mestissatge». El mecanisme de la frontera de Lotman, uneix i separa alhora, i funciona com un mecanisme que crea la paradoxa d'autoconsciència a través de la separació. La ciutat genera la seva pròpia alteritat i identitat, que és sempre relacional.

Els textos literaris obren una línia d'investigació sobre la ciutat que no té comparació en el camp de les ciències socials. La literatura ens permet discutir les nocions d'*urbs* i de *civitas*, la transformació de l'espai, la juxtaposició de capes. Ens permet de pensar en la ciutat en els termes del concepte de *Thirdspace* d'Edward Soja, una noció d'espai que combina la sociabilitat i l'espacialitat de manera històrica. *Thirdspace* és una idea interdisciplinària de l'espai, la història i la societat que tracta les micro-geografies de la vida quotidiana amb la mateixa atenció amb què es tracten les grans tendències històriques. Ambdues geografies són crucials per a una interpretació matisada del lloc que s'investiga. De la mateixa manera, la literatura ha de combinar aquests enfocaments macro i micro.

L'estudi de l'escriptura sobre les ciutats pertany a una tradició molt específica. La ciutat és un epítom de la modernitat, amb els seus efectes de canvi total en termes de la tecnologia, la societat i la psicologia. A partir del creixement demogràfic, el capitalisme de consum, i l'impacte de la tecnologia en la vida quotidiana, en definitiva, dels efectes de la industrialització, es produeix una identitat urbana renovada. Georg Simmel va ser el primer a considerar aquests canvis d'identitat. A «La metròpolis i la vida mental» (1903), va identificar alguns dels canvis: el xoc, la indiferència, la neurastènia i l'estranyesa. L'oposició entre la vida rural i urbana, crucial en la transformació de la modernitat, va ser analitzada en el clàssic estudi de Raymond Williams, *The Country and the City*. Com va escriure: «el contrast entre el camp i la ciutat és una de les principals oposicions a partir de la qual prenem consciència d'una part central de la nostra experiència i de les crisis de la nostra societat». Una de les categories més conegudes establertes per Williams en el seu estudi és la de «comunitats cognoscibles», i la pèrdua de l'«estructura de sentiment». L'oposició que planteja Williams entre les dues formes de vida és clarament resumida en aquest passatge:

Amb el camp s'ha associat la idea d'una forma natural de la vida: la pau, la innocència i la virtut senzilla. Amb la ciutat s'associa la idea d'un centre d'aprenentatge, de comunicació, i de llum. També s'han desenvolupat d'altres poderoses associacions negatives: la ciutat com un lloc de soroll, mundà i d'ambició; el camp com un lloc d'endarreriment, d'ignorància, de limitació. El contrast entre camp i ciutat, com a formes fonamentals de la vida, es remunta a l'època clàssica.

Raymond Williams situa aquesta oposició a les *Bucòliques* de Virgili, quan es presenta Melibeu com a antic propietari d'uns terrenys que li han estat embargats per la força. També analitza el segon epode d'Horaci, escrit uns anys més tard, com la reflexió sentimental d'un usurer que rumia de convertir-se en agricultor, reclama els seus diners i després, en el clímax del poema, els torna a prestar. Williams explora aquest doble tema: l'Arcàdia en termes de béns immobiliaris, una terra generosa explotada pels rics i que treballen els pobres. També cal esmentar el treball seminal de Walter Benjamin sobre París, on defineix un paisatge de consum massiu format per l'arquitectura i les diverses experiències que s'hi desenvolupen, com ara les galeries o passatges, els *boulevards* i els *flâneurs*.

La ciutat-llibre

La visió que proposo és de doble direcció: d'una banda m'interessa analitzar com la literatura ha influït en la formació d'una imatge (o imatges) de la ciutat. De l'altra, vull veure com la ciutat modifica la literatura. Més enllà dels estudis clàssics de Georg Simmel, «La metròpolis i la vida mental», i de Walter Benjamin, «Paris, capital del segle XIX», cal considerar d'altres estudis més recents que obren noves vies d'aproximació. Roland Barthes a «Sémiologie et urbanisme» féu una proposta molt original que ara m'interessa de reprendre. Comparava la ciutat amb una manifestació literària que podia ser llegida en clau semiòtica: «la ville est un poème (...) qui déploie le significant, et c'est ce déploiement que finalement la sémiologie de

la ville devrait essayer de saisir et de faire chanter». Unes pàgines abans Barthes s'havia referit a les diverses maneres de dir la ciutat i l'entitat que té com a idioma que ens parla i ens fa parlar: «La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants; nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant». Per això creia que la revolució semiològica avançaria molt en el terreny de l'urbanisme quan es pogués parlar d'un «llenguatge de la ciutat», no en un sentit metafòric, sinó real. La ciutat té una pluralitat de significats a partir d'un únic significant. És de la intervenció de cada usuari/passejant que depèn el sentit que li podem donar. Com indicà Barthes: «la ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret». Per tant, els habitants de la ciutat o els usuaris creen una experiència doble, ja que arriben a conèixer i dir l'experiència mentre caminen per la ciutat. Barthes es referia aquí a un capítol de *Nostra Senyora de París* de Victor Hugo, en el qual reflexionava sobre els sentits dels monuments en la ciutat. Victor Hugo, en efecte, en el capítol «Això matarà allò» jugava amb una frase del sermó d'un capellà: «Això matarà allò, el llibre matarà l'edifici». La frase admet dues lectures. En primer lloc com a frase que és d'un capellà el qual expressa el terror de la religió davant la força de la paraula impresa: el llibre eliminarà el sermó, «la premsa matarà l'església».

El segon sentit és que la impremta destronarà l'arquitectura i el llibre de pedra serà substituït pel llibre de

paper, és a dir, per un objecte més volàtil, difícil de controlar. Estableix, doncs, un símil molt productiu de base gramatical: la lletra és la pedra aïllada, dreta, les paraules surten de la superposició de pedres, el dolmen (els túmuls són noms propis), les frases són l'acumulació de pedres en grans espais. I els temples d'Egipte, o el de Salomó, ja són llibres. Fins a Gutenberg, doncs, l'arquitectura fou l'escriptura universal. Així es pot distingir entre dues menes d'arquitectura des de l'antiguitat fins al segle XV: la teocràtica, que es caracteritza per la immutabilitat, l'horror al progrés, la conservació de les línies tradicionals, la consagració dels tipus primitius i el sotmetiment constant de totes les formes de l'home i de la naturalesa als capricis incomprensibles del símbol, que «són llibres tenebrosos que només els iniciats saben desxifrar». L'altra mena d'arquitectura està constituïda per les construccions populars que es caracteritzen per la varietat, el progrés, l'originalitat, l'opulència i el moviment perpetu. Aquests són edificis comprensibles per qualsevol persona. Hugo conclou: «Entre l'arquitectura teocràtica i l'altra hi ha la mateixa diferència d'una llengua sagrada a una llengua vulgar, del jeroglífic a l'art, de Salomó a Fídies».

Gràcies a Victor Hugo ens adonem que quan ens enfrontem a una ciutat podem adoptar dos enfocaments. El primer ens la fa llegir en un «sentit literal», més a prop de la lectura dels mapes; el segon ens introdueix en un sentit de lectura «simbòlica», en desxifrar el sentit profund d'una ciutat determinada. Com recorda Marc Augé, l'espai de l'antropologia és un espai simbolitzat, i és aquesta simbolització la que permet que un espai determinat esdevingui llegible per tots els seus usuaris. Tots ells segueixen

altres dissenys similars d'organització amb les mateixes convencions ideològiques i intel·lectuals, que organitzen l'ordre social. Aquests valors tornen als temes principals de l'antropologia: la identitat, la relació i la història (Augé *L'Impossible voyage* 14).

De fet, la proposta d'Hugo-Barthes es pot ampliar encara més amb l'aportació de Michel de Certeau. L'antropòleg i historiador francès escriu en un capítol de *L'invention du quotidien* (1990) unes agudes reflexions, que són molt útils per al meu propòsit. Situa un observador hipotètic dalt de l'últim pis del World Trade Center de Nova York i compara la visió que pot tenir des d'allà dalt amb la d'un caminant per la jungla d'asfalt que hi ha als seus peus. El primer en fa una lectura global, des de dalt. El segon, des de baix, on no hi ha visibilitat, no pot llegir el text urbà que escriuen els mateixos vianants en caminar per la ciutat. Hi ha unes pràctiques alienes a l'espai geomètric o geogràfic de les construccions visuals panòptiques o teòriques. Aquestes pràctiques de l'espai corresponen a una altra «espacialitat». Com diu De Certeau: «Une ville transhumante, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifié et lisible». De Certeau utilitza una terminologia i uns conceptes inspirats en la lingüística, que són molt útils en la definició de «caminar». D'aquesta manera, es pot definir el caminar com una espècie d'enunciació. Se suposa que un caminant segueix un procés d'apropiació de l'espai i el seu sistema topogràfic, d'una manera similar com un parlant s'apropia d'un llenguatge determinat. Caminar és una realització de l'espai, de la mateixa manera que els actes de parla són una bona execució de les llengües.

De Certeau distingeix també entre estratègia i tàctica. L'estratègia és el càlcul (o la manipulació) de la correlació de forces que és possible des del moment en el qual un subjecte de voluntat i poder (empresa, exèrcit, ciutat, institució científica) és aïllable. Postula un lloc susceptible de ser considerat com un model i de ser la base des d'on dirigir les relacions amb el conjunt exterior de les amenaces. A l'estratègia correspon la planificació urbana. A la tàctica correspon l'experiència de la ciutat. La tàctica és l'acció calculada que determina l'absència d'un model. La tàctica no té un lloc propi, sinó que el seu lloc és el de l'altre:

Les tactiques sont des procédures qui valent par la pertinence qu'elles donnent au temps –aux circonstances que l'instant précis d'une intervention transforme en situation favorable, à la rapidité des mouvements qui changent l'organisation de l'espace, aux relations entre moments successifs d'un «coup», aux croisements possibles de durées et de rythmes hétérogènes, etc.

Estratègia i tàctica, o planificació urbà i l'experiència de la ciutat, utilitzen l'equació espai-temps d'una manera molt diferent. És per això que De Certeau arriba a la conclusió:

les stratégies misent sur la résistance que l'établissement d'un lieu offre à l'usure du temps; les tactiques misent sur une habile utilisation du temps, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir.

Estratègia i tàctica, per tant, també tenen una lectura molt diferent sota aquest enfocament: l'estratègia és fo-

namental en l'organització de l'espai, i la tàctica en l'ús de l'espai urbà. De vegades les ciutats de la Mediterrània semblen haver estat construïdes des d'una perspectiva de la tàctica i no de l'estratègia.

En conclusió, a partir dels plantejaments d'Hugó, Barthes i De Certeau es dibuixen uns paràmetres alternatius per «llegir la ciutat». La ciutat és un llibre que podem llegir, els lectors/autors en són els vianants-habitants i es dibuixa un doble enfocament: des de dalt (i des de fora), des de baix (i des de dins). Proposo, doncs, dues visions, o millor dit, dues possibles «lectures» de la ciutat. Una ens remet a la ciutat vista com a idea, en abstracte, des de dalt. La segona correspon a una visió des de dins de la ciutat, com a experiència de qui la passeja, de qui l'escriu.

La ciutat des de dalt (i des de fora)

Com he assenyalat abans, el fet de mirar la ciutat des de dalt ens porta a adoptar una visió afí a la planificació i l'urbanisme, una visió global. Estem molt a prop de la planificació utòpica perquè el somni dels urbanistes és fer que passi el que sembla impossible. És la visió de la ciutat com a problema general. Les ciutats han tingut una munió d'utopistes que en moments de canvi han fet propostes de somni. Antoni de Bofarull, per exemple, participà en el concurs organitzat per l'Ajuntament de Barcelona sota el lema «Barcelona: el seu passat, present i esdevenidor» (1877), i proposà la construcció d'un tren directe París-Barcelona, la consolidació del port, i el creixement de la ciutat unint tots els pobles del Pla de Barcelona. Els

seus conciutadans van trigar més d'un segle a completar parcialment aquest gran pla, que va ser crucial per al creixement econòmic de la zona.

Però el gran utopista que ha tingut la ciutat de Barcelona, qui l'ha «escrit» d'una manera definitiva, ha estat l'urbanista Idelfons Cerdà. Com és sabut, a partir del 1860 es creà un barri nou, l'«Eixample», l'espai barceloní per excel·lència per a la vida urbana moderna. Barcelona era una de les ciutats líders en la revolució industrial a Espanya durant el segle XIX, i aviat sentí com poques l'impacte de l'augment de la densitat urbana. Cerdà era diputat al Congrés pel Partido Progresista i estava preocupat per la situació de les classes obreres, com demostra el seu llibre *Teoría general de la urbanización*. L'originalitat del projecte de Cerdà és la divisió de la ciutat en blocs quadrats, o mançanes. Segons el projecte inicial, a cada bloc només s'havien de construir dues línies d'edificis de pisos, permetent així la creació de grans espais per a serveis públics (com parcs, escoles, etc.) comuns. Cerdà estava molt preocupat per millorar l'estat de salut dels seus conciutadans (Muñoz, 119-121). La necessitat de més edificis de pisos i la força de l'especulació immobiliària modificà radicalment el projecte. El resultat és una àrea hiperpoblada que conserva alguns dels trets del projecte original. Com veurem aquests moviments especulatius han estat evocats amb profunda ironia al la novel·la d'Eduardo Mendoza *La ciudad de los prodigios*. La «febre d'or» del segle XIX va permetre la creació d'un barri molt original, el qual segons la càustica predicció de Josep Pla s'havia de convertir en el garatge dels seus hereus.

El més notable és que la creació de l'Eixample va permetre a una comunitat nacional, sense gaire pes polític, de trobar una veu. El punt d'inflexió es va produir quan va arribar el moment de posar nom als carrers del nou barri de l'Eixample. Era una invenció, o millor, una reivindicació dels noms, que pertanyien a una realitat històrica i política que havia estat oculta. L'home responsable d'aquesta operació no era altre que Víctor Balaguer, un poeta que es va convertir en polític. Poeta romàntic i polític, es va disfressar d'historiador i va començar una operació a escala política, de gran èxit, que al seu torn seria un exercici de mitificació del passat. Així, els carrers horitzontals van ser batejats d'acord amb zones geogràfiques i institucions relacionades amb l'antiga Corona catalano-aragonesa: Còrsega, Rosselló, Provença, Mallorca, València, Aragó, Consell de Cent, Diputació, Gran Via de les Corts Catalanes. Els carrers verticals corresponen a figures polítiques, militars o literàries: Comte d'Urgell, Villarroel, Casanova, Muntaner, Aribau, Granados, Balmes, Pau Claris, Roger de Llúria. El bateig de l'Eixample és un exemple perfecte de la presència de l'antic en la modernitat. Barcelona esdevingué un llibre d'història de pedra per als seus habitants i visitants, una «llició d'història aplicada» segons Michonneau, o un llibre d'història de pedra (Quintana, 2006), com una mena de variant del que Victor Hugo havia previst.

Michel de Certeau s'ha fixat en el valor simbòlic dels noms de lloc en les ciutats:

En ses noyaux symbolisateurs s'esquissent (et peut-être se fondent) trois fonctionnements distincts (mais conjugués) des relations entre pratiques spatiales et pratiques

signifiantes: le croyable, le mémorable et le primitif. Ils désignent ce qui «autorise» (ou rend possibles ou croyables) les appropriations spatiales, ce qui s'y répète (ou s'y rappelle) d'une mémoire silencieuse et repliée, et ce qui s'y trouve structurée et ne cesse d'être signé par une origine en-fantine (infans). Ces trois dispositifs symboliques organisent les topoï du discours sur/de la ville (la légende, le souvenir et le rêve) d'une manière qui échappe aussi à la systematicité urbanistique.

Aquesta afirmació reforça el caràcter de planificació utòpica que té l'Eixample barceloní. No és només l'organització de l'espai. A Barcelona s'han produït altres episodis de planificació utòpica que han tingut un efecte en l'ordenació actual de la ciutat. El Barri gòtic pot ser llegit com a projecte nacionalista. Els intel·lectuals de la Renaixença i els modernistes van tenir una ambició medievallitzant. Com a part del projecte de reinvençió nacional, heretat del Romanticisme, es plantejà la reivindicació de l'anomenat «barri gòtic» de Barcelona. Les reaccions van ser de diversa magnitud i en molts casos van desvetllar la ironia. Els dibuixos d'Opisso en els quals ironitza sobre la falsedat del Barri gòtic són la millor denúncia d'aquest procés d'envelliment programat. Fins i tot Gaudí participà d'aquesta ambició. En la reforma de la plaça del Rei que planificà Josep Puig i Cadafalch l'any 1907, Gaudí contribuï amb la idea d'inscriure en les parets del recinte frases extretes de la Crònica de Jaume I. D'altra banda els topònims religiosos, tan abundants a la ciutat de Barcelona (Tibidabo, Bonanova, Sants, la Vall d'Hebrón, etc.) denoten la presència d'una lluita entre atavisme religiós i noves idees, i mostren com el mapa de la ciutat esdevé

significatiu. També demostra com el mapa prèviament delimitat de la ciutat es va convertir en camp de batalla d'un altre episodi significatiu de la confrontació ideològica que va caracteritzar la Catalunya del canvi de segle.

La ciutat de Madrid també tenia plans d'ampliació, en particular el Pla Castro del 1860. En aquest pla es va introduir per primera vegada el concepte de zonificació, la separació entre els terrenys dedicats a la indústria, l'habitatge intensiu, i les zones de densitat mitjana o parc urbanitzat. El pla ampliava la ciutat en una orientació ortogonal del Nord, Sud, Est i Oest, amb carrers de diferents amplàries (30, 20 o 15 metres) d'acord a la seva jerarquia. Es van crear tres tipus de barris: l'aristocràcia al voltant de la Castellana, els burgesos al barri de Salamanca, i la classe obrera en el Districte de Chamberí (Zuazo Ugalde). A inicis del segle XX Arturo Soria va planificar la Ciudad Lineal, en una àrea al nord-est de la ciutat. Va ser l'esforç més ambiciós per crear una sèrie de colònies suburbanes, combinant habitatges de baix cost i altres edificis de més prestigi, en general en un format de casa unifamiliar. Era una mena de projecte utòpic que va ser superat fàcilment per l'especulació immobiliària. Potser la diferència més gran entre les dues ciutats és la magnitud de la intervenció i les conseqüències de ser una capital, molt clar en el cas de Madrid, vacil·lant, en el cas de Barcelona (Cirici, 145).

En la seva excel·lent història de Madrid, Santos Juliá va explicar les dificultats de Madrid per convertir-se en una capital. Descriu la transformació en una ciutat capital, gràcies a quatre intervencions (la més important fou la de Franco) que es van produir durant el segle XX. Aquesta transformació ha superat un obstacle històric: «Madrid

artificio, Madrid culpable, deviene Madrid capital históricamente frustrada en el doble sentido de no haber podido cumplir su función de capitalidad y de crecer ella misma frustrada como ciudad». Molts intel·lectuals van fomentar l'opinió «de un Madrid que, por ser corte y no capital, ha carecido de una idea que guiara su crecimiento y que se encuentra, tras la pérdida del Imperio, desorientado, sin saber qué camino tomar, encerrado en su cerca, sin medios para elevarse al rango de capital europea» (Juliá, 256). Algunes opinions de Manuel Azaña sobre Madrid reflecteixen una incomoditat col·lectiva. Les preocupacions sobre la identitat de Madrid es poden il·lustrar amb algunes de les diatribes de Manuel Azaña sobre la manca de les característiques que farien reconèixer Madrid com una capital:

Si no existe una idea de Madrid es porque la villa ha sido corte y no capital. La función de la propia capital consiste en elaborar una cultura radiante. Madrid no lo hace. Es una capital frustrada como idea política a que debe su rango. La destinaron a ciudad federal de las Españas, y en lugar de presidir la integración de un imperio no hizo sino registrar hundimientos de escuadras y pérdidas de reinos. (Azaña, 219)

En altres textos del mateix període fa referència al menyspreu que sent per les imperfeccions de la ciutat:

Madrid no me inspira una afición violenta. Si el amor propio de los madrileños no se irrita, añadiré que Madrid me parece incómodo, desapacible y, en la mayor parte de sus lugares, chabacano y feo. Es un poblachón mal construido, en el que se esboza una gran capital. (...)

Su gran coso (Prado-Castellana) es como una plaza de pueblo a la que baja Madrid a verse, a contemplarse; no le sirve para ir a parte alguna.

Azaña considera de manera positiva un aspecte relacionat amb la lluminositat: «En Madrid lo único es el sol. La luz implacable descubre toda lacra y miseria, se abate sobre las cosas con tal furia, que las incendia, las funde, las aniquila. (...) Madrid no me parece alegre, sino estruendoso». I conclou amb una consideració sobre el que queda de la imatge de Madrid en la ment dels visitants: «Madrid cambia menos de lo que se piensa. Cierra los ojos, lector: ¿qué ves al acordarte de la villa? La mole blanca de Palacio y unas torres y cúpulas bajas perfilándose en el azul, sobre las barrancadas amarillas que bajan al río y dominan el Paseo de Melancólicos» (Azaña, 215).

Joan Maragall, un dels més destacats escriptors de la Barcelona del tombant de segle, plantejà en molts dels seus articles una reflexió sobre el doble caràcter de la ciutat, que amplià en algun dels seus poemes més coneguts, com ara l'«Oda nova a Barcelona». En un article, «La ciudad del ensueño» (IV-1908), per exemple, imaginava un futur millor per a la ciutat desagradable del present:

Hoy puedo decir que he sido ciudadano del ensueño, porque a mi ciudad la he visto entre su pasado y su porvenir. Y tanto he hundido en ellos mis ojos que, al volverlos al presente, estaban tan bañados de ensueño, que el presente mismo lo he visto como ensueño, como lo verán los ojos de los futuros ciudadanos y como lo verán los de los pasados; y ya no ha habido presente, ni pasado, ni futuro, sino que todo se me ha hecho presente en una niebla de eternidad que me ha envuelto

y desvanecido. Por esto puedo decir que hoy he sido ciudadano del ensueño.

Com és habitual en ell, veu la ciutat sota la perspectiva de l'«amor» i defensava el doble sentit, contradictori, de la ciutat de Barcelona. Maragall es fixa en la relació entre passat i present i com va fer en tantes altres ocasions subratlla la necessitat de l'amor que resol tots els defectes:

¿Y es ésta la ciudad mía? ¿Cómo pudo parecerme alguna vez hermosa y grande? Pero así y todo, como ahora la veo, no puedo sino amarla. La amo como a un sueño, como al del porvenir monstruoso en que pudieron verla mis antepasados desde el fondo oscuro de sus callejones; como el sueño de un pasado heroico en que la verán tal vez las futuras generaciones, cuando la contemplen como yo he contemplado hoy sus barrios moribundos.

Igual que Azaña, escriu dures crítiques a la seva pròpia ciutat ridiculitzant els elements odiosos que percep en el paisatge urbà:

Mira cómo, entre ese confuso barroquismo tuyo y suyo, florece un espíritu, un estilo nace. He visto hoy un quiosco estrambótico inaugurar su fealdad en medio de las Ramblas, y me he dicho: He aquí una fealdad bien barcelonesa; ese mal gusto, venga su modelo de donde venga, no puede confundirse con el mal gusto de ninguna otra parte del mundo; eso es bien nuestro. ¡ Ah! ¿Luego hay una cosa nuestra? Pues estamos en lo vivo.

Maragall utilitza un concepte clau, el de la «vida», que és crucial per a la seva teoria poètica de defensar una posició

veritable i pura. A diferència d'Azaña, els ulls d'un poeta poden entendre la necessària convivència de la foscor i la bellesa en el paisatge urbà:

Me alegro de que haya en nosotros algo que nos estorbe el buen gusto. Algo se agita dentro de nosotros; algo se agita dentro de la ciudad, que le da mareos y extravíos del sentido y gustos perversos. Hay un ser vivo dentro. No maldigas los hastíos ni la deformidad de la que ha de ser madre. (Maragall, 744-746)

Maragall feia de l'espai urbà una penyora de futur, un símbol esperançat des del qual podia emmirallar-se el present. I és justament aquest doble signe allò que sintetitzà de manera excel·lent en l'«Oda nova Barcelona» (Bou, «Amor redemptor», 240).

Diversos escriptors espanyols han reflexionat sobre la ciutat de Madrid, i s'han referit, en particular, al seu simbolisme, al caràcter espiritual de representació, més enllà d'una mera llista (o delimitació) de les cases i carrers. Corpus Barga, per exemple, es va referir el 1922 a l'arquitectura com a llenguatge. I es queixava de la imitació sense sentit de models alemanys:

El fondo de la plazuela es una casona verde y emocionante, mucho más moderna decorativamente que esa germanofilia de la construcción mal traducida al castellano y adulterada con un neoclasicismo mal traducido al cemento, con que los arquitectos modernos están apabullando a Madrid.

Quan va arribar la Segona República, Corpus Barga va opinar amb força sobre el sentit del plànol de Madrid.

Lamentava el feudalisme municipal, o el fet que Madrid seguia sent una feu de la monarquia desapareguda:

El plano de Madrid es una indecencia para sonrojar al madrileño que no haya perdido toda dignidad ciudadana. Madrid ha dejado intacta su parte hospitalaria acaparada por la Monarquía y se ha ido desarrollando por la parte más inhóspita. En lugar de tenderse barrios agradables hacia la Moncloa y el Pardo (como en París y en Berlín se han desarrollado los barrios ricos hacia los bosques), la burguesía madrileña ha constituido ese barrio de Salamanca tan cursilíto.

Corpus Barga va escriure molts articles sobre Madrid, molts dels quals han estat recollits en el volum *Paseos por Madrid*. L'any 1926, en un article titulat «Teoría de la esquina», presentava una varietat de tipus de ciutats segons la mida, amb referències concretes a les dimensions físiques del cos humà:

Hay ciudades gordas y ciudades flacas, como hay ciudades bajas y ciudades altas. Hay, en todos los sentidos, la variación de las ciudades. Madrid, por ejemplo, está creciendo más que engordando. La ciudad más alta es, sin duda, Nueva York. París es la más esbelta. Viena es, quizá, más elegante, pero está más entrada en carnes. Ciudades gordas son las del Mediterráneo: Barcelona, Marsella, Génova, Nápoles. ¡Qué curvas en las plazas y, sobre todo, en las afueras!

Va insistir en la seva valoració simbòlica de l'espai urbà utilitzant una terminologia prosopopeica. El nucli de l'article li servia per informar i denunciar que una ciutat

com París estava perdent els seus cafès de cantonada, i eren reemplaçats pels bancs:

La calle tenía su teoría: la manifestación. La plaza, la plaza pública, la discusión. La esquina, la emoción (al doblar la esquina). París le ha dado esquinazo a la plaza pública. La plaza pública es la esquina, sin otra teoría que la del público que se sucede para ver en el escaparate del Banco la teoría de los cambios. ¡La libra a 253! Y hay el que se apoya en la esquina: «¡Hasta que la libra no esté a 500 el franco valdrá cero!» La esquina, con toda su emoción, es una cifra. (*El Sol*, 23-VII-1926).

En un altre article comentava les diferències entre ciutat i natura. A «El monóculo de Sirio» considerava la construcció de la ciutat com una obra de l'home en el vuitè dia de la creació. Emulant un ésser diví, la correcció d'un descuit, l'home va crear la ciutat:

¿Qué espectáculo más impresionante puede ofrecer la Naturaleza que el de los destellos de una gran ciudad al acercarse el espectador a ella por la noche, sea en tren, en auto o en avión, desde cualquier punto de vista? Salen a recibir al viajero los fantasmas de las luces, toda una población en movimiento que en vez de luces llevan prendido el fuego de los arcos voltaicos. Nunca ha cegado tan violentamente el Sol. Entre tanto se abren abismos negros como no puede ofrecer la Tierra. Son abismos de cielo donde se vierten torrentes de humo. Las líneas del firmamento se quiebran bajo el peso de sobras y luminarias. Antes de entrar en el caos, todo se organiza: aparecen las paredes formidables, las altas ventanas, los puentes, las obras. Las luces cobran expresión y fijeza. Es el mediodía eléctrico. (*El Sol*, 30-VIII-1927).

En aquest cas, la seva visió global de la ciutat dóna un gir gairebé astronòmic. A través d'una metàfora, la nit estelada esdevé una visió estil *plein air*.

Els noucentistes van fer de l'espai urbà una reinterpretació que anava més enllà de l'atansament mimètic i plantejaren una relectura global en termes simbòlics. Per a ells la ciutat tenia un doble interès: polític i social, a banda dels plantejaments estètics estrictes. La Ciutat –i per reducció, Barcelona– servia per a l'articulació simbòlica del programa d'acció sobre la societat, que fou expressat de manera exuberant a les pàgines del Glosari d'Eugeni d'Ors. Aquest interès no és pas un fet aïllat, sinó que respon a una acció de grup que troba un leitmotiv efectiu a partir de conceptes –i mots d'ordre– com els de «Civilitat», «Civilisme», «Urbanitat» i derivats. Des d'aquesta perspectiva, «Barcelona» els servia per referir-se a un indret ben identificat, però també li atribuïren un valor afegit, mític, gairebé patriòtic, a l'hora de referir-se a la ciutat com a abstracció d'unes aspiracions col·lectives, polítiques, i convertir-la –per mitjà d'una metonímia agosarada– en substitutiu de conceptes més abstractes: la «pàtria», Catalunya. O, d'una manera més complexa, les formes de vida, burgeses i reformades, que pretenien per als seus conciutadans (Murgades, 1976). Però, deixant de banda aquesta apropiació ideològica, per necessitats estrictes de programa, és evident que allò més característic de la presència de la ciutat de Barcelona en la literatura noucentista és justament la consideració constant d'aquesta com a paisatge a construir, a modificar. Segurament té molt a veure amb la condició d'escenari «trobat», o imposat per la societat industrial. En oposició al ruralisme vuitcentista s'imposa la idea d'una cultura urbana. És la

ciutat concreta que rebutgen –Barcelona–, però també una Ciutat ideal, símbol i resum de les aspiracions polítiques i morals reformistes, la que ocupa l'atenció dels escriptors.

Els noucentistes actuen d'una manera semblant a Cerdà, que volia transformar l'espai urbà per tal de modificar les maneres de viure dels ciutadans. Davant d'una ciutat que menyspreen adopten tàctiques en el sentit de Certeau i volen substituir la ciutat real per una d'inexistent i idealitzada. Escriví Cerdà a *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*:

Este concepto [l'urbanisme] describe el conjunto de medidas destinadas a agrupar los edificios y regular sus funciones, así como el conjunto de principios, doctrinas y reglas que se deben aplicar para que los edificios y sus agrupaciones, en vez de oprimir, debilitar y corromper las capacidades corporales, morales e intelectuales del hombre en sociedad, fomenten su desarrollo así como el bienestar individual y contribuyan a aumentar la felicidad colectiva.

Per a Xènius, Josep Carner o Guerau de Liost, la ciutat és l'àmbit de situacions que amaguen el seu disseny moralitzador i, doncs, renovador de les formes de comportament. Una expressió recurrent per referir-se a la ciutat no modernitzada és la de «campament de pedra» que amaga la ciutat de filiació hel·lenística, no en la forma real, sinó en esperit, com els exemples que pensen haver vist a Londres o París; més com a desig que no pas com a realitat. Volen reformar aquest espai amb visions idealitzades, perquè així, pensen, modificaran les maneres de

viure dels conciutadans. El primer Eugeni d'Ors, a gloses com «Urbanitat», alligona els conciutadans amb normes de comportament cívic «noucentista». Per exemplificar un comportament regit segons la llei d'urbanitat proposava un complex escenari en el qual contraposava el viure barroc de la ciutat del present amb una imatge idealitzada d'una urbs europea:

Detingueu-vos barcelonins, amics meus, detingueu-vos per un moment a imaginar. Tanqueu els ulls a n'aquest viure massa barrocamment virolat, massa pintoresc, que us envolta. Figureu-vos una Ciutat –he dit «una Ciutat» i no un campament de pedra– una gran Ciutat plena, activa, *normal*, històrica i constantment renovellada alhora. Imagineu son lloc més cèntric, més vivent... ¿Veieu el quadro? En la gran plaça pública els grans edificis públics –columnats i escalinats– drets i sòlids, severos i augustos, patinats gloriosament per la carícia de les edats. Entre ells, cases particulars, sòlides també, històriques també, opulentes en ròtuls i anuncis. Aquí, desembocant-hi, una gran artèria comercial. Allí, eixint-ne, una gran via aristocràtica. Allà baix, nota alegre, una reixa de gran parc. Estàtues, fonts. D'aquí i d'allí i pel mig, i arreu divergentes, oposades, contraposades, sempre harmòniques– les grans onades de multitud, vivents braços cívics...

La imaginació desfermada del Pentarca el menava a veure ordre en el caos de la metròpolis contemporània. Però el fragment, amb tot, serveix el propòsit de superposar damunt un «mapa» de la ciutat que li sembla inacceptable, el d'una ciutat modèlica per bé que impossible i utòpica.

En un sentit semblant poden llegir-se els versos inicials de *La Ciutat d'Ivori* (1913) de Guerau de Liost:

Bella Ciutat d'Ivori, feta de marbre i or;
tes cúpules s'irisen en la blavor que mor,
i, reflectint-se, netes, en la maror turgent,
serpegen de les ones pel tors adolescent.

Aquesta ciutat d'inspiració clàssica, amb referents que provenen d'Atenes o de Florència, contrasta de manera excessiva amb la ciutat real de les bombes, com era coneguda arreu d'Europa. Per aquesta raó necessita un «esguard d'amor» per superar l'amenaça del materialisme. Dins d'aquesta sèrie de visions idealitzadores de la ciutat –des de dalt i des de fora– podem llegir poemes que són plànols, reals o no, de la ciutat. Rimbaud escriví en poemes com «Marine» o «Villes» un mapa imaginari d'una ciutat que tenia una cúpula de la Santa Capella de 15.000 peus (= 5000 m.) de diàmetre. I Salvat-Papasseit, a «Plànol», imitant els mots en llibertat futuristes, dibuixa un mapa d'una ciutat imaginària, el qual expressa la ràbia del poeta davant les situacions de desigualtat. Els ultraistes espanyols van fer operacions semblants (sense l'èmfasi social). Guillermo de Torre a «Exaltación occidental», i Federico de Iribarne, a «Amanecer desde el tejado».

La ciutat vista des de les altures presenta una perspectiva única. Allí en el sostre o el terrat, es pot viure una vida alternativa. En un text de 1929, Josep Carner, va explorar amb agudesesa aquesta situació:

Ja seria hora que algú escrivís un llibre sobre els terrats de Barcelona, sobre la vella i curiosa ciutat aèria. Jo el voldria amb moltes il·lustracions. El terrat, permès i instat per la dolcesa del nostre clima, és un altar del cel, amb oferiments de roba estesa, coloms i clavellins, litúrgia

de sedasseries i cançons, cultes d'amistat i amor; no pas, tanmateix, inapte, quan s'ennuvola la vida civil, per a aviar i rebre les bales espetegants.

Segons Carner, els terrats eren útils en la vella Barcelona per inciar coneixences entre veïns d'una mateixa escala o carrer. A l'Eixample, durant la Setmana Tràgica, van provocar matrimonis. I són, a més, útils per resumir els records de la vida a ciutat:

Jo mateix tinc records memorables de terrats. Els de la meua infantesa, amb el descobriment i l'emoció estranya dels fenòmens meteorològics; els de la joventut, amb els pintorescos indrets de la ciutat vella vistos des de tallers d'artistes; els d'uns besos bescanviats materialment sota les bales en un dia de vaga general. (Carner, «Terrats»).

Es podria establir encara un altre paral·lelisme entre els qui han somiat –i edificat– la ciutat, des de Cerdà a Gaudí, fet una petita consideració dels avantguardistes. Josep Lluís Sert, com el seu mestre Le Corbusier, dissenyà un projecte de reordenació de la ciutat de Barcelona que l'esclat de la guerra civil impedí de materialitzar. Un escriptor coetani, J.V. Foix, bon amic de Sert, també es va interessar per la planificació urbana des d'una perspectiva literària. A *Mots i maons o cascú el seu*, els articles que publicà en 1933-36 a *La Publicitat*, va comparar la tasca de l'arquitecte amb la del poeta: «Estalviar maons o mots és la jugada més noble i austera del constructor i del versificador». A *Gertrudis*, un dels seus llibres surrealistes del període, va escriure una sorprenent descripció onírica de la ciutat:

Aixequeu ben alts els murs del meu carrer. Tan alts que, en ésser nit, no hi entri ni la remor de les fontanes ni el xiscle agònic de les locomotrius. Feu que el meu carrer tingui tot just l'amplada de la meva passa. No feu obertures als murs, i arriu del cim de les torraxes tantes de banderes i de gallardets. (Foix, 19)

Som davant d'un espai imaginari que refà segons el desig de la ment de l'escriptor l'espai de la ciutat original, ajustat a una visió paranoica on tot ha estat reduït a dimensions d'una petitesa incòmoda.

Experiència interior de la ciutat

Els urbanistes i els arquitectes proporcionen un espai neutre que és allò que Michel de Certeau ha anomenat la «ciutat funcional». Als vianants els agrada mirar, endinsar-se en la ciutat, des d'una perspectiva ben diferent no completament planificada, sinó donant marge a la casualitat i l'imprevist. D'aquesta manera creen altres tipus de mapes. Són mapes viscuts de l'espai urbà. Escriptors com Narcís Oller, J.M. de Sagarra, Montserrat Roig, Luis Goytisolo, Eduardo Mendoza, Terenci Moix, o Pere Gimferrer han reinventat la ciutat de Barcelona. Aquesta s'integra en la que planificà Cerdà, però, alhora, és molt diferent. Hi ha diverses maneres d'ordenar les experiències resultants. No són pas categories hermètiques, sense relació entre elles. De fet, hi ha molta contaminació i es produeix un intercanvi constant. En general, allò que les uneix és l'èmfasi en aparellaments de categories: interior/exterior, privat/públic, perifèria/centre. Marc Augé ha reflexionat

sobre la ciutat planificada que s'oposa a la ciutat viscuda, la de l'experiència personal:

Nos itinéraires d'aujourd'hui croisent ceux d'hier, morceau de vie dont le plan du métro, dans l'agenda que nous portons sur le cœur, ne laisse voir que la tranche, l'aspect simultanément le plus spatial et le plus régulier, mais dont nous savons bien que tout s'y tenait à peu près ou s'y efforçait, nulle cloison étanche ne séparant, parfois pour notre plus grand malaise, l'individu de ceux qui l'entourent, notre vie privée de notre vie publique, notre histoire de celles des autres. (*Un ethnologue*, 17)

El vianant construeix una ciutat, un espai pluridimensional i de múltiples significats. El passat es superposa al present, els itineraris físics dibuixen un mapa de sentiments i experiències, la vida privada xoca amb la pública. I aquestes reaccions, els literats les sintetitzen en unes determinades situacions arquitectòniques, o en espais de prestigi.

En primer lloc cal considerar els mapes personals de la ciutat. Vicent Andrés Estellés en alguns dels poemes dedicats a la ciutat de València al *Llibre de meravelles*, fa una geografia de llocs, en clau íntima, que dibuixen un mapa sentimental de la seva experiència de la ciutat. En aquest mapa reivindica la seva València, tot lligant noms que li són significatius, des d'una perspectiva personal o col·lectiva. A «Cant de Vicent», per exemple, es produeix un desdoblament entre la veu que ha d'escriure un «cant a València» i una altra més atenta a la petitesa, a l'experiència de la ciutat viscuda:

Pense que ha arribat l'hora del teu cant a València.
Temies el moment. Confessa-t'ho: temies.

Temies el moment del teu cant a València.
 La volies cantar sense solemnitat,
 sense Mediterrani, sense grecs ni llatins,
 sense picapedrers i sense obra de moro.
 La volies cantar d'una manera humil,
 amb castedat dirfem. Veies el cant: creixia.
 Lentament el miraves créixer com un crepuscle.

Aquesta ciutat ideal es construeix des d'una perspectiva relacionada amb qüestions que he tractat abans. La ciutat es veu des de dalt i des de fora. Davant d'aquesta possibilitat, el poeta veu una altra ciutat més íntima, potser la veritable ciutat:

Modestament diries el nom d'algun carrer:
 Pelayo, Gil i Morte, ... Amb quina intensitat
 els dius els anomenes, els escrius! Un poc més
 i ja tindries tota València. Per a tu,
 València és molt poc més. Tan íntima i calenta,
 tan crescuda i dolguda, i estimada també.

En la conclusió del poema dubta entre les dues perspectives, una col·lectiva –exterior– i una en ambient íntim –interior–, o entre allò públic i el que és privat:

Ah, València, València! Podria dir ben bé:
 Ah, tu, València meua! Perquè evoque la meua
 València. O evoque la València de tots,
 de tots els vius i els morts, de tots els valencians?
 Deixa-ho anar. No et poses solemne. Deixa l'èmfasi.
 L'èmfasi ens ha perdut freqüentment als indígenes.
 Més avant escriuràs el teu cant a València.

En un altre poema del mateix llibre, «Cos mortal», fa una llista de carrers de la part més cèntrica de València: «Trinquet dels Cavallers, La Nau, Bailén, Comèdies,/ Barques, Transits, En Llop, Mar, Pasqual i Genís,/ Sant Vicent, Quart de fora, Moro Zeit, el Mercat». I acaba amb un vers de clar sentit irònic: «I l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz». En un altre poema, «Vida, sinó», es planteja escriure «la guia de València». Però aquesta guia no seria construïda seguint el ritual dels llocs i monuments importants, «sinó els recomanables llocs on tant ens volguérem». És una geografia personal dictada per l'amor.

Joan Brossa en un poema de *Poemes civils* dibuixa un mapa de Sant Gervasi que correspon a un trajecte possible pels carrerons del barri:

Passatge Mulet, Guillem Tell, Plaça
 de Mañé i Flaquer, Francoí, Pàdua
 fins a Ballester.

Una flor blava
 tacada de punts
 blancs.

Aquests poemes presenten una experiència de la ciutat des de dins, i prestigien determinats recorreguts privats o maneres de veure la ciutat.

En segon lloc, i molt lligat als exemples anteriors, es pot destacar el cas del *flâneur* o badoc. Aquesta figura correspon a la visió des de dins, que he indicat abans. Els badocs tenen com a camp d'actuació el centre de la vila. Roland Barthes concedí una gran importància a la dimensió eròtica (de sociabilitat) de la ciutat, en especial del centre:

La ville, essentiellement et sémantiquement, est le lieu de rencontre avec l'autre, et c'est pour cette raison que le centre est le point de rassemblement de toute ville; le centre est institué avant tout par les jeunes et les adolescents. (...) Au contraire, tout ce qui n'est pas le centre est précisément ce qui n'est pas espace ludique, tout ce qui n'est pas l'altérité: la famille, la résidence, l'identité.

És al centre de la vila on es produeixen encontres de les forces subversives, les de ruptura, les lúdiques. Josep Carner ho captà amb agudesesa en una prosa, «La ciutat sense ara», en la qual destacava el caràcter unificador en la diferència del centre de la ciutat:

A la Plaça de Catalunya van a raure tots els tramvies barcelonins: per allà passen les cubanes que van a Sant Josep de la Muntanya, els alemanys que van a Sarrià, les monges que van a les Corts, les gallinaires que van al Poble Sec, les dolces dames barcelonines que segueixen la via Gràcia-Rambles, les peripatètiques indígenes que van a la Ronda de Sant Antoni, les franceses que van al Lyon d'Or, la gent que ve i va del port i les estacions: gent amb raquetes, gent amb paquets, gent llegint diaris, gent que fa tard, gent que té mandra, gent mudada per al teatre; criatures que ploren o s'enfilen, criades, militars. senyors d'anell i de cigar. Tota aquesta gent tomba per la Plaça de Catalunya centre estèril de Barcelona. (...) A la Plaça de Catalunya, la ciutat no hi té cap ara. (Carner, *Les bonhomies*, 69-70)

El que és remarcable en aquesta prosa és com Carner transforma el tramvia en els diferents tipus de dona que un badoc pot trobar en la ciutat. I com els transforma en diversos tipus de persones que giren entorn del centre de la

ciutat sense rumb aparent. Aquest és el territori del badoc, el *flâneur* baudelairià mitificat per Benjamin. El badoc és el personatge que representa una de les grans paradoxes de la vida a ciutat: la solitud de l'ésser humà entre la massa urbana, tan multicolor i abundant. És l'usuari perfecte de la ciutat. El mateix Carner, atent a les mínimes alteracions del viure quotidià, captà l'essència d'aquest personatge:

El badoc ha eixit de casa. Té quaranta anys; és conco. Punts lluminosos de la seva cara afaitada, cada dia corren els seus ulls beatament per les cases en construcció, per les anècdotes de carrer, pels quioscos, pels aparadors, pels autos. El badoc és meravellós: tot ho aprofita. No és *chauvin*, però guaita els soldats; no és clerical però guaita els enterraments. Els seus ulls guaiten i no conquisten. La seva mirada plana per damunt les coses i se n'allunya sense botí. El badoc té unes petites rendes; viu en una pensió. Té l'ofici de passejar i el benefici de guaitar. Sap les passes que hi ha del monument a Colom als Josepets. Coneix els qui enganxen rètols i els qui encenen fanals. A l'hivern entra a les biblioteques per escalfar-se; a l'estiu va a l'imperial per estar fresc. Coneix *waterclosets* gratuïts; sap bandes on es pot llegir els diaris, d'altres on es pot dormir, d'altres on hi ha calidoscòpics o gramòfons. Segueix pacientment, i d'enfora estant, els guanys de les cases de comerç, les peripècies dels enamorats que fan telèfons, la medicació de les arbredes, l'aixafament dels engravats, la decadència i renovació de les dones boniques, l'augment i dispersió de les famílies, i els canvis fisonòmics de la ciutat turmentada. (Carner, *Les bonhomies*, 34)

El badoc efectua un passeig titubejant, pot practicar el flirt visual, seguir una dama pels carrers de la ciutat.

O experimenta una por visceral. Són les pors producte de l'aïllament. O també, de vegades, reacciona amb fúria irracional en no entendre determinats símbols del món generat per la revolució industrial i tecnològica. És el tramvia vist com a màquina infernal. Genera també una actitud elegíaca envers un món desaparegut, com fa Josep M. de Sagarra a propòsit de les tartanes. Les llegeix com a símbol d'un món desaparegut, en el qual es vivia sense velocitat «al ritme de les tartanes».

En combinació amb aquesta possibilitat sorgeix un retrat gairebé costumista, com una mena de radiografia íntima de la ciutat. Correspon a la percepció subjectiva del nou paisatge urbà i és estretament lligat a la visió «impressionista». Són retrats hiperrealistes (i, per tant, deformats), atents a detalls molt ínfims i íntims. Hi ha un èmfasi en els nous espais creats per la Modernitat: el tramvia, l'interior burgès. Josep Carner escriví, en prosa i vers, un particular anecdotari urbà i, com una mena de bestiari, retratà tipus característics que —li semblava— enterbolien el viure civil que ell i els seus correligionaris pretenien. Els articles aplegats a *Les planetes del verdum* (1918) o *Les bonhomies* (1924), configuren llibres d'un barcelonisme visceral, a partir del retrat d'aquests tipus o d'aquests escenaris i situacions que, fins i tot en temps de Carner, semblaven provinents d'un altre món. En vers insistí en el plantejament en el volum *Auques i ventalls* (1914). També ho féu Guerau de Liost a *La Ciutat d'Ivori* (1918). Aquests llibres exemplifiquen un doble ús de la ciutat: com a escenari d'una vida urbana encara massa barroera i provinciana, que cal modificar; i com a escenari de la incertesa. Pretextos, fútils en aparença, provinents de

les noves sensacions que inciten al badoqueig (les «institucions per al foment i l'explotació de la innocència», segons expressió feliç de Carner) propicien poemes de gran riquesa formal, petits artefactes d'una gran complexitat tècnica, però que, al mateix temps, són escrits sobre motius molt triats, mai a la babalà. Dibuixen un mapa sensual molt ric, de les dimensions de l'impacte viscut: modificacions del paisatge urbà («L'anunci lluminós»), la promiscuïtat que provoquen els mitjans de transport públic («La bella dama del tramvia», «La noia que ve de la mar» de Carner; o «La dona de l'òmnibus» de Xènius). La ironia carneriana aconsegueix els seus màxims en copsar aquestes situacions de barreja social:

Si ran de la parada veieu el «tram» passar
tot ple de «smarts» o gent de la pescateria,
sota un gran feix de plomes eternament hi ha
la bella dama del tramvia.

Un motiu freqüent és el dels enamoriscaments fugissers, amb dones que passen, sovint camí de l'església, com és el cas de «La noia matinera», del mateix Carner, o la sèrie de poemes que obre *La Ciutat d'Ivori* de Guerau de Liost. La ciutat havia esdevingut l'escenari ideal per a l'encontre dels ulls, i aquests poemes mostren l'habilitat per captar les noves situacions psicològiques fomentades per l'Urbs de la modernitat, i com una variant de l'expressió angoixada del viure de l'individu aïllat en la multitud. Hi constatem no només la presència d'aquell personatge característic, que Walter Benjamin detectava en la poesia urbana de Baudelaire, el badoc. També una situació d'angoixa còsmica, en la qual la multitud fa de refugi, i el transport urbà de

microcosmos altament simbòlic. La ciutat, doncs, propicia dues funcions complementàries: és paisatge i estança. I, a més, símbol col·lectiu, que es resol en l'ús intensiu de la personificació de la ciutat i la invocació.

En molts textos narratius s'aconsegueix de crear un mapa subjectiu de la ciutat. És un mapa en el qual domina l'alternança entre l'àmbit privat i el públic. Així, per exemple, a *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, s'estableix una ciutat feta a mida del personatge protagonista, Colometa-Natàlia: a banda i banda del Carrer Gran, on els interiors i exteriors tenen un paper ben determinat, el dalt i baix, els parcs i els carrers. És una manera gràfica de dividir les dues vides de la protagonista, fins aconseguir de controlar el seu destí.

Com discutiré amb més detall en el capítol quatre, hom pot trobar situacions similars en novel·les com *El temps de les cireres*, de Montserrat Roig. Tot passejant pel barri de Ribera, Natàlia s'enfronta amb un temps passat d'esplendor, el de *l'Auca del senyor Esteve* i pot comprovar, a partir d'uns carrers centenaris, les distàncies i diferències entre el temps dels besavis, el seu revolucionari, i el contestatari del nebot Màrius. Els comentaris sobre els carrers per on passen, les diferents reaccions de records i referències culturals que desvetllen en els personatges de Natàlia i Màrius, serveixen per constatar la diferència d'edats i la diferència en les lectures que fan de l'espai urbà:

Feren la volta per Santa Maria del Mar, no se sentia cap més remor que les gotes que davallaven dels balcons i alguna passa llunyana que feia eco dins del silenci del carrer. Passaren pel davant d'una plaça oberta, com un descampat, que servia d'aparcament de cotxes, «al fossar

de les moreres no s'enterra cap traïdor...», digué la Natàlia. Què dius?, féu en Màrius, res, recitava un vers que em llegia el teu avi. Saps qui és en Pitarra?, en Màrius va dir que no. La Natàlia pensà que el barri no havia canviat (...). És un barri decrepit i teatral, sembla que les cases siguin decorats a punt d'ésser traslladats a un altre escenari, pensà la Natàlia. (...) Per què hem fet aquesta volta?, preguntà la Natàlia, perquè és un ritus, contestà en Màrius, aquest barri em deixa l'estómac buit, com si hi hagués viscut en una altra època.

Citant uns versos molt coneguts de Pitarra, («al fossar de les moreres no s'enterra cap traïdor»), el personatge principal evoca la sobreposició de temps diversos. I exagera la teatralitat dels vells carrers, i condemna la condició de falsedat. Allí ja no s'hi pot viure, l'únic sentit que tenen aquells vells carrers és el de servir com a escenari per a una memòria cultural o per a una representació de la història (estratègia), o com a escenari per a una passejada de matinada (ràctica) subratllant el sentit contradictori d'aquest espai urbà.

La ciutat també és llegida des d'una perspectiva històrica en la novel·la de Luis Goytisolo *Recuento* (1973), en la qual aconsegueix la superposició de dues ciutats, la del passat —de la burgesia emprenedora— i la del present —de la burgesia limitada, en decadència—. Ho fa, en part, amb un pastitx dels textos de les guies descriptives del segle XIX, les citades per Walter Benjamin com a mostra del triomf dels panorames. Superposa així una ciutat que el protagonista menysprea i que contrasta amb la utòpica que correspon a la de la ideologia marxista que ostenta Raúl Ferrer Gaminde. Així, per exemple, pot refer els versos de

Joan Maragall a l'«Oda nova a Barcelona», com a base d'un discurs crític de la burgesia. O pot refer la Sagrada Família de Gaudí. Ja no ho és, de sagrada, sinó que li sembla un «Sagrado aborto» o s'inventa noves façanes per a aquesta església: de la «Revolució» o de la «Nueva Sociedad».

La ciutat, hem vist, es pot llegir des de dues perspectives diferents i complementàries. Els escriptors escriuen la ciutat i en recreen unes formes físiques, unes formes de vida, uns projectes del comú. Són aquests components essencials del desplegament del significat que cercava Barthes. En una glosa del 1906, «Perfum barceloní», Xènius evocava la ciutat «nova» en la distància:

I després de tantes i tantes suggestions de vida i paisatges de Barcelona (...) encara aquella serena nit d'estiu, contemplada d'una galeria estant, oberta sobre un dels interiors d'una illa de cases, plens de jardins, característics a la nostra ciutat nova, persisteix en la meua imaginació i l'omple de tot un món de perfums i de vaga música. Ben nostres perfums, música ben nostra. D'ells i d'ella ens és teixit el record quan de la mare ciutat som lluny. (Ors, *Glosari 1906-1907*, 93-94)

La literatura modifica la ciutat en la mateixa mesura que la ciutat ha transformat la literatura. Els escriptors contribueixen a complementar «un món de perfums i de vaga música» amb una visió original que sintetitza les vivències dels habitants de tantes ciutats. Gràcies a ells podem «llegir la ciutat».

2. Sobre rius i mapes. Aproximacions ibèriques al comparatisme

Durant molts anys els estudiosos s'han enfrontat al cas d'Espanya, i fins de tota la Península Ibèrica, com una entitat separada dins dels confins d'Europa. Països com Portugal i Castella, que havien estat líders en la transformació del món occidental, en l'obertura de nous camins i maneres innovadores de relacionar-se amb l'altre, s'han convertit en les nacions modernes que, a causa de la seva excentricitat, són comunament descrits com les que no compleixen els requisits del paradigma dels països del nord d'Europa. Les formes de colonialisme i l'accés a la modernitat, han estat per a aquests països, una tasca bastant difícil. Així, els estudiosos han utilitzat termes com «alternativa», «marginal» i «perifèrica», alguns en el context d'Europa, altres en el marc de la globalització i el colonialisme, per retratar l'experiència ibèrica. Encara que ben intencionat, en aquest tipus d'enfocament només es posa l'èmfasi en el pecat original de l'acusador: «qui estigui lliure de culpa, que tiri la primera pedra». Estudis recents com els John H. Elliott *Empires of the Atlantic World* (2007), ens ensenyen moltes lliçons. D'una banda, mostren que el colonialisme i les seves seqüeles és una història enrevessada en què només hi ha perdedors, sobretot entre els «descoberts». Quan es parla dels moviments generals històrics i culturals Elliot

retrata d'una manera imponent les moltes rareses relacionades amb el temps i l'espai. Les complicacions introduïdes pels efectes del temps de retard s'amplifiquen encara més pels efectes de la fragmentació, i pel complex diàleg entre el centre i la perifèria, que és la implicació difícil de predir en la societat colonitzadora de la seva creació de móns paral·lels, similars però extremadament diferents. Aquest efecte de mirall pot desenvolupar-se encara més si invertim els termes i ens fixem tan sols en el cas de Castella i Portugal —o, millor encara, de tota la Península Ibèrica, des d'aquesta perspectiva. Amb això vull dir mirar l'estudi de temes culturals des d'una perspectiva multicultural i plurilingüística, que ens permet de canviar els paradigmes i desafiar els prejudicis existents.

En els últims anys s'ha produït una profunda reavaluació del que significa l'estudi de la cultura / literatura a la Península Ibèrica, com ha estat suggerit per diverses aproximacions. Les tensions relacionades amb la superposició dels moviments d'afirmació nacional i la globalització, han provocat diferents perspectives, noves formes de mirar vells problemes. El que fins fa poc es representava com un país endarrerit en una àrea allunyada del centre d'Europa, en els últims anys ha estat estudiat de manera molt diferent. Problemes com la multiplicitat i la diferència cultural es revaloren com una cosa positiva i com una font potencial d'inspiració que pot servir per a la reformulació dels relats complexos postcolonials, sense resoldre, de les últimes grans ex-potències com el Regne Unit o França. No fa gaire temps Joan Ramon Resina es preguntava en termes no exactament retòrics: «què passaria si l'hispanisme es concep com una disciplina supranacional en què les diferents

cultures de la Península Ibèrica (inclosa la portuguesa) poden ser estudiades en una relació no jeràrquica entre si?». De tota manera, aquesta pregunta punyent encara no s'ha contestat satisfactòriament.

Aquí proposo una reflexió sobre la literatura comparada a la Península Ibèrica, que té en compte aquest corrent de pensament per a la redefinició de l'hispanisme. Ho vull fer a través de la lectura de dos motius, els rius i els mapes, com una manera de presentar una versió diferent del comparatisme, més afí als temes de centre i perifèria, l'alteritat i supòsits no-jeràrquics. Aquesta aproximació no és exactament una «humanistic geography». Malgrat que la meua proposta té deutes amb aquest camp, no és exactament el mateix. Per contra, està en deute amb la idea de restaurar i fer explícita la relació entre el coneixement i els interessos humans. En aquest capítol vull posar l'èmfasi en un objectiu que tinc en comú amb els geògrafs: «explorar com els mons, llocs, paisatges, significats i experiències humanes es construeixen socialment i ajuden a constituir contextos culturals específics» (Adams, Hoelscher i Till, XVI). De fet, el que vull fer és alhora una reflexió sobre el comparatisme i una discussió de dos casos pràctics relacionats amb l'espai, que ofereixen lliçons sobre com llegir d'una manera no centrípetra. Claudio Guillén va proposar a «Europa: ciencia e inconsciencia», que és un capítol de *Múltiples moradas* (1998), una manera de «llegir» Europa. Va explorar sota una nova perspectiva alguns conceptes clau per a ell com ara la combinació de la unitat i la diversitat, que considerava essencial en una discussió general del comparatisme. Va proposar que la conceptualització d'«Europa» ha de ser conscient del fet que és un conglo-

merat heterogeni de terres o peces juxtaposades, no lligades entre si, i que per comprendre aquesta realitat multiforme es requereix una pluralitat de perspectives i definicions tan variades com incòmodament precises: estats, nacions, països, autonomies, províncies, comunitats, nacionalitats, territoris, regions, cantons, comtats i jurisdiccions, municipis, ciutats, països, pobles, caserius, llogarets, llocs. La raó d'aquesta varietat de termes es troba dins d'una diversitat de criteris: geografia, història, política, societat i economia. És la combinació de tots aquests factors el que ha jugat un paper en una complicitat equívoca. Guillén va arribar a la conclusió que cap mapa polític del continent suggereix l'abundància que estava descrivint i que, en lloc d'espais intermedis, la multiplicació d'un gran nombre de fragments adjacents, gairebé infinitament divisible, Europa ofereix a l'historiador no només canvis successius, sinó també reiteracions rítmiques i recurrents estructures conflictives.

En la seva discussió d'Europa també va prestar atenció a una idea clau de Francisco Tomás y Valiente: que la nostra identitat no pertany a una sola entitat. Per contra, pertany a diferents cercles, no individualistes, no en el sentit de no compromesos, sinó com a éssers humans racionals conscients de la veritable complexitat de la realitat social, on cada home és un punt d'intersecció entre els diferents subjectes col·lectius (citat a Guillén *Múltiples moradas*, 403). D'altra banda, Guillén va presentar la idea del diàleg de pluralitats, com una ampliació del que Edgar Morin proposava en el seu llibre *Penser l'Europe* (1990). El pensador francès oferia algunes reflexions complementàries, en particular, que el diàleg de les pluralitats provoca el canvi i la transformació.

El que és «important» de «Notes sobre la cultura europea», segons Morin, és no només les seves «idees rectores (el cristianisme, la raó l'humanisme, la ciència), sinó també els seus oposats». El «geni» del continent, escriu «no descansa exclusivament en la pluralitat i el canvi, sinó més precisament en el diàleg entre les pluralitats que produeixen el canvi». Morin assenyalava que les qualitats que redimeixen Europa es poden trobar específicament en l'«antagonisme entre el vell i el nou» i no només en «la producció de la novetat com a tal». Això és important perquè honorar i explorar aquest antagonisme és el que ens porta més a prop del concepte d'enriquiment a través del diàleg i la confrontació de la diversitat. Malgrat que es pot considerar Morin com algú una mica massa optimista, que no té en compte la gran quantitat de sang, el dolor i l'odi generat per la confrontació d'idees religioses, filosòfiques i polítiques, el seu concepte d'un «diàleg de pluralitats» pot ser pres com un bon objectiu per al futur. Guillén va concloure el seu assaig amb una nota més personal, suggerint que la «complexitat que ens esforcem per comprendre és millor entesa com el moviment constant i l'oscil·lació entre els conceptes i els seus límits». Advertia també contra «la reducció de la multiplicitat que fa possible la diversitat o els actes de consciència, que tendeixen a diferenciar i descobrir, en el Jo i en el món». Encara que sigui molt idealista, la conceptualització gairebé utòpica plantejada tant per Morin com Guillén, ens fa interessar en nocions conflictives, en noves formes de lectura d'un continent, com a entitat i com el proveïdor d'una rica tradició literària. La proposta de Guillén resumeix moltes eines per llegir un continent, explorant, de fet, la rica tradició literària en què ha estat

fundat, i que va molt més enllà del món apartat de la literatura comparada convencional. Portant una mica més enllà de les fronteres de la literatura aquestes nocions conflictives de Guillén, m'agradaria fer una reivindicació de la literatura comparada a la Península Ibèrica.

Dibuixant rius

«Els mateixos que van expulsar els jueus el 1492 ens expulsen a nosaltres» va dir Joaquim Xirau l'any 1939 camí de l'exili. Durant molt de temps la noció del que és la hispanitat s'ha definit a través d'una política d'exclusions i inclusions, expulsions i execucions, censura i repressió, conquesta i colonització, i de camps de concentració i treballs forçats. Així, la por i l'amenaça han estat el mot d'ordre entre els anomenats cercles intel·lectuals. Els rius proporcionen un exemple aclaridor de l'apropiació i (re)definició de l'espai per tal com han estat incorporats a una geografia simbòlica.

Comencem amb la imatge d'un riu en particular, tal com és representat per l'italià Claudio Magris, el crític. En el seu llibre *El Danubi* (1986), Magris utilitzà la imatge heraclitiana del riu aplicada al Danubi, en una manera bastant innovadora. Per a ell, el Danubi representa una consideració de la identitat. Un riu, que és sobretot un tret geogràfic, traspua altres nocions més enllà dels aspectes físics. De fet, alguns rius semblen expressar una identitat, i de vegades una noció de la diversitat. D'altra banda, el cas del Rin, un riu alemany icònic, ofereix una noció conflictiva. Segons Claudio Magris, el Rin és majoritàriament

«un místico custode della stirpe», mentre que el Danubi té un sentit més complex perquè

és el riu de Viena, de Bratislava, de Budapest, de Belgrad, de la Dàcia, la cinta que travessa i cenyeix, igual que l'oceà cenyia el món grec, l'Àustria dels Habsburg, que el mite i la ideologia van convertir en símbol d'una *koinè* plural i supranacional... El Danubi és la Mitteleuropa alemanya-magiar-eslava-romànica-hebrea, polèmicament contraposada al *Reich* germànic.

Precisament perquè els rius es mouen constantment s'han convertit en un símbol de renovació, són una declaració contra la fixació i la quietud, al contrari del que és idèntic i no es pot modificar. És molt clar, però, que aquí no estem parlant de rius concrets, o del seu aspecte físic. Per contra, Magris ens anima a parlar d'una geografia simbòlica. La caracterització que fa d'aquests dos rius, ens permet fer una distinció entre les versions alternatives de la identitat. De fet, aquesta imatge dels rius és molt útil quan es tracta de trobar altres formes de discutir la hispanitat o l'espanyolitat, no en el sentit que donà al terme «españolada» el Ministerio de Información y Turismo franquista amb un eslògan ranci: *Spain is different*, Fraga Iribarne *dixit*. Com és ben sabut, eslògans com el de *Spain is different* volien cridar l'atenció envers les corrides de toros, platges i «fiestas» (Temma Kaplan, 193). Per tant em vull mantenir allunyat d'un concepte d'hispanitat que és «carpetovetònic», idèntic, fixat en la personalitat, i vull oferir com a substitut un concepte més obert, basat en la varietat i l'abstracció.

Al llibre *Mille Plateaux* (1980) Deleuze i Guattari proposaren un concepte d'espai alternatiu, un que pertany als nòmades, que viuen als marges d'una societat consolidada –o estriada–, un concepte que pot resultar molt útil en la meua anàlisi dels rius i els mapes. D'una banda ens trobem amb la ciutat-estat emmurallada, tancada i amb una espacialitat ben regulada. El segon tipus d'espai és el del «bricoleur», el campament dels nòmades, construït amb els materials que troben a mà, un lloc de treball informal, sense parets. L'espai llis convida a la itinerància, vagant entre les regions en comptes d'anar d'un lloc a un altre amb punts específics de sortida i d'arribada. L'espai llis és sense punts de referència, o amb punts de referència que són massa febles per mantenir-se. Més aviat, la trajectòria esdevé una fita:

C'est le Lisse qui nous paraît à la fois l'objet d'une vision rapprochée par excellence et l'élément d'un espace haptique (qui peut être visuel, auditif autant que tactile). Au contraire, le Strié renverrait à une vision plus lointaine, et à un espace plus optique – même si l'œil à son tour n'est pas le seul organe à avoir cette capacité. Et encore, toujours, corriger par un coefficient de transformation où les passages entre strié et lisse sont à la fois nécessaires et incertains, d'autant plus bouleversants. (...) L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, à un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccordements ; il opère de proche en proche. Ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion. (Deleuze i Guattari, 493)

Contra l'espai estriat ben definit, aquests autors juxtaposen l'espai llis. Aquesta coneguda distinció pot permetre

la difusió de conceptes clau com la desterritorialització, que es deriva de la metàfora espacial. Descriu l'estat del «pla de consistència» o espai llis. El seu oposat –la territorialització– és descrita per la condició d'espai estriat. Tal com proposen aquests autors, l'espai estriat està format per les línies entre els punts; l'espai llis es compon dels punts entre les línies. L'espai estriat és format principalment pels intervals tancats, l'espai llis pels intervals oberts. L'espai estriat tanca les superfícies; l'espai llis consisteix en superfícies «distribuïdes». Per comprendre millor aquest ús de l'espai es podria afegir la triada espacial de Henri Lefebvre: la percepció, el concebut, i la durada. Tots els rius que són percebuts pels escriptors utilitzen com a punt de partida una pràctica espacial, és a dir, la producció i reproducció de les relacions espacials entre objectes i productes. La pràctica espacial d'una societat crea l'espai d'aquesta societat.

Els rius es poden relacionar amb aquest sentit de l'espai, ja que tenen una doble condició de ser a la vegada llisos i estriats. Defineixen però al mateix temps són difícils de definir. Des d'una perspectiva geogràfica, estableixen una ruta molt clara, però alhora el seu contingut (significat) és difícil de determinar. Estableixen punts de referència i fronteres, però la seva importància és transferible i pot tenir sentits diversos. Alhora, els rius poden ser substituïts, a través d'un efecte de sinècdoc, de tot un país, i es poden connectar els punts en el seu camí (com a la citació de Magris), creant així una nova identitat que va més enllà de les limitacions de les fronteres polítiques. En els termes de Lefebvre, són crucials per a una definició de l'espai. Així, quan el poeta Josep Carner evoca una França mítica i imaginària a través de les imatges de la pluja i els

rius, en el seu sonet «Plou» del volum *Cor quiet* (1925), resumeix el mapa de França en el nom d'uns quants rius:

Totes les bruixes d'aquest món perdut
són en el cel bretó, que en desvaria;
l'aigua bruny, delerosa, el punxegut
capell dels cloquerets de Normandia.

París regala deplorablement;
es nega Niça d'aiguarells en doina.
Milers d'esgarriances d'un moment
punyen Sena, Garona, Rin i Roine.

L'aigua podreix els carrerons malalts;
gargolen per cent becs les catedrals.
La pluja a tot arreu, esbiaixant-se,

veu solament alguna mà que es mou
fregant un vidre de finestra. Plou
a totes les estacions de França.

Quan aquest poema va ser escrit, la pluja no només tenia un significat en termes climàtics, sinó que també en tenia un de «moral», puix que es considerava que podia proporcionar moments de recolliment i de reflexió. Això també pot ser percebut en una glossa d'Eugeni d'Ors del 1907:

Oh Pluja! Germana la Pluja, tu no n'ets responsable pas, de les inundacions. Ja hem quedat que la culpa era dels homes que no s'autocanalitzaven. En canvi a n'a tu, quants beneficis te devem, els homes civils! (...) Tu proporciones ocasió a què llegeixin llibres alguns homes que no llegirien llibres. (...) Potser per a l'establiment

definitiu de la nostra civilitat en convindria això: que ploqués –no, tant com ploure, no,– que plovisquegés tres anys de carrera, aquí... Amb això ens estaríem a casa, aniríem als còrcols, als salons, als teatres, però no a passejar. (...) I després de tres anys ja començaríem a tenir dret, sense perill, al bon sol, i ja ens assemblaríem lo suficient a París per a començar a pensar en assemblar-nos a Atenes. (Ors, *Obra catalana completa*, 667-8)

Els rius en el poema de Carner són clarament un substitut per al conjunt de França, però també són un referent a la civilitat i, a més, a un cert model de la civilització europea. Aquest objectiu de refinament es pot aconseguir a través de la lectura i l'estudi, i en un clima plujós és molt més fàcil de no ser distret per la vida del cafè. En la sofisticada reescriptura mental de la tradició europea realitzada pels noucentistes, París és, entre altres coses, un passaport per entrar a Grècia, la seva cultura clàssica una versió idealitzada de la Mediterrània, un objectiu altament estimat per ells («ens assemblaríem lo suficient a París per a començar a pensar en assemblar-nos a Atenes»). Carner dibuixa un mapa de França sobre la base de parts de la seva geografia: les regions (Bretanya i Normandia), ciutats (París i Niça), i els quatre rius principals (Sena, Garona, Rin i Roine), creant una versió a partir d'un suport físic, però tanmateix imaginària, de tot el país.

D'una manera similar però amb significat diferent, Federico García Lorca incorpora dos dels rius de Granada en un poema, oposant-los al Guadalquivir, el principal riu andalús. A la «Baladilla de los tres ríos» del *Poema del cante jondo*, llegim versions diferents del que és Andalusia:

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos,
los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates,
los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.

Lorca indica d'aquesta manera la gran diferència que hi ha entre el riu Guadalquivir i els seus afluents, el Darro i el Genil. Això es percep a través de diferents nocions que parlen de la vegetació, el color, i la tristesa, vinculats a aquests dos rius, la qual cosa implica llocs oposats i estats d'ànim, la plana –Guadalquivir– davant la forta pendent des de Sierra Nevada, representada pel Darro i el Genil. Metonímicament, ambdós rius es converteixen respectivament en «plor» i «sang», dues de les paraules més recurrents en la poesia i el teatre de Lorca. Aquí també reconeixem les distincions habituals en l'obra de Lorca: entre la terra seca i el bosc màgic, oníric, la llibertat individual i les restriccions morals, el casament i la sang, la vida i la mort. Els dos rius granadins són reals, ja que pertanyen a l'àmbit de la geografia, però assoleixen un estatus simbòlic quan s'enfronten amb el Guadalquivir.

Alberto Caeiro, un dels heterònims de Fernando Pessoa, en el poema de *O Guardador de Rebanhos* (1911-12), «O Tejo é mais belo», va comparar a través d'una paradoxa

el poderós Tejo amb un petit riu sense nom, que travessa el seu poblet:

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela
minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.
(...)
O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Aquesta mena de reduccionisme és útil en l'exaltació de les coses petites, en una recreació de l'*aurea mediocritas*, i per tant permet el contrast d'un riu local menys conegut i anònim, el que clarament és d'immens valor íntim per al poeta, amb un molt ben conegut riu de dimensions ibèriques. En certa manera, està expressant una reivindicació de les petites coses, el que significa que la identitat està més a prop d'anònimes realitats íntimes, el «terror», o el *petit pays*. La conclusió del poema posa l'accent en aquest aspecte de la disparitat entre el món cosmopolita i el racó íntim ben familiar:

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além

Do rio da minha aldeia. O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.

Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

Aquí, el riu Tajo s'associa amb la grandesa i les possibles connexions amb altres continents. L'altre, no fa pensar en res. El riu només li recorda que està allà: «Quem está ao pé dele está só ao pé dele». El plantejament de Pessoa es pot relacionar amb el que Georges Perec va escriure sobre l'espai a *Espèce d'espaces* (1974). La seva és una percepció idealista que considera l'espai com una cosa immutable, que crea un vincle emocional dels llocs al mapa amb la vida d'algú: «J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources: mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts». Però s'adona immediatament que això és un somni impossible a causa de la destrucció del temps, i crea un sentit del dubte i la necessitat de marcar l'espai: «De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête». Com que aquests espais íntims són part d'una espècie de col·lecció de fotografies personals, un no pot mantenir-los, ja que han estat destruïts pel temps: «Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire:

rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés». Aquesta és la raó per la qual l'escriptura, conclou Perec, és un dels pocs protocols disponibles per recuperar l'espai perdut. Ell descriu l'escriptura com una forma de «retenir quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes». Com una versió postmoderna de la necessitat que tenia Proust de recordar, aquestes paraules són un recordatori de la fragilitat del present, i la necessitat d'inscriure en el nostre propi paisatge íntim un sentit de propietat. També és una reivindicació d'una realitat íntima, sense grans noms, aquells que es converteixen en marques conegudes o topònims identificadors. En aquest sentit, és similar a l'afirmació de Pessoa que l'espai íntim, un riu sense nom, proporciona una millor comprensió del seu món íntim, i és molt més potent des del punt de vista representacional. En altres paraules, es planteja la força del quasi anonimat enfront del poder de la fama i el reconeixement del nom.

En un altre poema, «Tresmares» de Gerardo Diego, el poeta dóna veu a un cim de muntanya a Cantàbria, que es converteix en un símbol i lloc de naixement d'una determinada concepció reductiva d'Ibèria:

Ni una gasa de niebla ni una lluvia
o cellisca ni una dádiva de nieve
ni un borbollar de fuentes candorosa
dejo perderse. Madre soy de Iberia
que incesante en mi seno nace y dura.
A los tres mares que la ciñen, corren

—distintas y purísimas— mis aguas.
 Al Ebro el Híjar, el Pisuerga al Duero
 y el Nansa se despeña. Tres destinos:
 Mediterráneo, Atlántico, Cantábrico.
 Y mi cúspide eterna, bendiciendo
 —vientos de Dios— España toda en torno.
 Prostérnate en mi altar si eres hispano.
 Si de otras tierras, mira, admira y calla.

Mentre que els rius són com els «fills», la muntanya és un «altar» només per els veritables creients d'un origen molt específic —«hispano»— i aquest altar ha d'imposar el silenci i el respecte dels visitants procedents d'altres països («otras tierras»). Aquí s'ha desplaçat el paradigma, ja que els rius s'han convertit, com era el cas en Magris, en expressió d'identitat. De fet, els rius en el poema de Diego potencien una versió reduccionista de la identitat, on només els creients —«hispanos»— tenen dret a pregar i participar en la cerimònia identitària. Els altres han d'observar en silenci. Aquest poema es pot relacionar amb un altre de Fray Luis de León, «Oda VII - Profecía del Tajo», en el qual el mateix riu renya el rei Rodrigo perquè estima Cava i ha negligit la defensa contra els moros. Com a resultat, el riu Tajo parla («el río sacó fuera / el pecho, y le habló desta manera») i el renya per haver perdut Espanya:

¡Ay! esa tu alegría
 qué llantos acarrea, y esa hermosa,
 que vio el sol en mal día,
 a España ¡ay cuán llorosa!
 y al cetro de los Godos ¡cuán costosa!

Fins i tot en aquest cas no podem deixar de notar l'ús de la primera persona en una mena de prosopopeia, i també el sentit simbòlic, més aviat històric, d'aquests versos. El riu Tajo fa evident un esdeveniment traumàtic en la història espanyola, una taca terrible en l'honor del país. D'una manera semblant, André Gide en el seu *Voyage au Congo* (1927) distingeix d'una manera gairebé ridícula entre el marge francès i el belga del riu Congo. Aquesta és una prova de l'absurd de definir països segons la identitat del colonitzador (Gide, 35). Necessitem de manera urgent establir ponts, per posar en marxa una millor comunicació entre tothom. D'aquesta manera, sense ponts, els rius només serveixen per separar.

En el poema «Soledad», del llibre *En las orillas del Sar* (1884), Rosalía de Castro aconsegueix adaptar el motiu de *locus amoenus* per sintetitzar els valors espirituals. En oposició al materialisme i la natura es defensa el cor («corazón») com un espai en el qual pot habitar:

Un manso río, una vereda estrecha,
 un campo solitario y un pinar,
 y el viejo puente rústico y sencillo
 completando tan grata soledad.

¿Qué es soledad? Para llenar el mundo
 basta a veces un solo pensamiento.
 Por eso hoy, hartos de belleza, encuentras
 el puente, el río y el pinar desiertos.

No son nube ni flor los que enamoran;
 eres tú, corazón, triste o dichoso,
 ya del dolor y del placer el árbitro,
 quien seca el mar y hace habitable el polo.

Aquí reconeixem la negativa del paisatge exterior i un refugi en la vida interior. Com Emily Dickinson, Castro prefereix una versió íntima de la natura, una que representa els estats d'ànim, o pot ser utilitzada com un refugi del món. També, com en el poema de Pessoa, som en un sentit de la intimitat. Contra «puente», «río» i «pinar», metàfores del món extern de la natura, la poetessa es refugia en el seu cor («corazón»), el qual asseca el mar i fa habitable els pols.

Els rius també van estar presents en altres definicions de la identitat hispana i es refereixen a un capítol gairebé oblidat de la història del règim de Franco, que inclou els camps de concentració, anomenat amb un eufemisme sinistre «Servicio de Colonias Penitenciarias Militarizadas». Aquest «Servicio» va ser el responsable de centralitzar l'ús que va fer la dictadura dels presos polítics com a treballadors forçats o esclaus. Els camps de concentració tenien un efecte secundari no desitjat, ja que varen facilitar la instal·lació de les famílies dels presos en les seves proximitats, i per tant la creació espontània de noves ciutats, com ara El Palmar de Troya, Dos Hermanas, Los Palacios o dos barris de Sevilla, Torreblanca i Bellavista. Un dels efectes més importants del projecte va ser el Canal del Bajo Guadalquivir, també conegut com el Canal de los presos. Curiosament aquest fet històric pot ser útil per demostrar la manera com la identitat entre el canal i la gent ha convergít per complet per esdevenir la mateixa identitat. En aquest cas particular, cadascun defineix a l'altre fins al punt que són inseparables: no es tracta només d'un canal, és el seu canal, i no són simplement uns presos qualssevol, sinó que la seva existència està lligada a la construcció del

canal. La història i la memòria d'aquests presos es conserva gràcies a aquesta via fluvial.

Aquest breu repàs d'exemples literaris sobre la transformació que expressa la metàfora del riu, així com la identitat nacional, no seria completa sense esmentar la primera estrofa de l'himne alemany, la *Deutschlandlied*, que va ser suprimida després de la Segona Guerra Mundial, per les seves possible al·lusions al «Tercer Reich». En la primera estrofa de la cançó, els rius eren usats per definir identitat i fronteres. Després del conegut «Deutschland, Deutschland über alles» es cantava: «Von der Maas bis an die Memel, / Von der Etsch bis an den Belt» («des del riu Mosel fins el Niemen, / Des del riu Etsch fins el Belt») (Hoffmann von Fallersleben, 274). És a dir, s'enumeraven els quatre rius que encerclaven la vella Prússia, i que s'utilitzen per resumir un sentit d'identitat alemanya. A més, en aquest cas el motiu de riu és una expressió pública de la identitat, el nacionalisme i la solidaritat, i la definició del riu / la gent es consagra a través del discurs nacional, que es distribueix, es comparteix i és cantat per tots els membres de la comunitat.

Aquesta sèrie d'exemples ens proporciona una possible classificació dels rius que pot ser útil en una discussió del que és l'hispanisme. Tornant a la triada espacial de Henri Lefebvre (la percepció, la concepció, i el viscut) cal indicar que totes tres usen com a punt de partida d'una pràctica espacial la producció i reproducció de les relacions entre objectes i productes. La pràctica espacial d'una societat és el que crea l'espai de la societat. En els poemes que hem examinat, la pràctica espacial s'introdueix per la idea geogràfica d'un riu i un nom associat a ell en particular,

una associació que és tant física com conceptual. Aquesta manipulació pel poeta introdueix dues possibilitats. En alguns casos (Carner, García Lorca, Diego), ens trobem amb una representació de l'espai que identifica el que es viu i el que es percep amb el que es concep. Una segona tendència és aquella en la qual el riu serveix com a espai de la representació (Pessoa, Castro). Aquest tipus d'espai es refereix a espais «viscuts» directament «a través de les seves imatges i símbols associats i per tant a l'espai dels "habitants" i "usuaris"...» (Lefebvre, 39). Aquestes són les vivències que sorgeixen com a resultat de la relació dialèctica entre la pràctica espacial i la representació dels espais. Tots els rius evocats aquí confereixen un sentit d'identitat. Alguns es transformen en un símbol dels dilemes nacionals i polítics, estètics i vitals, mentre que altres es converteixen en una expressió de les obsessions vitals relacionades amb la intimitat, on el nom o la ubicació no és important. Si ens remuntem a la distinció plantejada per Deleuze i Guattari, el primer grup és un bon exemple del riu estriat, en el segon ubiquem versions llises d'un riu.

Llegint mapes

Una segona possibilitat de la lectura en clau de formes llises o estriades és proporcionada pels mapes. Com ha dit Louis Marin, els mapes són «la inscripció d'una essència del visible» (citat a Jacob, 30). Per tant, igual que els rius poden arribar a simbolitzar dos models d'expressar la complexitat de la identitat nacional, els mapes poden ser vistos com a metàfores d'espais llisos o estriats, el que

representa la consciència nacional. La idea del mapa com una construcció cultural s'amplifica en un llibre seminal de Benedict Anderson. Quan parlava del que entén per «comunitats imaginades» des del punt de vista antropològic, va proposar una definició de la nació en aquests termes: «es tracta d'una comunitat política imaginada i imaginada com inherentment limitada i sobirana». Va afegir que és imaginada, perquè és impossible que tots els habitants es coneguin entre si. Totes les nacions són limitades, perquè tenen límits definits, que limiten amb altres nacions, i cap (a excepció d'algunes religions fonamentalistes, com els cristians, musulmans, o comunistes, entre d'altres) pot arribar a ser una nació de dimensió planetària. Una nació s'imagina sobirana perquè el concepte va néixer en l'època que la Il·lustració i les revolucions estaven destruint l'*Ancien Régime*, que es basa en els principis divins d'ordre i dinastia. També és important la perspectiva igualitària, perquè, com diu Anderson, «independentment de la desigualtat real i l'explotació que puguin prevaler en cada un, la nació es concep sempre com una germandat profunda, horitzontal». La «Nació» provoca moltes situacions iròniques, gairebé surrealistes, depenent de qui (quina comunitat) formula el concepte o la definició d'un territori determinat: Gibraltar espanyol o britànic, oposat a Ceuta o Melilla espanyoles o marroquines; Val d'Aran i Vall d'Aran; Puerto Rico entès com «Estado Libre Asociado», amb una llarga sèrie de malentesos (no poder votar el president, entre altres), o «Puerto Rico independent», etc.

Segons Benedict Anderson els governants colonials van crear tres institucions de poder, que van ser molt influents en la consolidació d'un sentit de nacionalitat en unes àrees

que prèviament eren només vagament relacionades entre si: el cens, el mapa, i el museu. El mapa tenia dos propòsits. D'una banda, els mapes històrics, concebuts com una sèrie de fotografies «designades per demostrar, en el nou discurs cartogràfic, l'antiguitat de les unitats territorials específiques». Aquesta seqüència de mapes es feia càrrec d'una narrativa de l'espai, amb gran profunditat històrica. D'altra banda, els mapes es va convertir en una mena de logotip, gairebé una peça d'un puzzle immens de l'imperi en el qual cada peça pot ser separada del seu context, i per tant entrar en una sèrie infinitament reproduïble, disponible per a la transferència als cartells, segells oficials, capçaleres, revistes i cobertes de llibres de text, estovalles, o la decoració de les parets dels hotels.

M'agradaria explorar diferents possibilitats de lectura de mapes, que poden ser relacionats amb la proposta d'Anderson. El mapa d'Espanya s'ha llegit de moltes maneres contradictòries. Un no pot deixar de pensar en els contradictoris significats que suposa la semblança del mapa d'Espanya amb una pell de brau: aquesta és la base del llibre de Salvador Espriu del 1960 *La pell de brau*, un influent llibre de poesia, que es va convertir en un símbol de la llibertat i la reconciliació (Walters, 126). Com podem veure en la sèrie de mapes adjunts, és obvi que hi ha hagut un canvi de percepció d'acord amb el que es volia representar en els mapes. El mapa 1 mostra la Hispània romana, dividida en tres províncies en la primera fase de l'Imperi romà: Bètica, Lusitània i Tarraconense. La divisió del territori és molt diferent de la representada en els períodes següents, com es pot veure als mapes 2 i 3, on s'observa una forta divisió entre els regnes cristians i

musulmans, que mostra com la Península Ibèrica després de l'època romana s'havia convertit en el camp de batalla d'una guerra religiosa que es perllongaria durant vuit segles. El mapa 4 correspon a la situació un centenar d'anys abans del final de l'anomenada «Reconquesta». En aquest mapa es posa l'accent no només en la divisió entre els regnes cristians i musulmans, sinó també de la presència d'un imperi aragonès-català a la Mediterrània.

Mapa 1. La Hispània romana cap al 100 AD, dividida en tres províncies a l'època del Principat: Baetica, Lusitania, i Tarraconensis



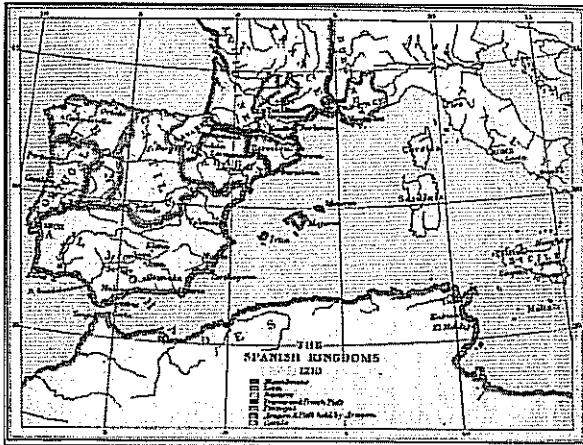
<<http://www.mapa-politico.com/europa/espana-es.html>>

Mapa 2. Els regnes ibèrics l'any 1030, a l'inici de la «Reconquesta»



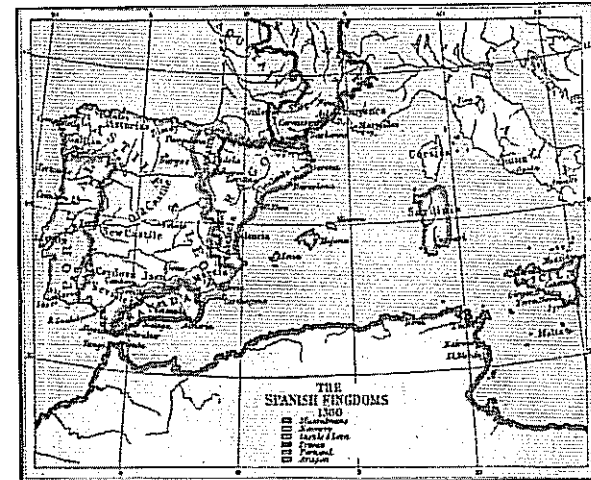
<http://www.mapas-espana.com/Mapa_Historico_Reinos_Espanoles_1030.htm>

Mapa 3. Els regnes ibèrics l'any 1210, a l'època de les guerres de «Reconquesta»



<http://www.mapas-espana.com/Mapa_Historico_Reinos_Espanoles_1210.htm>

Mapa 4. Els regnes ibèrics l'any 1360 al final de les guerres de «Reconquesta». Granada és l'únic territori «no cristià»



<http://www.mapas-espana.com/Mapa_Historico_Reinos_Espanoles_1360.htm>

El mapa 5 representa Espanya en l'època de Carles V, amb molt èmfasi en l'expansió a Europa i el Nord d'Àfrica. Aquests quatre mapes són versions de llibre escolar d'un relat molt conegut de la reconquesta, el creixement i la unificació d'Espanya. Aquesta és una narració, que posa l'accent en l'existència d'enemics externs i interns, amb una problematització oculta de la unitat.

La qüestió de la unitat d'Espanya es converteix en central al mapa 6, un mapa de 1854 que estableix una clara distinció entre quatre Espanyes diferents:

1. Castella i Andalusia: «Espanya Uniforme ó Puramente Constitucional que comprende estas treinta y cuatro Provincias de las coronas de Castilla y León, iguales

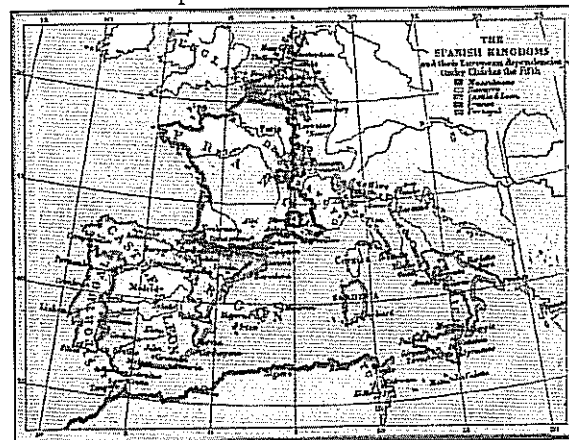
en todos los ramos económicos, judiciales, militares y civiles».

2. El regne de Navarra, que inclou el País Basc, és l'«España foral».
3. La corona d'Aragó: «España Incorporada ó Asimilada que comprende las once provincias de la Corona de Aragón, todavía diferentes en el modo de contribuir y en algunos puntos del derecho privado».
4. Cuba, Puerto Rico i les illes Filipines: «España colonial».

Aquest mapa polític d'Espanya es va elaborar poc temps després de la Primera Guerra Carlina, i representa les fronteres d'acord al sistema d'impostos, el sistema legal i la situació militar (Torres Villegas, 1857). En aquest cas concret ens adonem de la importància que tenen les inscripcions dels mapes, justificant que les maneres de presentació i les decisions gràfiques que es prenen en els mapes són tan fonamentals com el contingut dels fragments textuais que utilitzen: «els textos organitzen un espai de llegibilitat que constantment interfereix amb la visió de les formes del mapa» (Jacob, 9). El que és notable sobre aquest darrer mapa és una lectura, feta cent cinquanta anys després de la seva creació, que retrata amb precisió una concepció política actual de la Península Ibèrica, sobretot d'Espanya, posant l'accent en la qüestió no resolta de la diferenciació regional i nacional.

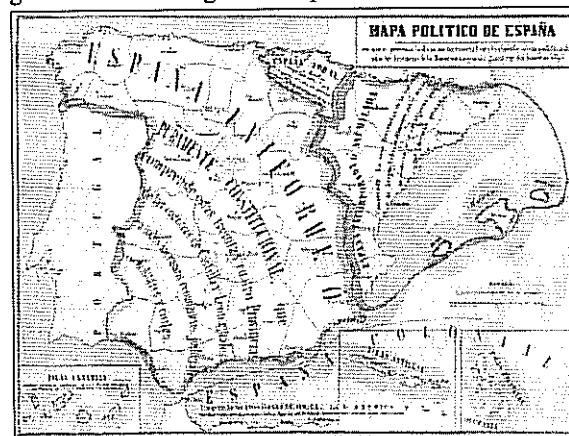
En un altre exemple topem amb el sempre difícil tema de la diferència lingüística. Allò que és inquietant al mapa 7 és el fet que va ser publicat en l'edició 1923 de l'*Enciclopedia Espasa* (vol. 21, 416-417). Tot i que el text sobre les llengües en el volum va ser escrit suposadament

Mapa 5. Els regnes ibèrics i els territoris que controlaven a Europa sota Carles V (c 1550)



<http://www.mapas-espana.com/Mapa_Historico_Reinos_Espanoles_Posiciones_Europeas_Carlos_V_1519-1556.htm>

Mapa 6. Mapa polític d'Espanya el 1854, dibuixat poc després de la primera guerra carlina, representant les fronteres segons el sistema legal i d'impostos i la situació militar



<http://www.mapas-espana.com/Mapa_Historico_Politico_Espana_1854.htm>

Mapa 9. Visió de satèl·lit de la Península Ibèrica



<http://www.mapas-espana.com/Mapas_Espana.htm>

Després de repassar aquests exemples de lectura de mapes, ens adonem que tenim diferents possibilitats: des de la mirada glacial, suposadament científica, de la sociologia i la geografia, a les manipulacions de la realitat com es veu en els mapes històrics i lingüístics. Aquest tipus de lectura de mapes es pot remuntar a Plutarc. Quan ell va escriure sobre l'elecció de la parella Teseu i Ròmul, va justificar la seva decisió històrica d'anar més enllà dels fets reals en termes geogràfics, apuntant que Sosio havia afegit notes en els marges dels mapes, en referència a les àrees de deserts polsosos plens de bèsties salvatges, pantans inaccessibles, gel escita, o d'un mar congelat. La realitat que es mostra en

els mapes tenia poca credibilitat, o més aviat, era acceptada en un altre nivell: «Jo podria ben dir d'aquells [els períodes llegendaris] que estan més lluny: més enllà d'això no hi ha res sinó prodigis i llegendes, els únics habitants són els poetes i els inventors de faules, ja no hi ha credibilitat o certesa» (Plutarc, 1). De la mateixa manera, molts mapes polítics es poden llegir com a pura especulació, creada pels «inventors de faules» o narracions nacionals. Això és així perquè, com Christian Jacob diu, «entre el mapa i el seu referent hi ha una sèrie de complexes relacions de substitució, creació i conjectures intel·lectuals».

La lectura dels mapes polítics com a ficció es veu corroborada pel periodista i escriptor polonès Ryszard Kapuściński, qui en el seu imponent llibre *Imperi* (1993) ofereix una avaluació descoratjadora de l'imperi soviètic, que, per desgràcia, es pot aplicar a molts altres. En aquest llibre Kapuściński ens recorda l'absurd de les fronteres:

Quan ens atensem a qualsevol frontera, la tensió s'eleva dins nostre, les emocions augmenten. La gent no està feta per viure en situacions límit, les eviten o tracten de fugir-ne tan aviat com sigui possible. I, no obstant això l'home es troba amb elles a tot arreu, les veu i les sent a tot arreu. Mirem l'atles del món: és ple de fronteres per tot arreu. Els límits dels oceans i els continents. Els deserts i els boscos. (...) I les fronteres de les monarquies i les repúbliques? Regnes perduts en el temps i civilitzacions perdudes? Els pactes, tractats i aliances? (...) Quantes víctimes, quina quantitat de sang i de patiment, tot està relacionat amb aquesta qüestió de les fronteres! No hi ha límits pels cementiris dels qui han estat assassinats a tot el món en la defensa de les fronteres. Igualment sense límits són els cementiris dels agosarats que miraren

d'ampliar les seves. Podem estar segurs que la meitat dels qui han passat pel nostre planeta i moriren en el camp de l'honor deixaren anar l'última alenada en batalles per una frontera.

Kapuściński parla de l'absurd de la geografia i la superposició de la política, i també, des d'una perspectiva molt més tràgica, sobre la violència entre els éssers humans provocada per aquest fenomen. Per això, conclou: «I el nostre cervell? Codificat en ell, malgrat tot, hi ha una infinita diversitat de fronteres». Estava escrivint en la dècada dels noranta, des de l'altre costat de la llum, al final del túnel, i estava descobrint una crònica d'enormes proporcions dels Gulags de la Unió Soviètica, una versió comunista dels «Lager» alemanys o dels «campos de trabajos forzados» espanyols. La condemna de Kapuściński ens fa descobrir un altre mapa ocult d'Europa, que es refereix al sofriment i la vergonya, el que està representat pels camps de concentració.

Des d'aquesta perspectiva, val la pena esmentar el cas de Franz Tunda, el personatge principal de la novel·la de Joseph Roth *Die Flucht ohne Ende (Fugida sense fi)*. Tunda és un oficial de l'exèrcit austríac, i després d'haver estat fet presoner pels russos en la Primera Guerra Mundial, sobreviu a la Revolució russa amb un nom fals. Decideix tornar a la seva terra natal, però descobreix que ja no existeix. S'ha convertit en un home sense terra. Europa és el marc d'un nou ordre, i l'Imperi Austro-Hongarès ja no existeix. Decideix anar a la recerca de la seva ex núvia a Berlín i París. Aquesta segona fugida li permet trobar-se a si mateix, i en particular descobrir un nou esperit europeu. S'ha convertit

en un home sense país, mapa, o identitat: «Franz Tunda era un home jove sense nom, sense importància, sense rang, sense títol, sense diners i sense ocupació – una persona sense llar i sense pàtria». Un cas similar és l'experiència real viscuda per Claudio Magris. Ell va perdre la seva Trieste, que abans pertanyia a la *Mitteleuropa*, i que va desaparèixer, de primer per esdevenir una ciutat de Iugoslàvia, i més tard, després de la Segona Guerra Mundial, per ser incorporada a Itàlia. Aquests són exemples de moviments al mapa, que il·lustren la creació de noves identitats, però sense moure's del mateix lloc, de manera semblant com el riu continua sent el mateix, encara que les seves aigües poden canviar.

Parlant de la situació del poble armeni, Kapuściński explica el tràgic destí del país a causa de la seva particular posició geogràfica en el mapa:

El mapa, vist des del sud d'Àsia, explica la tragèdia dels armenis. El destí no podria haver col·locat el seu país en un lloc més desafortunat. Al sud l'altiplà voreja amb dos dels més formidables poders del passat –Pèrsia i Turquia. Cal afegir-hi el califat àrab. I, a més, Bizanci. Quatre colossos polítics, ambiciosos, molt expansionistes, fanàtics voraçs. I ara, què veu el sobirà de cadascuna d'aquestes quatre potències quan mira el mapa? Doncs veu que si ocupa Armènia, el seu imperi se li tancarà pel nord amb una frontera natural perfecta. Pel nord, l'altiplà d'Armènia està magníficament protegit: el guarden dos mars (el Negre i el Caspi) i la barrera gegantina del Càucus. I el nord constitueix una amenaça tant per a Pèrsia com per a Turquia i Bizanci, perquè del nord podia arribar, en aquella època, la fúria devastadora dels mongols.

El cas d'Armènia, ens ofereix exemples magnífics i alhora terribles dels mapes i les fronteres creades i utilitzades per la cobdícia humana insaciable, al servei del control de l'Altre. En aquest cas el mapa s'utilitza com una eina de planificació per a les guerres d'invasió, pel domini de territoris veïns amb fins militars. Ens recorda vívidament alguns dels significats dels mapes de la Península Ibèrica que he comentat anteriorment. De fet, aquests mapes són una forma molt gràfica de representar els models dispars de la identitat, que ha estat un tema invariable a Espanya des del començament de la modernitat. A l'inici del segle XIX es van produir enfrontaments violents entre les diferents formes d'organitzar la vida política a Espanya, des de Cadis a la «Gloriosa», fins arribar a la Segona República. A través d'aquest segle, moltes veus han prestat atenció a la necessitat de defensar una coexistència entre una varietat de cultures i històries, de rius i de mapes. Algunes versions del Romanticisme van fer molt per reivindicar les formes de diversitat. Altres versions van provocar una teoria fonamentalista del govern de l'estat, que ha estat la predominant.

He esmentat a l'inici del capítol l'eslògan franquista, *Spain is different*. Ara, llegint-lo una altra vegada, des d'una altra perspectiva com la que es discuteix aquí, la consigna no pot ser només un altre eufemisme franquista, com el ridícul lema «una, grande y libre», en el qual només és veritat el primer adjectiu. La lectura dels rius i els mapes en termes d'una perspectiva llisa, no estriada, ens presenta una altra manera de ser «diferent». Una solució utòpica possible als mals de la identitat hispànica es pot trobar a la literatura comparada, que pot ajudar a establir ponts

entre les cultures. Aquesta seria una manera de enfrontar-se amb la complexitat, una manera similar a la defensada per Guillén, «como movimiento y oscilación continuos entre conceptos-límite, como encuentro de propensiones y fuerzas polares». Un altre comparatista, Antonio Monegal, argumenta que l'hispanisme necessita «models que no estiguin basats en el concepte de nació, sinó en el concepte més complex de cultura». Proposa mapes que no estiguin basats en les fronteres nacionals que separen «l'interior des de l'exterior», sinó mapes que en comptes d'això reconeixen «la fluctuació d'aquestes posicions, el seu caràcter de construccions culturals, al mateix temps dins i fora». Per a Monegal i altres crítics, els estudis hispànics, per tal de progressar, han de tenir en compte l'impacte de la investigació cultural amb arrels en la teoria de la diferència. Fins i tot el nom d'Espanya presenta un problema per a ell perquè per comprendre el que aquest nom significa, escriu, «cal començar per no pensar en Espanya com a lloc d'identitat, sinó d'una diferència» (Monegal, 24).

Els rius i els mapes d'Europa ens recorden tantes baralles, tanta destrucció que ha tingut lloc a causa dels colors d'una bandera, el nom d'un tros de terra, els sons de les paraules pronunciades en un món post-Babel. En contrast amb els rius, que produeixen la identitat, o els mapes, que es converteixen en símbols, hem de ser capaços de llegir la literatura com un riu i un mapa, amb els significats innovadors. Podem lluitar per una idea de la identitat sense problemes, no una estriada, tot seguint la proposta de Foucault a favor d'una societat amb moltes Heterotopies, com un espai per a l'afirmació de la diferència, i també com un mitjà de la fugida de l'autoritarisme i la repres-

sió. Hem de dibuixar rius i llegir mapes d'un altre tipus, que ens permetin inventar una tradició, imaginar una comunitat no restringida per les limitacions de les terres i les fronteres, de la proximitat intel·lectual i la repressió, sinó oberta al diàleg i la diversitat, el multiculturalisme i el multilingüisme. Els rius són delimitadors regionals per raons geogràfiques, culturals, lingüístiques i polítiques. No han de ser divisors, sinó catalitzadors per a l'establiment de ponts. Com s'expressa en antropologia, «en els seus moments empírics [l'espai] sempre ha actuat com una mena de "lloc de neteja" per reflexionar sobre la espacialització ineludible i preocupant de l'experiència humana individual i col·lectiva» (Osborne i Rose, 225). Un nou comparatisme Ibèric centrat en qüestions d'inclusió i diferència, enfocaments no-jeràrquics, i un èmfasi en el multilingüisme seria molt útil per dur Europa a un camí que mení cap a la integració i el respecte per l'Altre. Aquest comparatisme es beneficiaria molt d'un punt de vista heterotòpic i llis, on els rius i mapes indiquen una forma oberta de lectura, basada en el diàleg, no la identitat rígida i excloent.

3. Fronteres a la ciutat: reescrivint les separacions

Frontera i ciutat

Com hem vist, les ciutats es caracteritzen per la juxtaposició de capes de la història i d'elements ètnics, cosa que afavoreix les col·lisions de temps i espai, i que permet els fenòmens d'hibridació i la barreja dinàmica dels discursos. Una ciutat és un lloc amb moltes capes, que poden ser llegides en termes de fronteres. Aquest enfocament ens ajuda a redefinir el concepte en si mateix. És difícil reduir les fronteres a una simple definició bàsica. Una frontera és una franja de territori situada entre límits internacionals. El límit al seu torn es refereix a una regió o franja, mentre que les «limitacions» que crea estan vinculades a una concepció imaginària. Hi ha diferents tipus de límits: cultural, econòmic, social i natural. Un camp de batalla, un riu, una serralada de muntanyes, el famós Checkpoint Charlie, tots defineixen separacions. Una frontera està relacionada tant amb la separació com amb el seu oposat: un pont, o la idea d'acostament. Creuar una frontera pot tenir un significat polític i transgressor: l'exili, el canvi d'ambient religiós o els que fugen d'un règim polític. La frontera és,

doncs, doble: física i simbòlica, ja que es relaciona amb l'espai i la identitat.

El concepte més comú de frontera és una línia de punts en un mapa, que separa dos estats sobirans, regions o comarques. Però les fronteres també juguen un paper crucial en la percepció simultània de la identitat social i política, i l'alteritat. A la literatura argentina del segle XIX, l'espai de les pampes va ser una separació mítica entre la barbàrie i la civilització. En aquest espai, hi havia un marcat contrast entre els *gauchos* i els habitants nadius, que poden ser percebuts com una oposició ontològica entre les ciutats i el desert. Com tothom sap, la barbàrie i la civilització són dues qüestions essencials antinòmiques en la civilització romana, com ens va recordar Cavafis en un notable poema, «Esperant els bàrbars»; l'escriptor sud-africà J.M. Coetzee anys després va tornar a examinar aquestes qüestions en la seva novel·la homònima, *Esperant els bàrbars*. La caiguda de Roma il·lustra aquesta oposició. La frontera juga un doble paper en la literatura, perquè obre les portes de la imaginació, mentre que també és un mitjà per limitar o determinar el text, o, per contra, la supressió dels límits de la imaginació.

Predrag Matvejevic ha proposat una nova arquitectura dels límits i les fronteres, que té a veure no amb agressió i oposició, defensa i separació, sinó amb nocions com ara la permeabilitat, l'accessibilitat i la permissivitat, la fragilitat, el control de mercaderies (en diu, amb un original neologisme, *doganalità*) i la possibilitat de control (o *custodialità*). Un exemple excel·lent fóra el que Tàcit va escriure a la introducció del seu llibre sobre la Germània:

Germania omnis a Gallis Raetisque et Pannoniis Rheno et Danuvio fluminibus, a Sarmatis Dacisque mutuo metu aut montibus separatur: cetera Oceanus ambit, latos sinus et insularum inmensa spatia complectens, nuper cognitis quibusdam gentibus ac regibus, quos bellum aperuit.

Publius Cornelius Tacitus, *De origine et situ Germanorum (Germania)* XCVIII.

[La Germania, en conjunt, està separada de les Gal·lies, les Rèties i les Panonies pel Rin i el Danubi; dels sàrmates i els dacis per les muntanyes i per la por que es tenen els uns als altres. L'oceà envolta la resta, abraçant grandíssimes illes i golfes, algunes nacions i reis, de les quals, gràcies a la guerra se n'ha tingut notícia fa poc.]

Aquesta idea de temor expressada per Tàcit, porta el concepte de les fronteres més enllà de la geografia escarpada o dels trets físics, ja que el que ens explica és molt més important que mers accidents orogràfics.

Els Estats-nació han treballat sempre per defensar i promoure un concepte que dóna a les fronteres un significat molt agressiu, i que s'utilitza com una arma dins de la màquina formidable de propaganda. Hi ha molts exemples d'aquest tipus de propaganda geogràfica-cultural, des de Goebbels a l'Alemanya nazi, l'actual *Tea Party* nord-americà, l'aliança PP-PSOE defensant la sagrada unitat de la pàtria, o la Padània amb què somien els líders de la Lega Nord italiana. Les fronteres s'enforteixen a través de la imaginació col·lectiva a les escoles, amb cerimònies nacionals, llibres i cançons. La propaganda té moltes formes, com les imatges (mapes i postals), les narracions (guies de viatge), representacions en les commemoracions col·lectives (desfilades militars), el teatre (jocs, cançons), i

es converteixen en una manera d'emfasitzar la dicotomia de la identitat / alteritat (Velasco-Graciet).

Des d'una perspectiva contemporània, Étienne Balibar ens ajuda a dur més enllà el debat sobre com tornar a configurar (definir) el significat de les fronteres i el que hauria de ser el seu rol en els temps moderns. Aquest filòsof ha suggerit en diverses ocasions que les fronteres ja no són un territori de divisió, sinó que es poden ubicar en qualsevol lloc on hi ha un control selectiu de la població. És un terme que està experimentant una profunda transformació:

Les fronteres de les noves entitats sociopolítiques, en què s'està realitzat un intent de preservar totes les funcions de la sobirania de l'Estat, ja no són del tot situades fora dels límits dels territoris, sinó que es dispersen una mica per tot arreu, allà on el moviment de la informació, les persones i les coses està passant i és controlat —per exemple—, en ciutats cosmopolites.

Balibar també esmenta que és a les anomenades zones perifèriques, on les cultures seculars i religioses s'enfronten entre si, on les diferències quant a prosperitat econòmica són més agudes i evidents. Les zones perifèriques són el gresol de la formació d'un grup de persones (*demos*) sense la qual no hi ha ciutadania (*politeia*), com s'identifica des de l'antiguitat en la tradició democràtica. És en aquest sentit que en les àrees de la zona fronterera, els països i ciutats no són marginats en la constitució d'una esfera pública, sinó que són al centre. Tal és la conclusió de Balibar: «Si Europa és per a nosaltres en primer lloc el nom d'un problema polític sense resoldre, Grècia és un dels seus centres, no a causa dels orígens mítics de la nostra civilització, simbolit-

zats per l'Acropolis d'Atenes, sinó a causa dels problemes actuals que es concentren allà».

El concepte de frontera també és present en la configuració de les ciutats nord-americanes. Una societat basada en la «cultura de frontera», en els últims anys ha reviscut aquesta cultura i ha estat aplicada, no a la vida de l'Oest salvatge, sinó a les ciutats de la costa est dels EUA. Neil Smith ha proposat aquesta consideració, de manera que durant l'última part del segle XX, les imatges de la vida silvestre i la frontera s'han aplicat menys a les planúries, muntanyes i els boscos del l'Oest —ara profundament civilitzats— i més a ciutats de l'est dels Estats Units. Com a part de l'experiència de la suburbanització de la postguerra, la típica ciutat dels EUA va arribar a ser vista com un «desert urbà»; era, i per a molts continua sent, l'hàbitat de la malaltia social i de la delinqüència i la corrupció, les drogues i el perill. En realitat es tractava dels temors centrals expressats a través dels anys cinquanta i seixanta pels teòrics urbans que es van centrar en els conceptes de «plaga» i «declivi», «malestar social» al centre urbà, la «patologia» de la vida urbana, en una paraula, la «ciutat infernal». «La ciutat va ser convertida en un desert, o pitjor encara, en una "jungla"». Més clarament encara que en els mitjans de comunicació o en els plantejaments de les ciències socials, aquesta problemàtica es va convertir en el tema de tot un gènere de Hollywood amb pel·lícules situades a la «jungla urbana», des de *King Kong* a *West Side Story* passant per *The Warriors* i *Fort Apache, the Bronx*. Aquest «discurs de la decadència», va dominar el tractament de la ciutat. Segons Neil Smith «l'antiurbanisme ha estat un tema central en la cultura dels EUA. En un patró

similar a l'experiència original de la vida silvestre, les tres últimes dècades han vist un canvi des de la por envers el romanticisme i una progressió de la imatgeria urbana, de desert cap a la frontera». Patricia Nelson Limerick remarca la reapropiació urbana que s'ha produït en els últims temps del motiu de la frontera en la seva avaluació de les pel·lícules *Western* de Hollywood:

Si Hollywood volgués captar el centre emocional de la història occidental, les seves pel·lícules serien agents immobiliaris. John Wayne, no hauria estat ni un pistoler ni un xèrif, sinó un inspector, un especulador o un advocat. Els enfrontaments es produirien a l'oficina del cadastre o la sala d'audiències, les armes serien lleis i judicis, no armes de foc.

Marc Augé ha proposat recentment una idea de la frontera sobre la base d'una dimensió temporal. El coneixement científic sempre està mirant cap al futur, «déplace les frontières de l'inconnu» (Augé, *Pour une anthropologie*, 16). Les fronteres no desapareixen, però s'han redissenat, perquè busquem noves fronteres: «La frontier, en ce sens, a toujours une dimension temporelle c'est la forme de l'avenir et, peut-être, de l'espoir». Així, les ciutats sempre han tingut una dimensió temporal, com a «figure spatiale du temps où se conjuguent présent, passé et future». Les fronteres i les ciutats són molt més entrelaçades del que sospitem. Per això necessitem tornar a examinar el concepte de la frontera urbana històrica de manera urgent.

El que proposo en aquest capítol és una discussió dels límits en les zones urbanes. Parlo d'uns límits que, òbviament, tenen poc a veure amb els que existeixen entre els

estats (excepte en el cas d'una ciutat-estat). Estan més a prop de la percepció i la definició de l'espai urbà en termes d'una sèrie d'oposicions: centre-perifèria, rural-urbà, alt-baix, rics i pobres. Vull analitzar en detall els conceptes de frontera en termes del seu significat físic i espacial, simbòlic o d'identitat.

Comencem amb dos exemples, que poden estar relacionats amb el que he assenyalat en la introducció, la reflexió de Walter Benjamin sobre perdre's a la ciutat. Com diu Benjamin, perdre's no equival merament a desorientar-se, cosa ben fàcil en una ciutat desconeguda. El que cal és aprendre a perdre's a la pròpia ciutat com aquell que es perd al mig d'un bosc; aleshores, «rètols i noms de carrers, els transeünts, sostres, quioscos, bars, han de parlar al caminant, com el cruixit d'una branca sota els seus peus quan som al bosc» (*Reflections*, 7-8). Aquesta és una manera de llegir la ciutat, que reconeixem en el comentari d'Ernst Jünger en el seu diari de 1941 a París. A *Strahlungen* llegim la reacció d'algú que està en una ciutat ben coneguda, però disfressada per la guerra, després d'una intervenció militar estrangera, que dissimula allò que és familiar:

Avui, diumenge, plou de manera ininterrompuda. Dues vegades a la Madeleine, els graons estaven tacats per la fulles verdes de beina: al migdia i a la nit a Prunier. Em movia a la ciutat com en un jardí que va ser una vegada conegut, que ara està en guaret, però en el qual, encara es reconeixen els carrers i senders. Estrany és l'estat de manteniment, en certa manera hel·lenística, aquí la Superintendència ajuda amb arts esotèriques. Desagradables els indicadors de color blanc que l'exèrcit ha disseminat a tota la ciutat per indicar els carrers, gairebé una mena de gravats realitzats en un cos vell.

Aquí constatem com el record de París, d'una època anterior i òbviamet més feliç, es superposa al present, tacat pels detalls militars, que fan que les indicacions a la ciutat de París, es puguin confondre amb les que la *Wehrmacht* col·locava a l'estepa russa. Així indica l'efecte que la invasió va tenir en els detalls superficials de la ciutat.

La invasió de la modernitat era visible en la ràpida expansió dels nous edificis madrilenys de gran alçada, com nota Corpus Barga, en una sèrie d'articles de 1926, «De turista en Madrid». Hi expressava la seva sorpresa per la desaparició de les característiques castisses, mentre que la ciutat estava sent «envaïda» pels cotxes i els grans edificis de formigó:

Pasan los automóviles militares. Madrid hoy es un campo de batalla: por todas partes hay barricadas, obras, derribos. (...) Los automóviles de Madrid son europeos. Las bocinas son de Jericó. A su ruido nada se resiste. ¿Qué fue del pregón armonioso que se desperzaba en la silenciosa calle? (...) La línea es la Gran Vía. Los cementos invasores han llegado al centro. Los ladrillos se defienden, paso a paso, mordiéndoles los pies a los grandes edificios de cemento. Las casas, tan madrileñas, de ladrillo son el pueblo menudo. El Dos de Mayo se repite. (Corpus Barga, 61)

Aquesta afirmació per si sola és molt concloent. No obstant això, llegeix el món en termes militars i es recorda de les dates clau en la història de la resistència a un invasor —el 2 de maig del 1808. Ens fa pensar en un recent comentari de Zygmunt Bauman, que també utilitza termes militars per referir-se a les divisions socials i la presència

de temor i desconfiança en les ciutats contemporànies. Segons la seva opinió:

Les ciutats contemporànies són els camps de batalla en el qual les potències mundials i els obstinats significats i identitats locals es troben, xoquen, lluiten i busquen una solució satisfactòria, justa o almenys una solució acceptable. És una manera de convivència que s'espera que sigui una pau duradora, però en general resulta ser només un armistici, un interval per a reparar les defenses trencades i tornar a implementar les unitats de combat. És aquesta confrontació, i no cap altre factor, el que posa en moviment i guia de la dinàmica de la ciutat «moderna líquida».

Aquests exemples interpreten el significat de l'espai urbà en termes de separació de fronteres, i els autors es perden en un lloc físic que és ben conegut per a ells, però que no poden reconèixer. Jünger es refereix a l'ocupació militar d'un espai i la seva transformació, el que fa que sigui difícil «llegir», mentre que Corpus Barga critica amb èmfasi hiperbòlica la modernització de la seva ciutat, que ja no reconeix.

Creu i cercle

Segons Ana M. Manzanar, els primers pictogrames egipcis designaven la ciutat amb una creu dins un cercle (Soja, 62). La creu significava la convergència i oposició de carreteres, així com els dos principis principals de la vida i la fertilitat: un símbol vertical per al mascle i un d'horitzontal per la feminitat. Un cercle representa la paret, l'espai interior on

els ciutadans són coherents, on la solidaritat és un valor, i que és diferent de l'espai exterior on es necessita protecció (Lehan, 13). Una relació dialèctica semblant es planteja en l'àmbit domèstic a partir de l'oposició entre Hestia (Vesta, a Roma) i Hermes. Hestia, segons Marc Augé, representa «la llar circular situada al centre de la casa, l'espai tancat del grup replegat sobre si mateix». Hermes, el déu del llindar i la porta, de les cruïlles i les portes de la ciutat, «representa el moviment i les relacions amb els altres» (Augé, *Non Lieux*, 58). D'una manera semblant al que passa a la casa, la ciutat és el lloc de dues unitats contradictòries, o la conjunció, d'intersecció i la barreja de sentits implicats en la lluita contra la creu i el mur, que protegeix contra la diferència i els perills de l'exterior. Les parets són un tipus d'estructura que estableix una oposició entre el «territori habitat i l'espai desconegut i indeterminat que l'envolta» (Eliade, 29-30). El primer d'ells s'erigeix com «el món» i tot l'exterior es converteix en l'«altre món», o el no món, dividint així el cosmos del caos (Eliade, 29-30).

És possible comunicar o barrejar tots dos mons en categories que defineixin l'interior i l'exterior, el que és familiar i el que és estrany? Els crítics Deleuze i Guattari han respost a aquesta pregunta en el seu assaig ben conegut *Mille plateaux*. Quan parlen d'espai es refereixen a la vegada a un espai físic, una forma de vida i, en definitiva, una manera de ser. Es defineix l'espai amb dos sistemes: un que està orientat cap a l'Estat i l'estàtica i l'altra nòmada i fluid. D'aquesta idea sorgeix la distinció entre l'espai lliis i estriat. Espai lliis és un espai que no és pre-codificat, on el viatge és el que importa, i no els punts que defineixen al llarg del camí. Qualsevol moviment es trasllada d'un punt a

un altre, i l'espai lliis és l'espai entremig. En contrast, l'espai estriat correspon als dos punts que generen un tancament, que està fet a priori per algú que no sigui el que ocupa l'espai en aquest punt. Aquest punt coincideix amb les distincions que tracen entre els nòmades i els sedentaris, entre l'espai de la màquina de guerra i l'espai del aparell de l'Estat. Mentre que Deleuze i Guattari consideren que aquests dos espais difereixen fonamentalment en la seva naturalesa, també creuen que els dos espais, de fet, només existeixen en la cohesió. L'espai lliis pertany als nòmades, és un espai que es troba en oposició a l'espai estriat, el de l'Estat, i es caracteritza per una forma d'ocupació de flux lliure (els nòmades creen territori quan es distribueixen en l'espai obert), i no sobre els codis de les forces de la institucionalització. L'espai lliis, el desert i l'estepa, és un espai lliure de codificacions, mentre que el que determina el comportament és una al·lusió metafòrica als tipus d'ocupació, que es resisteixen a les restriccions socials que la ciutat imposa en nosaltres. Un espai estriat es caracteritza pels carrers de la ciutat i els números. Els camins tenen la tendència contrària: solen estar subordinat als punts, «passant d'un punt a un altre» (Deleuze Guattari, 484).

Aquests conceptes són molt útils en llegir una novel·la com *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, perquè ens ajuden a definir les dues ciutats que conviuen en el text, i les maneres d'usar-la, que són encarnades en l'oposició central de la novel·la entre els personatges principals Teresa i el Pijoaparte. L'espai del Pijoaparte és un espai lliis sense control ni organització. Viu en un barri de barraques indefinides, un espai sense fronteres: «El Monte Carmelo

es una colina desnuda y árida situada al noroeste de la ciudad». En un altre fragment del mateix capítol llegim:

El barrio está habitado por gentes de trato fácil, una ensalada picante de varias regiones del país, especialmente del Sur. A veces puede verse sentado en la escalera de la ermita, o paseando por el descampado su nostalgia rural, con las manos en la espalda, a un viejo con americana de patén gris, camisa de rayadillo con tirilla abrochada bajo la nuez y sombrero negro de ala ancha. Hay dos etapas en la vida de este hombre: aquella en que antes de salir al campo necesitaba pensar, y ésta de ahora, en que sale al campo para no pensar. Y son los mismos pensamientos, la misma impaciencia de entonces la que invade hoy los gestos y las miradas de los jóvenes del Carmelo al contemplar la ciudad desde lo alto, y en consecuencia los mismos sueños, no nacidos aquí, sino que ya viajaron con ellos, o en la entraña de sus padres emigrantes. Impaciencias y sueños que todas las madrugadas se deslizan de nuevo ladera abajo, rodando por encima de las azoteas de la ciudad que se despereza, hacia las luces y los edificios que emergen entre nieblas. Indolentes ojos negros todavía no vencidos, con los párpados entornados, recelosos, consideran con desconfianza el inmenso lecho de brumas azulinas y las luces que diariamente prometen, vistas desde arriba, una acogida vagamente nupcial, una sensación realmente física de unión con la esperanza.

L'actitud de l'home vell és un exemple d'una forma de veure la ciutat, —la impaciència i els somnis—, no com una cosa ben definida i organitzada, sinó com una cosa que és una aspiració. Davant d'aquest espai uniforme, es descobreix l'espai de Teresa, un món burgès, un espai estriat, organitzat, limitat, marcat pel control, que intenta,

sense èxit, desentranyar, posant a la llarga excursió els dos mons en contacte.

La rigidesa de l'espai estriat crea una espècie de mur o divisió, i dibuixa una aparent indivisibilitat. Però això és una separació artificial, i la penetració/invasió no pot ser defugida. Com indica Richard Lehan:

A mesura que la ciutat es va transformar d'acord amb el seu canvi de funció, el centre es va fer més complex, i tant el treball com la població es van diversificar. Aquesta diversitat va portar inevitablement a l'«Altre», un element urbà, en general una minoria, considerada «exterior» a la comunitat. Però en termes míticosimbòlics, una forma de realització de l'Altre és el misteriós home que arriba de no se sap on, que interromp la ciutat des de dins.

Segons Lehan, «l'Altre» penetra en el cercle al voltant de la ciutat i accedeix a la creu en el centre. Aquest encreuament es pot fer de dues maneres diferents. Sortir al carrer es va considerar inicialment com un moviment positiu. Però quan un bàrbar o estranger travessa el cercle, és un moviment negatiu i perjudicial. És l'Altre qui posa en marxa una relació dinàmica productiva entre la creu i el cercle, quan hi ha flexibilitat que «permet el trànsit d'anada i tornada» (Lefebvre, 176). Aquest és el procés contradictori que observem en la novel·la de Marsé, on una dona jove provinent d'un entorn burgès, fa una lectura errònia de les aspiracions reals del Pijoaparte, del seu somni (impacient) d'esdevenir un oficinista. Confrontant-lo amb un dirigent sindical heroic en situació de perill, ella explora una faceta diferent de la ciutat que mai s'hauria atrevit a fer pel seu compte. De fet, en moltes pàgines de

la novel·la, creua una frontera, explora noves identitats relacionades amb un espai desconegut.

El cercle i la creu, el caos i l'ordre, adopten una productiva relació dialèctica, no en termes de confrontació, sinó d'interacció. No hi ha cap oposició, sinó la col·laboració, basada en la noció que els contactes a través de la línia dins i fora del cercle són llocs essencials per investigar i generar identitats i diferents formes de viure i d'abandonar el cercle, d'arrelar i de viatjar (Manzanas, 9-14).

Heterotopies: cementiri, bordell, *Rastro*

Foucault va escriure: «les utopies sont les emplacements sans lieu réel». En oposició a la utopia se situa la «heterotopia». Segons Foucault, hi ha «dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont été dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés». Són llocs més enllà de tots els altres llocs, encara que siguin a la vista de tothom. El cementiri és un exemple d'heterotopia. El cementiri està relacionat amb tots els llocs de la ciutat, i amb la societat, i amb totes les persones, ja que tothom, la majoria de les famílies, tenen parents al cementiri: «Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du

village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière». Les heterotopies sempre pressuposen un sistema d'obertura i de tancament que al mateix temps les aïlla i les fa penetrables. En general, el lloc heterotòpic no és de lliure accés com un lloc públic. Això fa que siguin apartats, però també accessibles. Per tal d'entrar a la caserna o la presó, hom ha de passar per rites (judicis) i purificacions (perdre l'estat civil, la vida). Aquests són un parell d'exemples de llocs dins de la ciutat, que estan separats de la mateixa per una frontera invisible.

En una novel·la urbana, com *La colmena* de Camilo José Cela, el cementiri juga un paper important com a frontera. Actua com un mirall de la ciutat-rusc, dels éssers humans amb les seves vides encadenades a un destí sense esperança. Examinem un parell d'exemples del final del capítol VI: «La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones». Com podem comprovar en aquest paràgraf, hi ha dues paraules que destaquen: «gusano», que podem relacionar amb un cor podrit, o el cos demacrat; i els «mirares», que mai arriben a nous horitzons, possiblement a causa que ja són dins una tomba. En cas que encara tinguéssim dubtes, la frase següent confirma un sentit funeral: «La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...». La identificació entre el sepulcre, «cucanya» (alguna cosa inabastable, sense esperança), i el rusc amb el seu primitivisme animal i l'aïllament, ajuda

a definir les característiques d'aquest cementiri en el qual s'ha convertit tota la ciutat.

La importància del cementiri en relació amb la ciutat apareix en molts textos. Una de les relacions més òbvies la llegim en el conegut article de Mariano José de Larra «El Día de Difuntos de 1836», un text en el qual camina pel cementiri, que és Madrid i se sorprèn que la gent desfili en processó als afores de la ciutat, perquè pensa que el cementiri és tota la ciutat de Madrid. Cada un dels edificis importants de la ciutat es llegeix com una làpida. La sorprenent conclusió inclou una declaració terrible:

Una nube sombría lo envolvió todo. Era la noche. El frío de la noche helaba mis venas. Quise salir violentamente del horrible cementerio. Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos. / ¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrado! «¡Aquí yace la esperanza!»/ ¡Silencio, silencio! (Larra, 592)

Aquesta identificació entre el cementiri i la ciutat apareix en molts altres poemes, com en el de Luis Cernuda «Cementiri a la Ciutat», o el més conegut, «Insomnio» de Dámaso Alonso:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).

A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en que hace cuarenta y cinco años que me pudro, y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar a los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.

Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como el perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.

Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma, por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid, por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.

Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?

¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?

En aquest poema es destaquen alguns temes molt obvis: la inquietud del poeta, el seu desig de respostes, la irada protesta davant Déu. L'originalitat rau en la transmissió del crit d'un cadàver, perquè viure no és més que estar mort. Per tant, és algú que parla des de l'interior del cementiri. Els temes estan subtilment estructurats al voltant de la idea de putrefacció. També hi ha una gradació de la desintegració del poeta, dels cossos de Madrid i de tot el món, el ritme monòton de les «largas horas». El lector descobreix amb horror que no només es podreix el cos de l'insomne: ell també s'està descomponent. El poeta compara Madrid amb un vast cementiri, i ell està profundament preocupat perquè només està envoltat per la decadència i la mort. La base per a la comparació és un fort contrast entre el «habitantes» de les notícies i els cossos, els quals transformen el llenguatge de les estadístiques i el llenguatge col·loquial en un llenguatge poètic impactant. El segon vers («en la noche, yo me revuelvo y me incorporo»), posa l'èmfasi en el nucli del poema: la vida sense sentit. Imatges com

«nicho» i «me pudro», juntament amb els «cadáveres» del vers anterior, deixen ben clar el sentit al·legòric del poema: el món està habitat per gent morta, per morts, la carn dels quals es descompon lentament.

En tots aquests exemples s'observa una superposició entre una ciutat viva i una altra, que és la dels morts. De fet, és una forma d'expressar la futilitat, de fer pensar al lector sobre la interconnexió entre els vius i els morts. Tornant a la novel·la de Cela, cal assenyalar que tota ella està impregnada d'un sentit funeral que ens recorda les heterotopies, específicament les del cementiri i el prostíbul. Bàsicament, aquests són els únics llocs de la felicitat i de tranquil·litat dels habitants de la ciutat-rusc. En la vinyeta 3, on se'ns presenta el cafè de la senyora Rosa, un detall funeral destaca de manera convincent. Moltes de les taules estan fetes amb làpides de marbre invertides:

Muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las sacramentales; en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer, pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa: Aquí yacen los restos mortales de la señorita Esperanza Redondo, muerta en la flor de la juventud; o bien: RIP. El excmo. Sr. D. Ramiro López Puente. Subsecretario de Fomento.

L'aspecte funeral del cafè és encara més evident quan la senyora Rosa hi arriba a primera hora del matí, durant el despertar coral del grup de personatges del capítol VI, i en el qual el narrador ens adverteix: «Doña Rosa de vuelta de la iglesia, se compra unos churros, se mete en su café por la puerta del portal –en su café que semeja un desierto cementerio, con las sillas patas arriba, encima de las mesas,

y la cafetera y el piano enfundados— se sirve una copeja de ojén, y desayuna.»

En l'inquietant capítol «Final», on tothom sap que alguna cosa terrible està a punt de succeir a Martín Marco, excepte ell mateix, aquesta sospita (compartida per personatges i lectors) crea un moment de *suspense*. El lector es preocupa per la sort de Martín de Marco, ja que aquest no s'adona del que pot passar, gaudint d'un moment tranquil després de visitar la tomba de la seva mare. Un sacerdot passa llegint novel·les del *Far West*, una noia passa en la seva bicicleta, i Martín Marco se sent per primera vegada en la novel·la en pau amb ell mateix: «Todo lo demás es suave silencio, grato silencio. Martín siente un bienestar inefable». Ell nota la tranquil·litat, i pensa que hauria de tornar més sovint al cementiri. Fins i tot té un moment d'inspiració que el fa escriure una versió en pastix del parenostre: «Madre mía que estás en la tumba, yo te llevo dentro de mi corazón y pido a Dios que te tenga en la gloria eterna como te mereces. Amén».

Els aspectes positius del cementiri es complementen i contrasten amb els del bordell. La figura de la senyora Jesusa (i les prostitutes) clarament s'oposa i complementa el de la senyora Rosa (vegeu Cela, 316-323): «Doña Jesusa, la madrugadora doña Jesusa, que después de comer duerme la siesta, para compensar dispone la labor de las asistentas, viejas golfas en declive, las unas; amorosas, dulcísimas, domésticas madres de familia, las más». En referir-se a la neteja dels llits, Cela afegeix: «Sus dos criadas duermen hasta la hora del almuerzo, hasta las dos de la tarde, en la cama que pueden, en el lecho misterioso que más temprano se vació, quién sabe si como una tumba,

dejando prisionero entre los hierros de la cabecera todo un hondo mar de desdicha». L'associació entre el prostíbul i el cementiri és encara més clar en aquesta citació. Així mateix, l'associació entre la marginalitat d'ambdós espais, situats al centre invisible de la ciutat, en els límits de l'espai urbà conegut i acceptat. Es tracta d'una heterotopia, en els termes definits per Foucault: «sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables». Cementiri i bordell creen una efigie de la societat, una mena d'imatge invertida, que qüestiona l'*establishment* i per tant proposa un ordre alternatiu. En el cas del Madrid del 1942, el bordell sembla ser l'únic espai on es pot desenvolupar la vida familiar normal, amb tranquil·litat, un espai que ofereix refugi contra les inclemències del temps fred i la manca d'habitatge, mentre que el cementiri ofereix refugi a l'agitada vida de Martín sempre a la recerca d'aliment i de fama literària. Aquests són els únics llocs on el personatge principal de la novel·la, Martín Marco, troba l'equivalent d'una llar i un propòsit en la vida.

També val la pena esmentar un altre cementiri, el de *Luces de bohemia*. En el mirall històric, la imatge percebuda és la de Cementerio del Este, l'última parada de Max Estrella. No obstant això, en el mirall còncau —el que representa el nivell simbòlic— el cementiri evoca una mort mítica, com Enees a l'infern, a l'Avern, segons el que va contar Virgili (Dougherty, 167). A *Tiempo de silencio*

de Luis Martín-Santos, el mateix Cementerio del Este és el lloc allunyat del centre urbà, amb una distinció que confirma la separació de classes amb el propòsit estrambòtic d'enterrar les classes populars en posició vertical. El cementiri és descrit com un lloc fora del temps, amb referències artístiques (El Bosco), que subratllen el fet que aquest espai es troba fora de l'època contemporània:

Sometido a este destino común, el cadáver exangüe yseudovirginal de Florita llegó al depósito antes aludido a una hora incierta y fue depositado en la serie bien administrada de mesas sarcófágicas. El Este había desplegado a la luz del sol todas sus galas alucinatorias de jardín encantado del Bosco. Los puntiagudos tejados de las pagodas alzaban sus tejas de colores hacia un espacio oriental. Una multitud vaga, ociosa y enlutada, por pequeños grupos, recorría los caminos admirando las diversas maravillas: aquellos nichos ajedrecados que muestran todas las casitas de muerto con su puerta independiente que se podría golpear y que han sido hechas accesibles gracias a paraboloides espiroidales que atornillan la tierra, permitiendo a quien lo pague yacer eternamente en un tercero izquierda; aquellos árboles puntiagudos rodeados de flores en su base de color preferentemente amarillo; aquellas zonas estériles en que ninguna lápida permanente es permitida sino tan sólo transitorias cruces de madera o hierro o pequeñas verjas de jardines privados del tamaño de un cuerpo; aquellos edificios concebidos por un arquitecto alocado en el momento de la apoteosis del mal gusto primisecular; todos estos elementos heteróclitos consiguen dar al conjunto un aspecto de paisaje de abanico japonés al que se hubieran extirpado los lagos artificiales, los brazos de agua, los puentes con joroba y los sauces llorones.

Martín-Santos també presenta el cementiri com una mena de mirall de la ciutat real, de Madrid. Ell assenyala encertadament que el fet que les persones es troben en «casitas de muerto», dins d'una espècie d'apartament: «permitiendo a quien lo pague yacer eternamente en un tercero izquierda», dissenyat per un arquitecte amb un gust molt dubtós: «edificios concebidos por un arquitecto alocado».

Finalment, a aquesta sèrie d'espais urbans heterotòpics es completa amb el Rastro de Ramón Gómez de la Serna, que ofereix un conjunt diferent de possibilitats. Ioana Zlotescu ha posat l'èmfasi en la fragilitat dels molts gèneres literaris inclosos en l'anomenat «Ramonismo»:

son intercambiables entre sí, porque todos parten del gran secreto con el cual cada uno tiene que torear como puede, mejor con sonrisas que con lágrimas, esto es: el absurdo de la marginalidad del ser humano y de lo efímero de la vida. («Preámbulo al espacio literario del "Ramonismo"», 21)

D'altra banda, Nicolás César ha subratllat que Ramón aplicava un microscopi a la realitat, el tipus d'atenció que només es troba entre la comunitat científica, per «inventariar, mediante una escritura expansiva (espiral y centrífuga), una serie de mundos (minúsculos, marginales, o posibles) que se amplían y estallan en un fabuloso prisma». De fet, com Walter Benjamin va indicar «en cada col·leccionista s'amaga un al·legòric, i en cada al·legorista un col·leccionista». En aquestes dues opinions crítiques podem reconèixer dos trets crucials de l'escriptura de Gómez de la Serna: la seva atenció a la marginalitat i els

esdeveniments no permanents, aquest últim es detalla minuciosament a través del procés d'escriptura.

En el Rastro, Ramón Gómez de la Serna va presentar un paradigma precís de la modernitat als afores de la ciutat. Per a ell, la ciutat representa un escenari per a la modernitat. Al mateix temps la ciutat es veu com plena d'«alienació potencial i neurastènia» (Davidson, 275). El Rastro és un espai marginal en el conjunt de la ciutat, però al mateix temps admet una afinitat entre ciutats. Com ha indicat Davidson:

Donada la ubicació suburbana del *Rastro* i el «drama» materialista com una col·lecció concentrada d'objectes increïblement disperss, Ramón presenta l'espai com una alternativa d'una condició urbana que existeix fora de la comprensió del centre de la ciutat. El seu estatus invoca una connexió internacional entre les ciutats a través de les seves pròpies versions del *Rastro* i en desafia la localització, malgrat que fins i tot certa especificitat de Madrid sembla reforçar-la.

A Gómez de la Serna el que és essencial en el Rastre és la seva condició de marginalitat, com una mena de refugi per als objectes rebutjats per la vida civil:

El Rastro es siempre el mismo trecho relamido de la ciudad, planicie, costanilla, gruta de mar o tienda de mar, que es lo mismo, playa cerrada en que la gran ciudad —mejor dicho—, las grandes ciudades y los pueblillos desconocidos mueren, se abaten, se laminan como el mar en la playa, tan delgadamente, dejando tirados en la arena los restos casuales, los descartes impasibles, que allí quedan engolfados y quietos hasta que algunos se vuelven a ir en la resaca. (*Ramonismo I. El rastro*, 74)

En conseqüència, el Rastro és una mena de platja on les restes d'un naufragi mundial es fan evidents. El Rastro també té una relació amb el seu estudi, com s'il·lustra en l'explicació d'una famosa foto de Ramón Gómez de la Serna, «Apoteosis entre cielo y tierra de mi estudio junto a mi muñeca de cera»:

Ramón Gómez de la Serna: «Apoteosis entre cielo y tierra de mi estudio junto a mi muñeca de cera»

En mi techo resplandecen colgadas esas bolas de cristal –verdes, azules, rojas, moradas, doradas, plateadas–, mundos enjutos, lacrimatorios, peceras de uno mismo y de sus objetos, espejos cementuales en que se refleja uno y toda la habitación como enterrados ya, y como en ese recuerdo ya lejano por anticipado que de nosotros se hundirá en el mundo. (Gómez de la Serna, *Automoribundia*, 295)

En aquesta secció d'*Automoribundia* descriu el seu estudi destacant el cas de les perles de vidre tenyit («mundos enjutos, lacrimatorios, peceras de uno mismo y de sus objetos, espejos cementuales»), que segons ell concentren allò que quedarà d'ell quan hagi mort: «recuerdo ya lejano por anticipado que de nosotros se hundirá en el mundo».

Finalment, segons que ha declarat Elide Pittarello, el Rastro té una propietat particular, la de pertànyer a un altre temps i espai fora de les limitacions normals:

Almeno in linea teorica, qualunque ente può essere localizzato in un *qui* che comprende anche un *altrove*, in un *adesso* che non distingue il *prima* dal *dopo*. Per questo speciale osservatore, per questo fabbricatore di immagini incongruenti che tendono all'ubiquità e all'ucronia, il

Rastro è un territorio situato *quasi* fuori dal mondo, in prossimità dell'abisso di cui riesce a anticipare vari spazi e a condensare molti tempi. (Pittarello, 90)

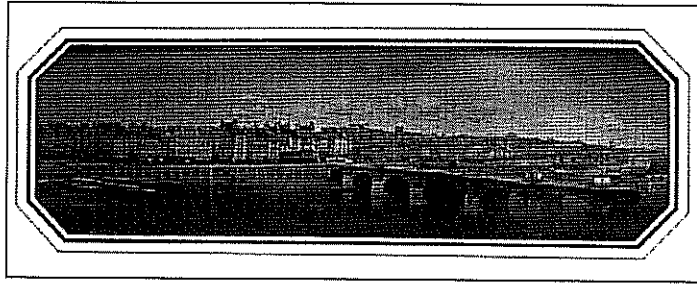
En conseqüència, el Rastro és un espai fora del món, lluny de coordenades espai-temporals normals, on el subjecte adopta un nou punt de vista de la realitat: «Ogni normale *prospettiva* si dissolve, così come si spegne ogni normale *aspettativa*, nel moltiplicarsi di relazioni ipotetiche e casuali che eludono idealmente sia il principio di pertinenza che quello di selezione» (Pittarello, 90).

Si les fronteres de la ciutat estan relacionades tant amb la separació com amb l'acostament, les heteropies ofereixen una perspectiva única sobre aquest aspecte. Com ja he esmentat al principi, la frontera és una entitat doble: física i simbòlica, que es relaciona amb l'espai i la identitat. Les heterotopies sempre assumeixen un espai amb un sistema d'obertura i tancament que al mateix temps aïlla i fa que l'espai sigui penetrable. Les heteropies estableixen fronteres dins de la ciutat, que poden ser fàcilment creuades, però que delimiten separacions sòlides entre la vida normal i l'experimental, la qual cosa permet una expansió dels límits de l'espai.

4. «Decrèpita i teatral»? Exploracions literàries de Barcelona

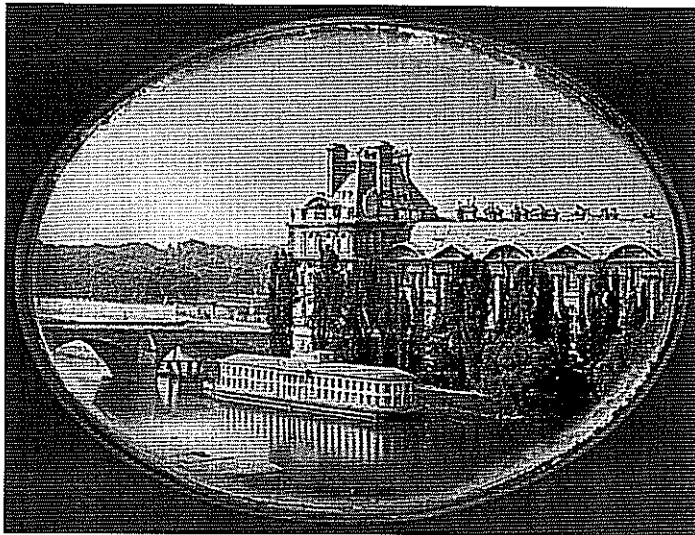
Quan vaig visitar la impressionant exposició «The Dawn of Photography: French Daguerreotypes, 1839-1855», al Metropolitan Museum de Nova York al mes de març del 2004, em van cridar l'atenció dues coses. En primer lloc, vaig quedar impressionat per la qualitat sorprenent de les imatges, fetes més d'un segle i mig abans. La vivacitat de la vida de la ciutat en aquell moment era evident en cada detall de les petites imatges, es podia veure, amb exactitud sense alè, cases i carrers, el cel i el paisatge llunyà. En segon lloc, em va colpir la seva teatralitat. Les tècniques primitives, incloent el temps d'exposició llarg, feia semblar com si cada daguerreotip presentés una escena de la qual la vida n'havia estat molt de temps absent, com si les cases i els carrers que hi apareixen fossin a punt per ser utilitzats com a decorat d'una mena de cerimònia d'Estat. Un daguerreotip és el resultat d'un mètode fotogràfic primitiu en el qual la imatge es fa amb una placa metàl·lica recoberta de plata sensible a la llum. La quantitat de temps necessària per al procés físic i químic fa que sigui difícil, si no impossible, per als primers fotògrafs de fer imatges «instantànies». És per això que tots els daguerreotips tenen una qualitat bastant sinistra i fúnebre (vegeu imatges 1 i 2), o que sembla com si es tractés d'algun tipus d'escenari per

Imatge 1. Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851),
El Pavelló de Flore i el Pont-Royal, 1839. Daguerreotype;
 16.2 x 21.3 cm (6 3/8 x 8 3/8 in.)



Musée des Arts et Métiers, Paris.

Imatge 2. Artista desconegut. *El Pont-Neuf, el Louvre,*
i el Quai de la Mégisserie, Paris, 1845-50. Daguerreotype;
 11.1 x 37.5 cm (4 3/8 x 14 3/4 in.)



Musée Carnavalet, Paris.

a les escenes teatrals de la ciutat on la vida és molt diferent a les escenes descrites a *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugene Sue, a *Barcelona y sus misterios* (1884) d'Antoni Altadill, o bé a *Los Misterios de Barcelona* (1844) de Josep Nicasí Milà de la Roca i Guilla, novel·les en els quals l'acció i el moviment estan al servei d'una imatge viva i en moviment de la vida urbana.

El daguerreotip és, per descomptat, un mitjà que va canviar la història de l'art i la representació visual per sempre. L'exposició esmentada al Metropolitan permetia al visitant de reconsiderar les sensacions que la gent va experimentar a mitjan segle XIX, quan els pioners de la fotografia utilitzaven la invenció per a un ampli espectre d'efectes artístics, científics, i documentals. Els daguerreotips es caracteritzen per la incomparable qualitat dels detalls i per una qualitat escultòrica que va portar a un dels seus primers defensors, Jules Janin, a descriure'ls com «perfecció divina». De fet, es podria dir que la invenció del daguerreotip va canviar per sempre la manera de veure i entendre el nostre món. Cap altre invent des dels tipus mòbils de Gutenberg havia alterat de manera tan notable la transmissió del coneixement i la cultura, i cap altre no tindria un impacte tan gran fins la revolució digital de finals del segle XX.

Com qualsevol invent modern, la relació del daguerreotip amb la ciutat és especialment significativa. Caminar pels carrers d'una gran ciutat pot ser una experiència inspiradora, plena d'una gran varietat de situacions i trobades. Com Fernando Pessoa diu en el *Libro do desassossego*: «Un matí al camp existeix, un matí a la ciutat és ple de promeses. Un et fa viure, l'altre et fa pensar». Jo

estava reflexionant sobre aquestes paraules de Pessoa quan em vaig adonar que havia estat considerant dues formes diferents de representar la ciutat: amb els daguerreotips i amb les novel·les, i pensava concretament en diverses novel·les que estan ambientades a Barcelona, en les quals es reflecteix el paisatge urbà de diverses maneres, en algunes de manera molt convincent. És ben sabut que l'ús de tècniques pictòriques, la perspectiva, i l'espectacle a la narrativa del segle XIX, o simplement la seva dependència d'una gran quantitat de descripció visual, va servir per crear, ampliar, revisar i / o actualitzar la realitat compartida pels lectors de l'època. Nancy Armstrong ha escrit que «el mateix tipus de descripció que associem amb el realisme, és parcialment responsable del canvi en els termes en què els lectors imaginem la seva relació amb la realitat». Pel que fa a novel·les més contemporànies, incloent molts dels experiments literaris de la dècada de 1970 a Espanya, les tècniques bàsiques dels realistes són encara presents en molts casos, encara que en general no hi ha tanta descripció de conjunt, i hi ha, en canvi, un comentari més sofisticat a diversos nivells, culturals i estètics, amb el narrador o la veu narrativa dedicada a l'especulació metaficcional sobre el que hi ha «sota» o «darrere» dels objectes, llocs i persones.

La ciutat moderna, evidentment, ha obert nous espais per a la vida, de manera que l'experiència humana s'exposa a noves altures i daltabaixos. Josep Carner, ja ho hem vist al capítol 1, com a intel·lectual noucentista proposava una visió idealitzada de la ciutat, i de manera brillant evoca alguns dels canvis en la vida de la ciutat a proses com «El badoc» o «La ciutat sense ara», dues peces en prosa que ofereixen una idea clara de personatges i activitats urbans.

La narrativa catalana i espanyola dels anys setanta no és menys perceptiva, i ofereix nombrosos exemples de com caminar per la ciutat pot ser una experiència especialment significativa, profundament marcada per la història i la política. Tot seguit analitzarem aspectes de dues d'aquestes novel·les, una escrita en català i una altra en espanyol, totes dues ambientades a Barcelona: *El temps de les cireres* (1976) de Montserrat Roig i *Recuento* (1973) de Luis Goytisolo.

Caminant a la ciutat

En un dels capítols finals de *El temps de les cireres*, el personatge principal, Natàlia, recorda un llarg passeig per la ciutat amb el seu nebot Màrius. La caminada es fa en un barri, el «Barri de la Ribera», en el qual el paisatge canviant de Barcelona, ofereix encara uns forts lligams amb el passat, com unes coordenades relativament fixes, és a dir, que són estructures i signes que no han canviat dràsticament al llarg dels anys i que, en conseqüència, permeten de fusionar críticament de manera conscient el passat i el present. Això rarament succeeix en els llibres d'història tradicionals. A la novel·la de Roig, els passeigs de Natàlia són en el barri de Ribera, el mateix barri on s'ambienta la novel·la emblemàtica de Santiago Rusiñol, *Lauca del senyor Esteve* (1907), una novel·la que concentra la caracterització del petit burgès comerciant, sense moltes ambicions i que limita les aspiracions de l'hereu. Observant sobre el que veu mentre passeja pels carrers antics del barri, Natàlia reflexiona sobre la distància entre el temps dels seus rebesavis, que van viure un temps d'esplendor

burgès enfrontats al descontentament del proletariat i de la seva pròpia rebel·lió en un passat proper, els anys seixanta, marcats per la protesta estudiantil i la revolta de la generació més jove a la qual pertany el seu nebot Màrius. Les diferents reaccions de Natàlia i de Màrius als noms dels carrers i el que signifiquen des d'una perspectiva personal i col·lectiva, són indicatives de les diferents concepcions vitals que tenen i de l'experiència divergent del paisatge urbà en general:

Feren la volta per Santa Maria del Mar. No se sentia cap més remor que les gotes que davallaven dels balcons i alguna passa llunyana que feia eco dins del silenci del carrer. Passaren pel davant d'una plaça oberta, com un descampat, que servia d'aparcament de cotxes, «al fossar de les moreres no s'enterra cap traïdor...», digué la Natàlia. Què dius?, féu en Màrius, res, recitava un vers que em llegia el teu avi. Saps qui és en Pitarra?, en Màrius va dir que no. La Natàlia pensà que el barri no havia canviat... És un barri decrepít i teatral, sembla que les cases siguin decorats a punt d'ésser traslladats a un altre escenari, pensà la Natàlia. (...) Per què hem fet aquesta volta?, preguntà la Natàlia, perquè és un ritus, contestà en Màrius, aquest barri em deixa l'estómac buit, com si hi hagués viscut en una altra época.

Natàlia aquí cita uns versos d'«El Fossar de les Moreres», un famós poema del popular dramaturg del segle XIX, Seraff Pitarra. D'aquesta manera, incorpora de manera efectiva a la novel·la una interpretació vuitcentista de la caiguda de Barcelona (davant les forces borbòniques el 1714) que conta al seu nebot durant el passeig que fan plegats. Curiosament, tot i que *El temps de les cireres* és de mitjan 1970,

la cita de Pitarra més tard va ser inscrita —exactament l'11 de setembre del 1989— a la base de pedra d'un monument còncav dissenyat per Carme Fiol, substituint així la «plaça oberta, com un descampat, que servia d'aparcament de cotxes» que aquí ens descriu Roig. Els canvis que es produeixen en el paisatge urbà després que Roig va escriure la seva novel·la ens permet reflexionar críticament sobre els canvis i continuïtats, que es presenten en la novel·la. A *El temps de les cireres*, el que passa a primer pla és la teatralitat gairebé fúnebre del barri de la Ribera, que ja no pot funcionar com un espai de vida, sinó també com un lloc per a la memòria cultural, per a la representació de la història de Catalunya. El llarg passeig de la parella il·lumina les moltes contradiccions i els significats d'aquest espai urbà, i constitueix una instància negativa de l'esmentada «teatralitat», un moment d'alteritat entre el subjecte de lectura (o «espectador») i l'objecte de representació.

Natàlia veu les cases del barri com un conjunt de decorats que són a punt per ser traslladats a un altre lloc. Així pot al·ludir al fet que molts edificis en els barris medievals i renaixentistes de Barcelona es van traslladar efectivament a principis del segle XX, sobretot entre 1908 i 1913, quan es va obrir la Via Laietana, una important via que connecta el passeig marítim a la Barcelona del segle XIX (l'Eixample). Un dels més famosos d'aquests edificis és la Casa Clariana-Padellàs, que actualment acull el Museu d'Història de la Ciutat. De fet, la major part de l'anomenat «Barri Gòtic» és un invent que data de l'època de l'Exposició Universal. L'historiador urbà Stéphane Michonneau, en la seva anàlisi dels canvis que van tenir lloc a Barcelona a partir

de 1860, ha indicat amb precisió les qualitats decoratives i inventades de la «ciutat vella»:

La ciutat es convertí en el decorat en què es projecten les classes opulentes, un espai d'urbanitat d'acord amb la imatge que volien promoure aquestes elits nascudes de la indústria i del comerç. En endavant, la ciutat serà l'instrument estimulant d'un orgull cívic i l'expressió més aparent de la modernització. Els carrers es convertiran en un text instructiu que pot manifestar i difondre un nou ordre moral i polític, els valors i les aspiracions de la civilitat en curs de definició.

La transformació dels carrers en un manual, o llibre de text per a una comprensió de l'ordre i la modernitat és exactament el que Roig lamenta en la seva novel·la: el que solia ser una plataforma d'una incipient i vertiginosa modernitat, a hores d'ara és pràcticament un espai mort, «un barri decrepít i teatral».

A *Recuento* (1973), Luis Goytisolo també presenta la ciutat des d'una perspectiva històrica, a través d'un pastitx de guies i textos literaris del segle XIX. Indicant un espai ideològicament carregat entre el que hi havia entre l'esplendor d'abans de la guerra i la misèria de la postguerra, Goytisolo s'enfronta amb dues ciutats, una del passat, una ciutat de l'expansió burgesa, i una del present, una ciutat en plena crisi burgesa. Goytisolo complica la presentació de les «dues ciutats», al plantejar una com un lloc històric real odiada pel personatge principal, Raúl Ferrer Gaminde, i l'altra com un utòpic «no lloc», d'acord amb la ideologia marxista. Ferrer Gaminde, el personatge principal de *Recuento*, és un jove estudiant i militant del Partit Comunista,

que busca la caiguda del règim de Franco. En una demostració veritable de la burgesia de Barcelona, el narrador incorpora els versos de l'«Oda nova a Barcelona» (1909) de Joan Maragall, d'una manera que no només critica la burgesia, sinó que també denigra la Sagrada Família de Gaudí, que aquí ja no és un temple «sagrat» sinó un:

Sagrado aborto, una obra en la que no parece sino que la burguesía barcelonesa hubiera querido no sólo reflejarse a sí misma sino, sobre todo, perpetuarse, proyectarse, darse permanencia, plasmar en piedra su futuro, como en un libro abierto situando a la familia en el centro de toda organización social.

Arriba a proposar nous motius per les portes principals de l'església: en lloc de la Nativitat i la Passió, proposa porta de la «Revolución» i de la «Nueva Sociedad». En un altre capítol, Goytisolo llegeix l'Eixample, en termes crítics i devastadors:

Desde el vano sinuoso se divisaba la ciudad ensanchada hacia poniente, crepuscular, sonora como una caracola, el Ensache extendido hacia poniente en mecánica repetición de la ya vieja cuadrícula, fórmula planeada más de cien años atrás, el plan Cerdá, empresa nacida bajo los mejores augurios de la con tanto empuje burguesía decimonónica en aquellos años de gracia y desgracia, de dolor y gozo, de revoluciones y restauraciones, de barricadas, represiones, atentados y comunas, cuando un fantasma recorría Europa, empresa destinada a transfigurar la ciudad, predestinada, ensanche proseguido aún, sólo que de un modo un poco más estrecho o mezquino, cuadrando como un estadillo, sólo sobre el plano, cuadrícula arterioesclerótica, sin parques intercalados ni

bloques abiertos a jardines recogidos, manzanas cerradas entorno a garajes, almacenes, pequeños talleres, apretadas edificaciones mecánicamente repetidas, ventanas frente a ventanas, balcones frente a balcones, terrazas frente a terrazas, con amplios panoramas de más terrazas, balcones y ventanas, más algún solicitado sobreático, pura fachada, piedra artificial, viviendas ya que no hogares ni con el muy apreciado simbólico hogar, simples puntos de concentración familiar, mecánicamente convencionales con respecto a unas formas de vida demasiado fluctuantes, pisos ya sin las holguras decimonónicas, sin salón, comedor y alcoba rígidamente prefigurados, sin recibidores oscuros ni soleadas galerías, una sala de estar y basta, y una avara profusión de paredes medianeras, patios inferiores, flacos tabiques, calculados recuentos de metros de alzada, metros cuadrados, metros cúbicos, palmos, estrecheces, ruines calles cruzadas en degradada extensión de un retículo en otros tiempos proyectado como liberador, excrecencia celular, gris enrejado, fantasmal contorno de aquellas verticalidades, cuatro torres como púas alzadas al atardecer.

Aquesta vista aèria de l'Eixample porta, com he assenyalat, una càrrega crítica ferotge i il·lustra, si més no, el menyspreu de Ferrer Gaminde per la ciutat. Evocant el primitiu assentament romà a través dels ulls d'un visitant del Museu d'Història de la Ciutat, prop de la Plaça del Rei, el narrador es proposa donar compte de la superposició de diferents moments històrics i la manipulació del paisatge urbà. Ell amplia la crítica acusadora quan Goytisolo descriu com el personatge principal considera què significa aquesta superposició històrica per la ciutat –i per a ell mateix– en el present:

Imagen fascinante, sublimada, evaporada, desaparecida, formas prefiguradas y sobrevividas por estas otras, tanto tiempo soterradas y confundidas y, al fin, de nuevo aflorantes, tramo a tramo, de las entrañas del casco viejo, circuito excavado, descombrado, pacientemente redescubierto por la piqueta municipal, progresivamente limpio de adherencias, huellas residuales de las edificaciones encubridoras ya derruidas, paneles de azulejo, empapelados florales, marcas de revoque, de escaleras esfumantes, negruras de chimenea.

Oferint una lectura quasi-arqueològica d'una barreja d'empremtes temporals inscrites a les parets d'antics edificis, el narrador de Goytisolo expressa, d'una manera no gaire diferent a la dels personatges de Roig, una complexa *mise en question* del passat i el present.

Una visió crítica

Tant Roig com Goytisolo presenten una visió de Barcelona que critica alguns dels seus valors més preuats, especialment aquells que pertanyen a la seva luxosa «modernització» al segle XIX i, més concretament, a una expansió racionalitzada que encara tenia forts vincles amb les parts de la casc antic, ja sigui el «Barri Gòtic» (Goytisolo) o el «Barri de Ribera» (Roig). En fer-ho, implícitament reaccionen contra la famosa visió de Joan Maragall de Barcelona, en la seva «Oda Nova a Barcelona», en la qual l'espai de la ciutat alimenta un somni del futur i d'esperança, que era l'única manera com podia enfrontar-se –acceptar– un moment extremadament violent en la història de la ciutat:

la Setmana Tràgica del 1909. És precisament la tensió entre la esperança de pau i la violència desesperada el que Maragall transmet tan magistralment en la seva oda:

Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:
és com un mal donat, de tu s'exhala:
que ets vana i coquina i traïdora i grollera,
que ens fa abaixar el rostre
Barcelona! i amb tos pecats, nostra! nostra!
Barcelona nostra! la gran encisera!

És sorprenent que un estudiós del modernisme català com Jordi Castellanos va poder escriure que Maragall «tanca el poema amb una declaració de barcelonisme». En realitat, el que fa Maragall és una mica més sofisticat que una simple declaració de «barcelonisme». Reconeix les dualitats de la ciutat, els seus vincles amb el passat i les seves aspiracions per a un futur millor, el xoc dels projectes burgesos i les reivindicacions de la classe obrera. Dit això, en la seva personificació de la ciutat com una dona («vana i coquina i traïdora i grollera»), Maragall expressa el seu amor crític per la ciutat. Potser Maragall expressa també, encara que més subtilment, el que Joaquín Romero Maura va escriure a *La Rosa de fuego*: «[e]n el interior del remoto cinturón de chimeneas de fábricas, las avenidas anchas y empedradas, rodeadas de árboles: ahí las viejas casas opulentas de incommovibles sillares, ahí los grandes edificios de los arquitectos modernistas» (citada a Vázquez Montalbán, 117).

En una sèrie de textos de Roig i de contemporanis de Goytisolo trobem algunes similituds, malgrat que des de plantejaments força diferents, de les concepcions de

la ciutat com un teatre ple de dualitats. Un poema molt conegut de Jaime Gil de Biedma, «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera» n'és un bon exemple. En aquest poema, Gil de Biedma evoca l'Exposició Universal del 1929, que va tenir lloc a la muntanya de Montjuïc: «que la ciudad les pertenezca un día. / Como les pertenece esta montaña, / este despedazado anfiteatro / de las nostalgias de una burguesía». Fill de la burgesia barcelonina, Gil de Biedma invoca aquí els immigrants de parla xava, els quals desitja que siguin aviat els nous amos de la ciutat. Un pot apreciar millor aquest projecte de canvi dels qui estan en posicions de comandament en comparar-lo amb el que proposa Joan Maragall. En un article titulat «La ciudad del ensueño» (1908), Maragall va escriure sobre la part vella de la ciutat, que anava desapareixent a poc a poc:

Esos callejones van a desaparecer; esas plazuelas quedarán disueltas en la amplitud de la vía nueva; caerán esos oscuros macizos de piedras seculares, y el sol que ahora se filtra en la estrechez centelleará anchamente dorando las grandes nubes de polvo de los derribos; y el viento correrá libre a lo largo de lo que fue ciudad vieja. (...) Al fin este barrio que va a morir me agobia y me entenece, y me voy, y me lo llevo dentro; por mí, ya pueden derribarlo. (*Obres completes. Obra castellana*, 744)

Potser es pot entendre millor l'actitud de Maragall en aquest cas a la llum del que va escriure Josep Pijoan: «ell [Maragall] no sentia cap pietat pels carrers on va néixer i s'estalviava tot el que podia de passar-hi, exasperat per la fetor de les clavegueres». Òbviament, la posició de Maragall és la d'un «usuari», un habitant que sap molt bé el

que significa viure en determinades parts de la ciutat. En conseqüència, Maragall sembla estar mirant cap al futur i intentant oblidar el passat. Gil de Biedma, d'altra banda, sembla acceptar la transformació social d'alguns espais de la ciutat que ocorren sota el franquisme (que no vol dir, per descomptat, que ell acceptava Franco). Les ruïnes de l'Exposició Universal, després de tot, eren un «despedazado anfiteatro / de las nostalgias de una burguesía». Maragall, per la seva banda, semblava estar disposat a sacrificar la part antiga de la ciutat, el «Barri de Ribera», on ell va néixer, pel seu somni d'un nou futur encarnat en una nova ciutat: l'*Eixample*.

Després d'examinar alguns casos de representacions literàries de la ciutat, tornem ara als daguerreotips. Nancy Armstrong ha argumentat que les imatges de la realitat contemporània proporcionades pels daguerreotips i les fotografies van donar al realisme literari els mitjans per invertir la relació clàssica entre la imatge i l'objecte representat, una inversió que va dotar les imatges fotogràfiques amb el poder, no de produir els seus referents, però sí, certament, de condicionar com la gent veia la realitat. Això pot ser cert per al realisme del segle XIX, però no per als escriptors de la dècada de 1970 que estic examinant aquí, tots els quals impugnen les imatges urbanes que consideren «teatral», és a dir, falses i congelades en el temps. Tant Roig com Luis Goytisolo reaccionen, directament i indirectament, contra la ciutat del segle XIX racionalitzada, ordenada i controlada. També contra moltes de les imatges produïdes per escriptors com Pitarra, Rusiñol, i Maragall.

És cert, però, que les col·leccions d'imatges fotogràfiques són testimoni de la «febre d'arxiu» descrita per Jacques

Derrida com el resultat d'un desig de trobar alguna forma original i patriarcal de l'autoritat per tal de preservar-la i difondre-la públicament. Una autoritat patriarcal és molt visible en els casos de Roig i Goytisolo —i potser es pot relacionar amb el dictador. Tenen en compte l'existència d'un imaginari col·lectiu de gran abast, la reacció contra el que consideren «fotos falses», inspirades en una realitat històrica que es projecta en el present com una reavaluació de la política i la cultura. De fet, la reacció dels dos escriptors, malgrat les diferències, sembla confirmar les pràctiques de triple sentit que Michel de Certeau descobreix en els topònims urbans, els qual evoquen «le *croyable*, le *memorable* et le *primitif*».

En un sentit semblant, tant Roig com Goytisolo reprodueixen, ja sigui de manera conscient o inconscient, una possessió gairebé religiosa de la ciutat, ja que els seus personatges segueixen els camins d'una antiguitat secular, per on passaven les processons religioses a través del «Barri de la Ribera» o de l'anomenat «Barri gòtic» (Michonneau, 414-17). Amb tots dos autors, el lector sembla estar dins del terreny descrit per Baudrillard: el món modern vist com una mena de *Disneyland* gòtica en la qual «tout est déjà mort et ressuscité d'avance». En altres paraules, Roig i Goytisolo guien els seus personatges i els lectors per una jungla urbana de paraules amb un objectiu molt precís: la interpretació crítica de l'espai d'acord amb els valors dels escriptors en el present. Alhora, els dos escriptors llegeixen l'espai com si estiguessin davant del mapa de l'emperador, segons el va descriure Jorge Luis Borges a «Del rigor de la ciencia», el text en el qual Baudrillard va fonamentar el seu concepte del simulacre. En l'al·legoria de Borges,

l'emperador té la pretensió obsessiva de produir el mapa més exacte del seu imperi. Només es sentirà satisfet quan n'aconsegueixi un que coincideix exactament amb el territori que s'està dibuixant. Forma i representació són per tant la mateixa i una elimina l'altre. La paràbola de Borges permet a Baudrillard d'introduir una era, la del present, en la qual «le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit: c'est désormais la carte qui précède le territoire (...) c'est elle qui engendre le territoire», afegint que «c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire don't les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte». L'operació podria estar relacionada amb la realitzada per Roig i Goytisolo. Com hem vist, en la seva representació literària de la ciutat, els dos autors troben llocs que, en paraules de Roig, són d'una ciutat «decrèpita i teatral». Podríem afegir que la seva és una ciutat que té la qualitat d'un daguerreotip vell, sinistre i fúnebre. Els escriptors, però, reneguen de la ciutat antiga i en proposen una de nova d'acord amb una visió progressista del futur.

En un article, Carme Riera va posar en relleu un aspecte important en les revisions contemporànies de la ciutat, de «les visions progressistes del futur». En comparar uns discursos dels alcaldes de Madrid i Barcelona, resumeix les seves preocupacions: «Me preocupa, (...) y mucho, que el interés por esa Barcelona de escaparate turístico enmascare que existen carencias graves que afectan a los más desfavorecidos, ancianas, emigrantes y discapacitados, un tanto por cien considerable de personas a quienes la ciudad nunca va a pertenecer». La idea de Barcelona com un aparador turístic està d'acord amb la visió de Roig i la

de Goytisolo. Barcelona —siguem sincers— s'ha convertit, entre altres coses, i com tantes altres ciutats, en un parc temàtic. Aquests escriptors, amb les dents esmolades de la literatura eren prou astuts com per evocar una visió prèvia dels canvis a venir. Massa sovint ens oblidem del poder de la literatura com a arma de construcció massiva. I d'instrucció. La literatura ens permet arribar als nostres sentits i ens fa despertar d'un malson. Però, també anuncia, de manera més ombrívola, el mapa d'una ciutat que està a punt, com diu el Col·lectiu J.B. Boix, «sis milions d'innocents (menys uns quants espavilats)».

5. Les llums i els noms de París: *Bearn de Llorenç Villalonga*

Mais les noms présentent des personnes —et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques, comme des personnes— une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

El món és una harmonia de contraris

Llorenç Villalonga, *Bearn*

Hi ha ciutats que esdevenen far i punt de referència per a una època. París en el segle XIX, Nova York en el segle XX. En un article ben conegut Walter Benjamin proclamà la ciutat de París «la capital del segle XIX». Es referia el filòsof alemany a aquella ciutat en la qual hom podia donar un volt per un passatge cobert (com a les modernes galeries), i en la qual, gràcies a alguns avenços tècnics com ara les provatures fotogràfiques de Daguerre, es podien presentar uns panorames urbans més fiables, rics en detalls, que els que proporcionava la pintura impressionista. Les Exposicions universals esdevenien escenari del progrés capitalista i un punt de romiatge del fetitxe mercaderia. París era la

ciutat que propiciava l'interior habitable (el despatx, la sala d'estar) com a centre del recolliment —a través d'una maniobra calculada de creació d'aïllament i distància— del burgès. París era també la ciutat que suscitava la poesia al·legòrica dels carrers que llegim en un Baudelaire; i la ciutat, en fi, «eixamplada» per Haussman com a defensa contra el perill de l'esclat revolucionari i de la barricada.

La dada que m'interessa aquí és que si Walter Benjamin va poder concedir a París l'estatut de ciutat «capital del segle XIX» ho va fer protegit per una sòlida imatge que la pròpia ciutat, els seus habitants i dirigents, badocs i dones observades, havien sabut generar. Aquesta conclusió de Benjamin era possible, a més, perquè hi havia tota una tradició anterior, oral i escrita, de ciutats reals i imaginàries, creades pels habitants del segle que hi residiren o que tan sols la visitaren. De fet, al llarg del segle convisqueren diverses imatges de París de les quals la literatura se'n féu ressò. Un nombre considerable d'escriptors francesos i estrangers ho proven. Baudelaire l'anomenava «Fourmillante cité, cité pleine de rêves» en els «Tableaux parisiens» de *Les fleurs du mal*. Balzac ho tenia ben clar: «La France au XIXe siècle est partagé en deux grandes zones; Paris et la province». I segons el *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, París és «La grande prostituée. Paradis des femmes, enfer des chevaux». Un visitant espanyol del 1860, Pedro Antonio de Alarcón relatà l'emoció provocada per l'atansament a París en tren:

¡Cómo se adivinaba la proximidad de la opulenta Metrópoli, de la gran capital, de la fastuosa Lutecia! —Así, en lo antiguo, las grandiosas villas diseminadas por la campiña de Roma anunciarían al viajero, con muchas horas de

anticipación, la cercanía de la ciudad que era entonces lo que es París en nuestra época (aunque lo nieguen o deploren ingleses y alemanes): la reina del universo.

Aquesta citació té aquí un interès especial perquè el viatge d'Alarcón és una de les fonts d'informació sobre detalls del París vuitcentista utilitzades per Villalonga per a la construcció del seu París imaginari.

Rusiñol als anys noranta del segle XIX oferí una imatge encisada de París a les cròniques que escriví per al diari barceloní *La Vanguardia*. En la mateixa època, en companyia de Ramon Casas, descobrí El Greco i experimentà una versió daurada de la bohèmia. Anys més tard, d'altres visitants catalans reportaren extasiats l'impacte poderós de la urbs francesa. Gaziol va recordar amb exactitud la impressió de qui visita una gran ciutat com París a les seves memòries: «la meravella del desfici que em tenia delint tot-hora, veient i admirant coses noves, era que fos gratuït. (...) És aquest, justament, l'encís de les grans capitals del món, que en això s'assemblen a les grans obres de la naturalesa: unes i altres són espectacles oberts i sempre renovellats, per al qui sap esguardar-los». Joan Salvat-Papasseit amb la seva sensibilitat a flor de pell captà la impressió de París de manera extraordinària en uns poemes «de metro», com la «Passional al metro (Reflex N^o 1)». En una carta coetània al poema escrivia a Emili Badiella: «Les lluites, les revolucions, els sofriments de la França, fins les seves decadents disbauxes, han donat al món aquesta incomparable virilitat que es diu *París*. «París bé val una missa», deia Henri IV. París bé val, dic jo «totes les adoracions a Déu i tots els viatges fatigats possibles». Aquesta tria d'exemples ens

recorden la importància de París com a urbs que servia de far de la modernitat.

Reprement el que hem vist a la «Introducció», una ciutat com París permet de ser «llegida»: l'estructura particular –la graella geomètrica o caòtica– dels carrers dibuixa símbols que hom pot interpretar. L'Eixample barceloní i les restes del Canyeret, la monotonia de Manhattan o l'elegància de la reforma de Haussman a París, creen una aparença de claredat, de ritmes i sons que destrien un sentit que l'atansen a la poesia. En efecte, llegir una ciutat és ben a prop del misteri i la facilitat de llegir poesia. En el cas de París, la literatura ha generat diverses imatges que s'han difós en els textos i ha fornit la base per a una imatgeria mítica de l'experiència d'aquesta ciutat.

Edgar Allan Poe en alguns dels seus contes difongué la imatge d'un París misteriós i ombrívol. A «The Mystery of Marie Rogêt» introduí dos conceptes importants que foren àmpliament explotats per d'altres visitants literaris de París. En primer lloc inventà un espai imaginari en el qual barrejà noms de carrers imaginats amb d'altres de reals. En segon lloc, projectà la ciutat de Nova York damunt París. Per mitjà d'aquestes dues maniobres Poe desfèu la noció d'espai real. Aquest espai real és substituït per un altre d'imaginari, però amb connexions pregones amb el París de veritat. L'argument del conte ens presenta un crim terrible esdevingut a París que resulta ser idèntic a un de real que s'ha comès a Nova York. Poe proposa possibles solucions al crim real que encara s'estava investigant quan escriví el conte. Aquesta imatge d'un París misteriós i ombrívol aconseguiria un punt d'inflexió màxima amb els influents *Les mystères de Paris* (1842-43) d'Eugène de

Sue, novel·la en la qual es presentaven les aventures de Rodolphe de Gérolstein intentant redimir Fleur-de-Marie i Chorineur, habitants dels barris tenebrosos que vorejaven la Cité. Aquesta imatge es perllongà en les obres de Victor Hugo i Honoré de Balzac.

Al costat del París dels misteris hi ha el de la bohèmia. L'obra de Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème* (1851) en fixà la tipologia. Com deia el mateix Murger: «La bohèmia limita al nord amb l'esperança, el treball i l'alegria, al sud amb la necessitat i amb el valor; a l'est i a l'oest amb la difamació i l'hospital» (Seigel, 4). Perquè, en efecte, els bohemis són artistes, joves, i personatges obscurs de gran inventiva. Sorgeixen entre les esclertes que s'han produït en l'esberlament de l'Antic Règim i del sistema tan rígid de classes que hi dominava. Un dels resultats subsidiaris que generà la revolució industrial fou la consciència que es podia viure al marge de la societat burgesa. Al llarg del segle XIX sorgiren grups importants de bohemis, en especial a París. El «Quartier Latin» (el barri llatí) esdevé el centre d'acció per als artistes. Entre els ritus de passatge s'inclouen l'enamorament, els balls de Montmartre, la barreja de classes (Seigel, 3-11).

Santiago Rusiñol i Ramon Casas, Picasso i Joan Miró, fins Salvador Dalí, tots van tastar amb major o menor intensitat les delícies de la «*vie bohème*», tot fent cua a la sala d'espera de l'èxit. Encara en la segona meitat del segle XX, una rica tradició de novel·listes sud-americans han perpetuat la imatge d'un París possible per als bohemis. És el que llegim a novel·les com *Rayuela* de Julio Cortázar o a *La vida exagerada de Martín Romaña* d'Alfredo Bryce Echenique.

Una tercera imatge de París és la que podem associar amb el «turista». Aquest viu en un París situat a la riba dreta del Sena. Els visitants s'allunyen del Faubourg Saint Germain i de la criptologia de la societat francesa que explorà Proust, i se'n van a l'altra banda, a l'imperi de Haussman, de carrers amples i oberts, on poden visitar el Louvre, Notre Dame, l'Arc de Triomf. Poden anar a l'òpera i al teatre. És un París idealitzat, embellit artificialment, de barris elegants i luxosos, vida fàcil. I és aquest l'escenari ideal per a la *demi-mondaine* un tipus de personatge que popularitzen algunes obres de teatre, com la d'Emile Augier *L'aventurière* (1848) i *Le demi-monde* (1855) de Dumas fill (autor de *La dame aux camélias*). Les tres imatges de París conviuen en la novel·la *Bearn*. En especial aquest París idealitzat, el del turista, el qual provoca uns ressos ben precisos a la mateixa novel·la de *Bearn*. Dona Maria Antònia recorda el temps de passades visites: «Oh, Tonet, ses primaveres de París... Recordes es mercat de flors de la Cité?». I París és, com tothom sap, l'escenari ideal per al triomf de Xima transformada en *demi-mondaine*.

Problemes de lectura i escriptura

Bearn o la sala de les nines és una novel·la amb un profund caràcter metaliterari. Llegim una «carta» de don Joan que conté tres tipus de materials: relats de fets viscuts o vistos des de la seva perspectiva, les converses amb don Toni de Bearn i citacions de fragments de les *Memòries*. Aquest sentit literari, d'escriptura (la redacció de la llarga carta) i lectura (de les *Memòries*) és molt important des del co-

mençament i constant al llarg de tota l'obra. Don Joan té una relació complexa amb les *Memòries*. Les respecta, les cita, però les critica. Això provoca que en molt poques ocasions sentim la veu en directe de don Toni i, més sovint, les seves opinions són matisades, escollides les cites, per don Joan. La filosofia de don Toni és resumida per don Joan i citada de les *Memòries*, o de converses. De fet, com a resultat de la lectura de les *Memòries*, es produeix una evolució significativa per part del personatge de don Joan, ja que aquest modifica les seves posicions inflexibles i fonamentalistes de l'inici de la novel·la.

Don Toni és presentat com a escriptor de raça. L'entrevista amb Lleó XIII a Roma fou preparada pel seu parent, el Marquès de Collera. En iniciar l'entrevista Lleó XIII diu: «Bearn és un nom il·lustre», i afegeix tot seguit, «Vostè és un gran publicista». Quan tornen de Roma, entenem l'origen d'aquest malentès. En un dinar familiar a Palma, Collera diu a don Toni que «passarà a la història com es primer escriptor de l'Illa i segurament del Regne». D'altra banda, don Joan actua en alguns moments com a improvisat crític literari i emet opinions considerables. En el capítol 9 don Joan ens explica el sentit de les *Memòries*. I en fer-ho adopta un to, un registre, de crític literari. Imitant la millor crítica impressionista vuitcentista escriu: «L'obra té la frescor de la improvisació i l'encant de la sinceritat». Les *Memòries* tenen valor com a testament, testimoni d'un món perdut, ja que a través de la paraula ha creat una realitat autònoma: «Don Toni no tenia successió, o almenys no la tenia reconeguda. El seu nom, aquell vell nom en el qual deia no creure, tot i saber que els noms constitueixen la realitat i la continuïtat de la Història,

s'havia d'acabar en tancar ell els ulls. Perdut el nom, que és un conjur màgic, ¿què quedaria, en definitiva, de les paternitats i de les famílies?». «Les *Memòries* recullen, doncs, la part d'immortalitat que li correspon: dins elles ha fixat records i circumstàncies». Una mica després ens informa que són un monument a la dona legítima. Però hi ha més. Les *Memòries* arriben a substituir la realitat, el món de l'acció, una acció que parlant de don Toni, vol dir amorosa. En el capítol 17 de la primera part rebutja la temptació d'anar a París amb Xima. Ella insisteix, Toner no vol. La raó de la negativa és la necessitat d'escriure i el fet que la literatura està substituint la necessitat d'acció: «Ja no necessitava dona Xima, sinó la seva imatge: les *Memòries*, el refugi de Bearn, una ploma, tinta i paper». És a dir que la literatura, l'escriptura, substitueix el contacte amb el món, l'experiència de la realitat. La *Memòria*, amb majúscula i com a títol del llibre que escriu, defineix els paràmetres de la segona part de la novel·la. Aquesta consideració justifica la teoria sobre el llegir i l'escriure que desenvolupa don Toni:

—És natural —deia— que s'homo llegeixi fins a sa meitat de sa seva vida però arriba un moment en què li convé escriure. O tenir fills. Si ens il·lustram, és per il·lustrar alguna vegada, per perpetuar allò que hem après.

Per aquesta raó crema els seus llibres sense escrúpols:

—Aquests llibres ja no representen res per a mi. Ara escriuré jo. I veuràs!
Ella replicà, recelosa:
—Esper que no escriuràs desbarats.

—Ho procuraré. Voldria explicar l'harmonia dels mons i treballar per la concòrdia...

En les pàgines finals de la novel·la, quan don Toni lliura les *Memòries* li explica el sentit: l'escriptura té un valor com a «continuïtat, per preservar el record»:

Pensa que no som un erudit ni un escriptor en es sentit estricta de sa paraula, sinó un homo que no ha tengut fills —en dir això em va estréneyer el braç amb tendresa— i que desitjaria sobreviure algun temps perpetuant tot quant ha estimat. (...) En resum don s'obra per acabada. Sé que es dobbers que et vaig donar bastaran per s'edició, que no desig que sigui luxosa, sinó tan sols correcta. Edita-la a París.

Aquesta remarca és important, perquè insisteix en la dada que París introdueix un ordre de realitat diferent. Don Toni sap prou bé la importància editorial de París, i per a ell representa el món de la llibertat. Al capítol 19 confessa a don Joan que ha enganyat la senyora:

ella ha quedat aquí a canvi de cremar sa biblioteca, i jo no he tengut necessitat, com el califa de l'Edat Mitjana, de fer-la copiar abans de cremar-la. El gran Gutenberg amb sa impremta assegurarà sa llibertat de pensament de tal forma que avui cremar llibres és igual que propagar-los. Com més edicions es destrueixin a Bearn, més se n'imprimiran a París.

París, comprovem, és un espai que visiten els protagonistes de la novel·la, és un espai físic, però també és un espai mental.

Els usos de l'espai a *Bearn*

Molts crítics han destacat la importància que juga l'espai a *Bearn* (Molas, Vidal i Alcover, Rosselló). L'espai es re-dueix a dos indrets de l'illa de Mallorca i dues ciutats a l'estranger. Bearn és un lloc inventat, un poble petit de l'interior, amb una possessió que el domina que serveix de refugi per als personatges en temps difícils, personals i històrics. Ciutat de Mallorca és l'espai no estimat, perquè representa el rebuig de les llums. És associat al marquès de Collera, «més buit que un cargol»; un marquès de «pa amb fonteta». París, l'indret que esdevé escenari per a les fugides de don Toni. És considerat el bressol de les idees de la Il·lustració. Allí hi han triomfat els principis burgesos revolucionaris i la revolució industrial, les màquines. Roma és l'escenari per a una visita al Papa, que confirma el caràcter original i lliurepensador de don Toni. Hi ha, doncs, un contrast evident entre tots aquests espais. Aquí m'interessa analitzar la manera com Llorenç Villalonga juga amb el sentit (i sentits) del nom de París, i l'efecte que té en la novel·la.

Com va escriure Roland Barthes a propòsit de la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, els noms en el llibre no hi són triats a la babalà sinó que ho són per tal de provocar unes imatges sèmiques de dues menes. En primer lloc, tradicionals o culturals. Parma no és només una ciutat italiana sinó que suggereix una ciutat clau en una obra de Stendhal i el reflex de les violetes. De la mateixa manera, París per a don Toni de Bearn, no és només la capital de França, sinó que representa les «llums», el racionalisme materialista, el progrés, la llibertat. En segon

lloc, els noms tenen ressons individuals o «memorialístics». París també representa per a don Toni un episodi clau en el seu imaginari personal, ja que l'associa amb l'aventura amorosa amb na Xima i la pèrdua de la joventut. El nom de Bearn és, des d'aquesta perspectiva, un llogarret aïllat del món a l'illa de Mallorca, però que té pregones referències franceses, no només perquè hi ha un «Bearn» al sud de França, sinó perquè una branca de la família pretén «que els Bearn han tingut aliances amb els prínceps de Nemours i els reis de Navarra». Naturalment don Toni rebutja aquesta posició, però don Joan es manifesta més prudent i l'acusa de «pecar de lleuger».

Deia Barthes: «chaque nom contient plusieurs "scènes" surgies d'abord d'une manière discontinue, erratique, mais qui ne demandent qu'à se fédérer et à former de la sorte un petit récit, car raconter ce n'est jamais que lier entre elles, par procès métonymique, un nombre réduit d'unités pleines». Així, doncs, tenir el sistema dels noms representava per a Proust i per a nosaltres, tenir les significacions essencials del llibre, l'armadura dels signes, la sintaxi profunda. Si apliquem això al llibre de Villalonga ens adonem que hi ha una sintaxi precisa que controla aspectes poderosos de l'acció, de les motivacions dels personatges i de detalls d'ambientació. Bearn i París, Faust i Manon, Gounod i Massenet.

La invenció dels noms a *Bearn* es combina amb un altre fenomen que afecta el temps i l'espai. A *Bearn* hi ha una alternança constant entre temps i espais que corresponen a realitats diferents. Aquesta alternança culmina en una barreja de dimensions complexes. Entre història i ficció, d'una banda; o entre camp i ciutat de l'altra. O dit d'una

manera més precisa: entre Il·lustració i Antic Règim, progrés i obscurantisme. Aquesta alternança de temps i espais pot funcionar com a expressió d'un dels drames de la modernitat: la contradicció entre les forces atàviques d'una vida ancorada en el passat i la pressió dels qui assagen per lluitar dia a dia per oblidar aquest passat.

Per això, al llarg de l'acció de la novel·la s'alterna història i ficció. Alguns fets històrics fonamenten decisions que semblen poc importants, però que són subratllades per la fressa del motor de la història. Poc abans de la revolució de setembre de 1868, don Toni i don Joan tornen a Ciutat i reobren la casa per tal de vendre-la i recuperar-se de les despeses extres que el senyor ha tingut and dona Xima. O un altre moment clau de la novel·la, com és l'escapada a París de don Toni i na Xima, sabem que es produeix el 1859, en l'esplendor del Segon Imperi, i coincidint amb l'estrena d'una òpera famosa, el *Faust* de Gounod.

Ampliant una mica més la qüestió de l'espai, podem referir-nos a l'alternança entre allò provincià i allò cosmopolita. A *Mort de dama* ja hi constatarem una oposició similar entre el món del «barri» dintre ciutat i el «món colonial» del Terreno, o en un altre nivell, entre Mallorca i Barcelona. A *Bearn* l'oposició s'estableix entre el món provincià i endarrerit, de Bearn o de Ciutat, és a dir el món mallorquí, que s'oposa així a l'exterior, el món continental, en especial París, ja que Roma té una altra funció, molt més episòdica, en la novel·la. Les referències directes o els viatges a l'exterior serveixen per introduir un món radicalment diferent del que els personatges viuen a Bearn. I tenen, a més, un sentit formatiu per a tots ells. Les dues parades a París i la visita a Roma, transformen els

protagonistes de la novel·la, malgrat que la importància que el fet té per a cadascun d'ells és diferent.

París, ciutat mítica

Abans hem vist algunes mostres literàries de l'encant de París. Qui pot escapar a l'encís de París? En la novel·la les aparicions de París són calculades amb una exactitud racionalista. La capital francesa esdevé un referent constant per al món intern de la novel·la. Don Toni ho deixa ben clar des de les primeres pàgines. En rebutjar el barri de la Seu, a Palma, el contraposa amb altres ciutats que ha visitat:

Ciutat li donava la nostàlgia d'altres capitals que havia recorregut amb la seva esposa. Li agradava Gènova, amb els seus bells palaus, que preferia als de Florència; i per damunt de tot, París.

La comparació que fa don Toni és reblada per un comentari definitiu: «—És es país de la intel·ligència —me solia dir—. I en evocar el temps de l'escapada amb na Xima, don Toni diu: «Tots —me deia— mos sentíem temptats de vendre s'ànima an el dimoni, especialment es qui ja havíem deixat d'esser joves. París era una màgia». O encara, en recordar la impressió que féu dona Xima entre el públic que assistia a l'estrena de l'òpera de Gounod, don Toni pot dir: «Suposaven que procedíem d'una gran stirp. París és així de generós». Aquestes són, doncs, algunes de les imatges que el record de París suscita en don Toni. És una ciutat preferida per damunt de cap altra, el «país de la intel·ligència», «una màgia», una ciutat generosa.

En la primera visita don Toni topa amb el luxe i l'esplendor de la societat del Segon Imperi. Aquest en fa una crònica exacta:

Circulava s'or i es bulevards eren esplèndids de dones elegants. En es teatre d'ets Italians l'Alboni triomfava amb *La Sonnambula*, a l'Òpera es representava una obra francesa, *El Profeta*, de la qual han parlat molt. Lesseps, protegit per Eugènia de Montijo, projectava d'unir dos oceans. Haussman obria avingudes, construïen ferrocarrils, inventaven es telèfon i sa màquina de cosir... França, tot i essent tan rica, no havia arribat mai a sentir un tal grau de benestar i de luxe.

L'esperit faustic exerceix una força pregona en el personatge de don Toni. De fet, el fa abandonar la muller el 1856 i una derivació de l'esperit faustic –l'amor a les màquines– l'arrossega fins a París el 1883, en el segon viatge. Mig d'amagat organitza una escapada fins a París. Camí de Roma, don Toni decideix d'aturar-se a descansar a París, cosa que fa comentar resignat a don Joan: «Diuen que tots els camins duen a Roma, encara que aquell no semblava el més indicat». El propòsit és el d'enfilarse en el globus-dirigible dels germans Tissandier. París, a més, és el lloc on don Toni vol que es publiquin les seves *Memòries*.

La visió optimista de la ciutat que llegim a través dels ulls i els records de don Toni contrasta amb la que coneixem a través de don Joan. Per a ell París representa el materialisme, capital del pecat i ho fa emparant-se en «auctoritas» del segle XIX espanyol: «El nostre Alarcón en el seu *Viaje de Madrid a Nápoles*, ha descrit aquell materialisme infiltrat en els costums que arribà fins al tron i

que ha estat causa de tantes llàgrimes». O bé quan dona Xima visita Bearn, cercant auxili econòmic per part de don Toni, en la imaginació de don Joan es produeix una mena d'adequació entre el personatge i el marc on viu:

Dona Xima era per aquells temps la dona de prop de trenta anys, la rosa oberta i cobejable, engendradora de desigs tristos i mortals. La ciutat més dissoluta del món, la societat més desenfrenada, havien emmotllat a la seva imatge aquella pobra ànima, nascuda per al mal.

Veiem l'altre extrem, ciutat capital del materialisme, dissoluta. De fet, un dels mestres de don Joan, ja li ha informat a consciència sobre aquest aspecte tèrbol de la capital francesa:

–París –me deia el Pare Pi– és la sucursal de l'Infern. Es tracta d'un poble d'ateus que es bolquen en el vici i el plaer. La guerra dels setanta fou un avís de Déu que no els ha servit de res. Empesos per una demagogia suïcida, el socialisme se'ls ha infiltrat a la República i acabaran en el caos.

Entre ambdós pols –el de don Toni i el de don Joan– dubta la visió de París en la novel·la. Els viatges i els invents representen el món del futur, fonamentat en els principis de la revolució francesa. Però potser perquè, segons ens recorda don Toni, «el món és una harmonia de contraris», la imatge de París que té don Joan canvia de matís al final de la seva visita. Don Joan, imitant un personatge baudelaire, surt a buscar na Xima. Després de la topada amb la policia, quan el deixen anar, comenta: «El senyor comissari quedava convençut que tot allò es reduïa a una aventura

galant, típicament parisenca, i com a bon parisenc la galanteria, fins i tot en un sacerdot, li semblava un atenuant».

Dues visites a París i dues òperes

El Segon Imperi de Lluís Napoleó va tenir un impacte extraordinari en els habitants i visitants de París de la segona meitat del segle XIX. Una de les grans tasques de govern que Lluís Napoleó encomanà al *prefet* de París, el baró Georges Haussman, fou la reforma de París. En poc temps van desaparèixer barris sencers per donar pas a bulevards esplendorosos, en una maniobra de neteja urbanística. Instal·là un sistema innovador de clavegueram que augmentà el nivell d'higiene a la ciutat. La febre de la construcció, amb l'ajut de consorcis capitalistes, dotà París de restaurants elegants, cafès, grans magatzems, i cases de pisos en les noves avingudes. París esdevingué a partir d'aquest moment el centre d'atenció per a multitud de turistes, francesos i estrangers. Els nous sistemes de transport, els trens, la naixent indústria del lleure, les Exposicions Universals del 1855 i 1867, actuaren com a imants i crearen la imatge que encara perviu avui de París com a capital del plaer i la vida fàcil.

L'òpera jugà en aquesta hora de la ciutat un paper singular. Funcionaven en aquell moment a París cinc teatres en els quals es representava òpera: l'Opéra, el Théâtre-Lyrique del boulevard du Temple, el Théâtre-Italien, l'Opéra-Comique i les Bouffes-Parisiens de Jacques Offenbach. Gounod fou l'iniciador d'un moviment de modernització de l'òpera francesa, adaptant temes més literaris, combi-

nant elementst còmics. Seria seguit per Bizet, Saint-Saëns, Offenbach (Parker, 153-168).

L'acció de la novel·la, fora de Bearn, gira a l'entorn de les dues visites a París. Com ha escrit Pere Rosselló «París representa l'obertura intel·lectual (l'estrena de *Faust*, el viatge en globus) i moral (la relació amb la Xima). I entre el París del primer viatge i el del segon hi ha unes diferències que en certa manera reflecteixen les que Villalonga hi va trobar entre els anys 20 i la postguerra». Deixant de banda qüestions relacionades amb la biografia de Villalonga, el fet cert és que entre el primer i el segon viatge hi ha moltes diferències que afecten estrictament al món de la novel·la. El correlatiu més evident de les dues visites són les dues òperes a què assisteix don Toni i acompanyants: *Faust* en la primera visita; *Manon* en la segona. Les dues òperes tenen un sentit simbòlic associat al desenvolupament argumental i temàtic de la novel·la i presenten un joc intertextual.

El *Faust* de Gounod s'estrenà el 19 de març de 1859. Assitiren a l'estrena: Berlioz, Reyer, Delacroix. Fou una ocasió sonada. Faust vengué l'ànima al dimoni a canvi d'obtenir la joventut, la felicitat sensorial i el coneixement. El personatge del Faust representa el símbol de la voluntat de saber i de l'esperit rebel contra les traves socials i religioses. És a més, un símbol poderós del desig de mantenir la juvenesa, de perpetuar la vida a través d'un pacte diabòlic. Quan Xima visita don Toni a Bearn, poc abans de la reconciliació, la visita li provoca un somni despert en el qual recorda l'escena més famosa de la primera visita:

Ara et veig... Calla. Ara entram a s'Òpera. Tu vas de blanc. Gounod mos saluda. L'Emperador també s'ha fixat

en tu. És clar que et pagarà s'hotel, si t'hi encapritxes. Sis-cent mil francs... Res. Es diamants de sa polsera són, però, petits. Ets meravellosa, Xima. No hi ha ningú tan meravellosa com tu. (101)

Entre la representació operística i la fugida de Bearn que fa don Toni hi ha coincidències òbvies. Potser només cal recordar que és l'impuls fàustic el que guia les accions de don Toni.

En la segona visita a París un dels episodis importants torna a ser una anada a l'òpera. Els Bearn aconseguen entrades per a l'estrena de *Manon* de Jules Massenet. Aquesta òpera es basa en la novel·la de l'Abbé Prevost *Manon Lescaut* (1731), una novel·la psicològica en la qual es presenten els amors entre el cavaller Des Grieux i Manon. En la versió de l'òpera, aquests es coneixen en un hostel quan Manon es dirigeix cap un convent per ordre dels seus pares. S'enamoren, decideixen d'escapar junts, i se'n van a viure a París. Més tard Des Grieux és segrestat per agents enviats pel comte Des Grieux, el seu pare. El dia que es fa capellà, ha de dir un sermó a Saint Sulpice. Manon se n'assabenta, va a veure'l. Hi ha una conversa tensa entre els antics amants. Reneix l'amor i els amants s'escapen. Després de trifulgues diverses —episodis de joc— són denunciats i detinguts per ordre del comte. Manon és condemnada a la deportació. En el camí vers Le Havre, Manon mor als braços del cavaller Des Grieux.

Hi ha diversos fets remarcables en l'adaptació del motiu de *Manon* que fa Llorenç Villalonga. En primer lloc el canvi de les dates de l'estrena, una prova més de la mesura com manipula la realitat per posar-la al servei

del món de Bearn. L'òpera *Manon* no s'estrenà fins el 19 de gener de 1884, a l'Opéra-Comique, per tant els Bearn no hi pogueren assistir perquè arribaren a Mallorca, des de Roma, el dia 12 de gener. A més, Villalonga situa les representacions al nou teatre de l'Òpera, la Gran Òpera. No sé fins a quin punt es tracta d'un error de documentació per part de l'autor. Però tant se val, perquè el fet cert és que això ens dóna una pista important sobre els elements simbòlics associats a les òperes al llarg de la novel·la. I aquest és el segon fet remarcable. De la novel·la de l'Abbé Prevost se'n van fer dues versions operístiques, l'òpera còmica de Massenet i la diguem-ne tràgica de Puccini. L'elecció, doncs, augmenta el valor dels molts elements humorístics presents a la novel·la. En tercer lloc cal afegir que en la novel·la, l'al·lusió a l'òpera *Manon* té una finalitat doble: serveix per introduir els canvis operats en el món parisenc i per il·lustrar amb un referent precís el destí de na Xima:

La Gran Òpera és un teatre modern, devora el boulevard des Capucins. L'antic teatre de la Rue Le Peletier es cremà ja fa temps, com si Déu volgués que amb el desastre de Sedan s'enfonsàs no sols l'Imperi sinó fins i tot l'escenari que simbolitzava els escàndols d'aquella societat.

El comentari del narrador a propòsit del personatge de Manon, és una al·lusió ben clara a Xima: «El nom de Manon ha quedat com a prototipus de la dona lleugera, que passa empesa per l'huracà de les passions. (...) Dona Xima era de la casta de les Manon i havia d'acabar com elles». En efecte, aquesta és la simbologia associada a Manon que la novel·la s'encarrega d'associar amb Xima, la dona de vida fàcil. Hi ha un altre element obvi: Manon és la dona que

sedueix un capellà, un dels motius presents en la relació a distància entre don Joan i Xima.

Al marge de l'òpera hi ha altres elements que ens ajuden a destriar les diferències entre les dues visites. Els barris de París, per exemple. En la primera part servien per indicar l'estatut de don Toni i na Xima. Viuen de primer al Grand Hotel, al Boulevard des Capucins, però està massa a prop de l'òpera i Xima es queixa de no poder anar-hi amb cotxe, i el senyor no podia dormir a causa «del renou del barri». Per tant lloguen un hotelet vora l'Étoile, que tenia «jardí, bany i timbres elèctrics».

En la segona visita, don Joan se sorprèn de no haver vist Xima en els barris centrals i ho considera un signe del seu declivi:

El París daurat ignorava la seva presència. Devora aquest París de luxe i de riquesa, que s'estén de la Madeleine a la Porte de Saint-Martin, n'existeixen d'altres en els quals les sedes i les flors no somriuen darrera els mostradors de les botigues, ni els llums de gas brillen en la nit, ni els diamants, damunt la pell de les senyores, imiten la rosada dels camps. En alguns d'aquests París que el foraster no visita, pel barri de Sant Antoni, més enllà del Luxemburg, dins alguna pobra habitació sense més mobles que un llit, un lavabo de ferro i una cadira, dona Xima amagava possiblement la seva desfeta.

És la decadència que resulta més dura en una societat sense escrúpols: «La bellesa i el que allà en diuen *charme* difícilment resistirien el doble estrall de la desventura i de la quarentena». Del París escenari de les aventures de la «demi-mondaine» ens hem traslladat al París de la bohèmia.

Realitat i ficció, ambigüitat i ironia, confusions no resoltes, són part del nucli de significat de la novel·la. Un nucli que es construeix a l'entorn d'aquest joc amb els noms: el que París representa per als Bearn, don Toni i don Joan, i el que ells representen per a París. L'efecte de París en la novel·la és de doble direcció. L'esment del nom de la ciutat, com hem vist abans, provoca reaccions oposades en els personatges (don Toni, don Joan). Però els personatges també tenen un efecte damunt París. En les dues visites don Toni (i el seu seguici) enganya sense voler, els parisencs. En la primera visita es pensen que don Toni i dona Xima són d'una gran estirp i aquest fet facilita l'entrada en societat de dona Xima. Don Toni interpreta això com a «generositat» de París. En la segona els tracten de prínceps i en el viatge pel Sena dona Maria Antònia pot utilitzar uns «coixins de vellut vermell galonejat d'or» que només s'usaven quan venia la duquessa d'Edinburg. La *Ville Lumière* pensa que són prínceps, malentès que ells no desmenteixen. La vila s'acomiada d'ells en termes d'ambigüitat, perquè quan la policia els expulsa per impostors, només don Joan sap la nova:

Vaig voler suportar l'afront sense compartir-lo amb ningú i ja que sortia de la *Ville Lumière* amb la mort al cor, aconseguir, que els senyors en sortissin amb el somriure als llavis, el cap alt i honorats com a prínceps.

Les dues parts de la novel·la al·ludeixen a noms prou significatius: Faust i Bearn, i ens remetent al món imaginari universal i al món imaginari particular a Villalonga. «Sota el signe de Faust» apunta vers els impulsos de la visita a París, i a través de l'òpera de Gounod i l'al·lusió

al mite de Faust goethià, s'introdueix el rebuig a perdre la joventut. Esperança vana que es confirma en la segona part, «La pau regna a Bearn». Una pau aparent, de refugi en l'escriptura per a don Toni, de valoració de la vida. «La darrera amant del senyor, la més fidel, la que l'acompanyà en la seva soledat, fou la Memòria, i a les seves *Memòries*, en efecte, ho ha sacrificat tot: doblers, bon nom, fins i tot la bellesa de dona Xima». El pas de la primera a la segona visita ve marcat pel canvi d'actitud de don Toni: de l'acció a la reflexió. Per això el narrador pot escriure:

acabava de comprendre que l'eternitat no s'aconsegueix venent l'ànima al Dimoni, sinó detenint el temps, fixant-lo. L'eternitat que ell desitjava (eternitat terrenal, perquè era massa pagà per pensar en l'altra) se l'havia de crear ell mateix. Era tard per repetir, però no per recordar. Ja no necessitava dona Xima, sinó la seva imatge: les *Memòries*, el refugi de Bearn, una ploma, tinta i paper.

I és aquí l'únic passatge de l'obra en el qual podem detectar una empremta més o menys precisa de Proust. El narrador de la *Recherche* expressa a *Le temps retrouvé* idees semblants.

París, les «*lumières*», Bearn

Vidal i Alcover va escriure: «Aquestes anades al passat [pouar en els seus records per trobar tema per a les seves novel·les] no tenen res de proustià. Proust retornava a la seva infantesa i a la seva joventut a la recerca d'una felicitat esvaïda. Llorenç Villalonga hi va a cercar un codi moral, unes lleis del viure. Per això, ultrapassant el seu temps,

tria, entre les èpoques històriques, la que més s'acosta a la seva idea del sistema de convivència humana i es queda amb el segle XVIII francès». A *Bearn* dominen idees de la Il·lustració, del segle XVIII, però aplicades a realitats del segle XIX. París, capital del segle XIX, concedeix a don Toni l'espai precís per escenificar el contrast —llegeixi's la crítica a— entre una societat insular endarrerida i la societat que en aquell moment era capdavantera en la civilització.

Així en el capítol 13 de la primera part de *Bearn* podem llegir la pregunta gairebé angoixada que don Toni planteja a don Andreu, el vicari de Bearn: «¿Però quants d'anys creu vostè —preguntà— tardaran les *lumières* a arribar fins aquí?». És una pregunta retòrica, perquè en el mateix parlament don Toni apunta la resposta:

amb sos anys he anat construint una filosofia pròpia, podríem dir eclèctica: crec que a mesura que mos refinem anirem essent més cruels, perquè tot està sempre compensat. Es segle XIX és es segle d'es grans invents, de sa fraternitat i de ses guerres més horroroses. Tot presenta sa seva contrapartida. Allò que té anvers ha de tenir revers. Déu, summament misericordiós, condemna moltíssima gent.

París i les llums. Els noms de París. Els noms a París. Bearn a París. De manera complementària a l'ús que fa Villalonga dels noms dels llocs i dels noms de persones o obres associades amb aquests llocs, cal parlar del nom mateix de Bearn. «El nom serveix de tapadora a la persona, i sentint-se en certa manera invulnerable, el poderós corre perill d'oblidar fins i tot els principis de l'ètica i de la religió» diu don Joan en al·ludir a la característica dels nobles de poder refugiar-se sota un nom per actuar de

manera diferent a com li correspon. En el cas de don Toni, segons ens diu el narrador, «la vida escandalosa que el senyor dugué durant la primera meitat de la seva existència no hauria estat tolerada sense el conjur de les cinc lletres que componen el seu llinatge».

És aquesta actitud la que ajuda a don Joan a interpretar d'una manera bonhomiosa el sentit del nom del llogarret: «El nom de Bearn, ple de reminiscències antigues i pastorívoles, va associat als hàbits setcentistes del senyor i a l'amabilitat parsimoniosa de dona Maria Antònia». Però hi ha molt més. París no només suggereix el nom d'una vil·la il·lustre, capdavantera d'un model de civilització industrial, centre de l'Univers del moment en el qual se situa l'acció de la novel·la, sinó que també al·ludeix a la ideologia revolucionària que —amb prudència i a distància— don Toni cobeja. Els viatges a París l'eduquen i fan que transformi la seva visió del món. Cada cop que torna modifica algun aspecte important de la vida del llogarret. La sala de les nines, els invents mecànics, la biblioteca, les memòries. Però el que succeeix al llarg de la novel·la és que, a través de malentesos i viatges, el nom de Bearn s'impregna de regust parisenc. Anar a París li serveix a don Toni per conèixer millor i estimar d'una altra manera Bearn. Cap al final de la lectura de la novel·la, París és substituït per Bearn. Però les llums de la capital de França il·luminen la possessió i donen al nom de Bearn un sentit tot nou que justifica les sospites del canonge Binimelis:

Bearn, peix i carn.

6. Exili a la ciutat: *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda

En aquest capítol m'interessa d'estudiar un aspecte de les estratègies narratives de l'escriptura de Mercè Rodoreda: la presència de la ciutat en la seva novel·la més coneguda, *La plaça del Diamant* (1962). La meua tesi és que l'ús de l'espai per part de Rodoreda, de determinats elements dels barris de Sant Gervasi i Gràcia i la incorporació d'algunes experiències urbanes molt específiques, esdevé una al·legoria per expressar situacions d'alienació i d'exili. En una primera lectura, massa fàcil, es podria dir que aquest recurs se li imposà, en part, pels condicionants polítics del moment en què va escriure la novel·la, i també per algunes de les circumstàncies de la seva aventura personal que la impulsaren a viure un llarg exili, polític i personal, durant anys. Com és el cas de moltes novel·les realistes, *Moby Dick*, *The Golden Bowl*, o *La febre d'or*, a *La plaça del Diamant* un element relacionat amb el títol cristal·litza molts sentits suggerents lligats de prop amb el problema central exposat al llarg de l'obra. La novel·la de Mercè Rodoreda és molt més propera a l'al·legoria autèntica que no pas els exemples vuitcentistes citats fa un moment. Se situa en el mateix terreny que les novel·les de William Faulkner i de James Joyce. Aquesta plaça, la «plaça del Diamant», esdevé el centre d'un món petit i la relació del

personatge principal amb aquest espai i els que l'envolten, esdevé una al·legoria del seu estat d'ànim i reflecteix amb precisió la seva evolució. De fet, la plaça apareix només en dos moments de la novel·la, al començament i al final, i la dissemblança entre les dues aparicions és una de les claus de la novel·la.

L'ús al·legòric que fa Rodoreda de la ciutat és una prova més d'allò que Josep-Miquel Sobrer va estudiar amb encert a propòsit de la manipulació de la realitat que introduïa el registre lingüístic utilitzat per Mercè Rodoreda:

Els aspectes plaents de la vida que la narradora va exposant apareixen sempre enfosquits per alguna circumstància lamentable. El llenguatge no sembla escaure als fets narrats, no sembla ser-ne familiar. L'estil, viu i palpitant, suggereix immediatament un contingut o bé còmic o bé sarcàstic, qualitats totalment absents, almenys intrínsecament, de la novel·la.

Ja en els textos publicats per Rodoreda durant la guerra civil es detecta la força que tenen les al·lusions al temps i l'espai, i la posició central que ocupen en l'obra aquesta autora. De fet, podem distingir dos modes d'aproximació a l'espai en els textos de Rodoreda. En un primer cas ens presenta una ambientació rural, en països i temps indefinits. Així passa a contes com «La salamandra» o novel·les com *La mort i la primavera*. En un segon cas utilitza espais ben coneguts, en general barcelonins, però que són presentats en termes poc precisos, amb poca atenció als detalls geogràfics i urbans, com podem comprovar a *La plaça del Diamant* o a *El carrer de les Camèlies*. A diferència de l'ús dels noms a la novel·la *Bearn* els noms reals de llocs

són pràcticament inexistent. Són muts, silenciosos, com correspon a la perspectiva femenina de la situació en el món, oprimida i silenciada.

Ens trobem ben lluny dels plantejaments de la visió utòpica o «des de dalt», discutit en capítols anteriors. Els dos espais tenen un efecte similar: ajuden a crear una sensació d'incertesa i, també, contribueixen d'una manera decisiva a la nostra reacció com a lectors, perquè reconeixem un espai molt conegut que ha estat reelaborat. L'autora presenta mig d'amagat espais que poden ser familiars per a molts lectors, i en fer-ho així, desvia la nostra atenció i ens fa veure aquest espai des d'una nova perspectiva, subjecte als designis de la protagonista de la novel·la, integrats en les lleis de l'espai que crea la pròpia narració. Però és aquesta una de les paradoxes dels espais identificables que apareixen en la literatura. En llegir, el nostre coneixement del lloc altera la lectura que fem. Però, també, després de llegir, el nostre retorn a (o coneixement de) llocs «literaris» és indestruïble del text llegit. Així, la Praga de Kafka, o el París de Baudelaire, o la Mequinensa de Moncada.

La novel·la de Mercè Rodoreda presenta un cas de vivència de la ciutat des de dins. I aquest dins es llegeix amb una atenció particular pels espais interiors en relació amb els exteriors i les reaccions que ambdós provoquen en la protagonista. Ens trobem en l'òrbita d'aquell sentit d'espai que va definir Gaston Bachelard a *La poétique de l'espace*. Bachelard parteix del concepte d'imatge poètica («una marca sobtada en la superfície de la psique»), així el sentit d'espai que li interessa és aquell que sorgeix «d'una imatge sobtada i forta, com un estel fugaç en la negror de la nit». Bachelard planteja la «topoanàlisi», com a mètode

per investigar la problemàtica de la simbologia l'espai. Des de la perspectiva de la topoanàlisi ens endinsem en l'estudi «psicològic sistemàtic dels espais de la nostra vida íntima». El temps queda en un segon nivell i domina l'espai, ja que aquest ens dona la forma del «sentit interior». Per a un coneixement de la intimitat, la localització dels espais de la intimitat és més important que determinar-ne les dates. De fet Bachelard ens situa altre cop en la dimensió de la visió exterior (des de dalt) o interior (des de dins) de l'espai urbà quan distingeix entre aquest sentit de lloc específicament imaginari, «felicitous space», el qual contrasta amb l'«indifferent space» (el de qui dibuixa un plànol). El primer és l'espai que estimem. Una casa conté «la topographie de notre être intime». Des del plantejament de la topoanàlisi, Bachelard intenta presentar la casa com un món. Explora la intimitat de la casa, cambra per cambra. No és una aproximació arquitectònica o geomètrica; es tracta de presentar les habitacions com són recordades, somniades, imaginades i *llegides*. El filòsof francès ens introdueix en l'àmbit de la lectura de la casa, en la qual destaquen dos espais situats en posicions completament oposades: el soterrani i les golfes. A *La plaça del Diamant* això ens empeny a pagar una atenció particular al pis de Quimet i a la casa d'Antoni i a les diferències entre el terrat, lligat a l'aire, i el coloms; i el pati, lligat a la terra, i les rates.

En la topoanàlisi de Bachelard destaquen quatre característiques de l'interior: A) l'interior s'aparella amb l'exterior. Mitjançant una osmosi que proporcionen portes i finestres, el món exterior s'incorpora a l'interior, hi ha una osmosi entre l'espai íntim i l'indeterminat. B) Hi ha una manca de límits que s'associa amb el fet d'«habitar» un

espai. Estem fora i dins del món. Distingeix entre «límits» i «fronteres». Viure en una habitació d'una casa no implica un límit, ja que hi ha comunicació a través de les portes amb el conjunt. C) Concentració. De la mateixa manera que pel fet d'habitar en un espai conegut ens sentim «centrats», nosaltres som també el centre d'altres objectes al voltant nostre. D) «Immensitat íntima», la casa (i qualsevol racó d'aquesta) és capaç de contenir un món. Sentir aquesta immensitat implica sentir «l'infinit en allò íntim», un univers en un gra de sorra. Els límits desapareixen i es produeix la concentració ja que podem connectar en un mateix gest el més petit i la immensitat (Casey, 285-289).

Fóra massa fàcil intentar explicar la manipulació de l'espai que efectua Mercè Rodoreda com una mena de reacció per expressar problemes personals. Això implicaria que tota l'obra de Mercè Rodoreda pot ser llegida com una recerca de la maduresa. Podria ser llegida també com un refugi interior, el mite de la infantes, que utilitzaria per escapar de les dificultats de la seva vida anterior (Arnau). Les biògrafes han presentat amb meticulositat els detalls més o menys escabrosos de la seva vida, els quals poden facilitar lectures deterministes. Es casà amb un oncle, contra la seva voluntat, quan només tenia vint anys. La guerra civil espanyola i l'exili posterior li impediren d'expressar-se lliurement fins que no arribà a la seixantena. Entre altres factors de desestabilització que hagué de patir Mercè Rodoreda es poden esmentar els que tenen a veure amb la repressió de la creativitat. Es poden destacar entre aquests les quatre varietats d'exili que visqué en acabar la guerra civil espanyola: polític, per raó de la seva participació en la causa republicana; geogràfic, ja que va haver de viure

a França i Suïssa entre 1939 i 1973; lingüístic, perquè, com a catalana va haver de patir un doble exili entre els exiliats republicans espanyols; i personal, ja que en fugir d'Espanya es va separar del marit i deixà el fill i trigà força temps a reveure'ls.

Però no crec que una aproximació biogràfica li faci gaire favors a l'obra de la Rodoreda i, en especial, no explica les dificultats internes de l'obra; moltes de les dificultats amb què topem en llegir els seus textos romandrien sense resoldre. L'ús de l'espai com a mitjà d'expressió al·legòrica que fa Mercè Rodoreda en la seva novel·la més important, *La plaça del Diamant*, és particularment sorprenent, ja que introdueix una analogia amb l'estranyament. Malgrat que la crítica s'ha interessat per la seva sofisticada aproximació a la realitat, ben pocs n'han destacat les seves estratègies no realistes. Tal com va indicar Emilie Bergmann: «les possibilitats de la fantasia i l'al·legoria que es detecten a *La plaça del Diamant* culminen a *La meva Cristina...* i altres obres posteriors». La utilització d'un discurs figuratiu és el que va permetre a l'escriptora catalana d'expressar allò que la repressió havia fet innomenable, oferint-li, doncs, un vehicle a través del qual poder acomplir una fita de vindicació personal i nacional. Un cop descodificat el seu missatge, ens queda un sentit clar i transparent.

La imatge de la ciutat a *La plaça del Diamant* funciona com una mena de mirall per al destí del personatge principal. D'aquesta manera Mercè Rodoreda articula una relació entre espai físic i psíquic amb una efectivitat que no ha estat aconseguida per d'altres escriptors que han utilitzat Barcelona com escenari de les seves ficcions després d'ella. La ciutat—Barcelona—esdevé ella mateixa un

personatge més de la novel·la i depassa de molt la funció de mer rerefons, o nota de color local. Aquest procés il·lustra perfectament l'opinió de Mieke Bal segons la qual l'espai juga un important paper actiu en algunes narracions de ficció: «Així l'espai esdevé un "lloc actiu", més que no pas un lloc per a l'acció. Influeix en la trama, i aquesta esdevé subordinada a la presentació de l'espai». La ciutat, el lloc d'existència, es transforma en una extensió física d'allò que la protagonista no pot expressar per ella mateixa. En el cas de *La plaça del Diamant*, com he dit, es transforma en una al·legoria d'allò innomenable: l'evolució del destí de la protagonista, el procés d'alliberament com a ésser humà, fins arribar a controlar la seva vida.

Segons Bal, en casos com aquest, l'espai és tematitzat, i esdevé «per ell mateix un objecte de presentació». Aquesta tècnica és també remarcable en d'altres novel·les i contes de Rodoreda, però mai amb la intensitat amb què ho fa a *La plaça del Diamant*. La meua aproximació difereix de la de Carme Arnau, ja que ella atribueix un paper menys prominent a la ciutat en aquesta novel·la:

Igual com els fets típics, els llocs i les situacions exactes de la ciutat es concentren a la primera part de la ficció; això ve determinat, d'una banda, pel fet que en els primers capítols cal fixar-hi els escenaris; i de l'altra que, a mesura que avança la història i els temps esdevenen més difícils, hi ha una progressiva pèrdua de la realitat per part del personatge principal.

Segons la meua opinió, el que trobem en la novel·la no és un augment del nombre de les dificultats que ha de patir Natàlia, sinó també una estratègia al·legòrica planificada

magistralment per l'autora amb la intenció d'aconseguir un determinat efecte estètic i moral. És millor no pensar en termes de tècniques realistes, perquè Rodoreda està treballant amb eines més sofisticades per tal d'expressar la incertesa de la protagonista i, al mateix temps, l'evolució interna del personatge de Natàlia.

Diversos aspectes de la narració ens fan notar el plantejament no literal en el tractament de la ciutat. Per exemple, en les referències al temps en el qual passa l'acció de la novel·la, entre aproximadament 1930 i 1950, no hi ha cap referència de caràcter històric que ens ajudin a situar-la millor i a tenir una millor comprensió dels problemes de Colometa i els seus conciutadans. Totes les referències a la «Història» (amb majúscula), els líders polítics del moment, les circumstàncies polítiques que envolten la guerra i postguerra, són expressament silenciades. O millor dit, són presentades de manera indirecta, a través de la sensibilitat aparentment innocent de Colometa.

Així les al·lusions als fets polítics més significatius ocorreguts durant la República i la Guerra Civil, tenen una presència molt òbvia en les pàgines de la novel·la. Però com que la veu que narra és la de Colometa, en tenim sempre una informació molt fragmentària:

I tot anava així, amb maldecaps petits, fins que va venir la república i en Quimet se'm va engrescar i anava pels carrers cridant i fent voleiar una bandera que mai no vaig poder saber d'on l'havia tret.

O quan les coses es compliquen, en plena guerra civil, la protagonista no acaba d'entendre allò que passa al seu entorn:

Tant en Cintet com en Quimet no paraven de parlar dels escamots i que haurien de tornar a fer el soldat, i tot el que calgués. Jo els vaig dir que bé, molt bé, fer d'escamot bé, però que ells ja havien fet el soldat i vaig dir a en Cintet que em deixés en Quimet tranquil, que no me l'esverés amb els escamots perquè prou maldecaps tenem. En Cintet va estar vuit dies sense mirar-me la cara. I un dia va venir a trobar-me, ¿quin mal és, fer d'escamot?

De manera semblant, les referències a la ciutat s'amaiguen sempre curiosament rere una cortina de d'al·lusions al·legòriques. És un exemple notable d'aproximació femenina a la realitat, posant èmfasi en aquells aspectes que en aparença no tenen tant d'interès pràctic, i són més allunyats de les lleis del poder i els diners. Rodoreda dóna més importància a sentiments i reaccions, a les experiències internes, i anota així amb detall canvis que en aparença són insignificants.

L'ús que fa Rodoreda de la ciutat es pot relacionar amb una de les remarques que ha fet Kristiaan Versluys a propòsit de l'aparició de la ciutat en la literatura. Segons aquest autor, després del primer interès en la ciutat com a tema literari per part del Romanticisme tardà, els escriptors van passar per un període de transició, dubtant entre reaccions d'acceptació i rebuig. Més tard, en el període d'entreguerres, l'escriptor es fixa en la seva reacció envers el caos metafísic que implica la ciutat. Això és el que els passa als personatges de Rodoreda, i en especial a Colometa: apareixen com perduts en un lloc que els sembla laberíntic.

Cases i carrers

La novel·la pot ser dividida en dues parts a partir de les dues existències de la protagonista, és a dir el pas de Colometa a Natàlia. En cadascuna de les dues parts ella viu a dues bandes ben diferenciades del carrer Gran de Gràcia. Travessar aquest carrer per a anar a treballar o comprar, en la primera part, o per confirmar el control del seu destí, en la segona, és decisiu. Però hi ha problemes més específics que podem estudiar a propòsit dels dos espais principals de la ciutat que s'utilitzen en la novel·la per evocar una visió alternativa de la realitat: les cases i els carrers.

Hi ha a la novel·la tres cases amb un sentit simbòlic específic. El pis en què s'estableixen Quimet i Colometa com a jove parella de casats, la casa de la família benestant per a la qual fa feines Colometa, i, per últim, a la segona part, la casa d'Antoni on s'inverteix l'ordre que ha marcat la seva existència: primer hi fa feines i després esdevé casa seva, l'espai domèstic. Aquí, en el tercer espai domèstic, és on assistim de manera molt gràfica a la transformació del personatge, de minyona en senyora de la casa, de persona controlada a una que controla la seva pròpia vida, de Colometa en (senyora) Natàlia. Aquestes cases constitueixen tres espais diferents per als moviments de la protagonista i són, d'alguna manera, extensions del seus estats d'ànim. En la primera casa Colometa apareix sotmesa de manera brutal al disseny del marit, dels seus amics i la família. La primera vegada que entra al pis mostra el seu rebuig: «El pis estava abandonat. La cuina feia pudor d'escarabats i vaig trobar un niu d'ous llarguets de color de caramel (...)». Només la desaparició definitiva de Quimet, la mort,

allibera Colometa de l'espai físic i emocional en el qual ha viscut amb el marit, amb qui ha mentat una vida sufocada, negant-li els principis més elementals de llibertat, de manera paral·lela als coloms i les gàbies que li són imposats a ella i a l'espai domèstic. El capítol en el qual descriu la construcció i pintura del colomar, és prou expressiu. Una veu diu a mitja construcció: «—A la Colometa la traïem de casa». Els coloms ocupen els espais més necessaris de l'espai domèstic, com és el terrat: «I des d'aquell dia no vaig poder estendre la roba al terrat perquè els coloms me l'empastifaven. L'havia d'estendre a la galeria. I gràcies». La presència dels coloms esdevé obsessiva i marca la relació de Natàlia amb casa seva:

Només sentia papurreig de coloms. Em matava netejant els coloms. Tota jo feia pudor de colom. Coloms al terrat, coloms al pis; els somiava. La noia dels coloms. Farem una font, deia en Cintet, amb la Colometa a dalt amb un colom a la mà. Quan anava pel carrer cap a casa dels meus senyors a treballar, el papurreig dels coloms em seguia i se'm ficava al mig del cervell com un borinot.

La primera vegada que Natàlia decideix d'alliberar-se, ho ha, també, en funció dels coloms. És després d'haver trencat un vas a casa dels senyors (que l'hi han descomptat del sou) i d'una discussió amb Quimet, que Natàlia pensa amb força inusitada: «I va ser aquell dia que vaig dir-me que s'havia acabat. Que s'havien acabat els coloms. Coloms, veces, abeuradors, covadors, colomar i escala de paleta, ¡tot a passeig! Però no sabia com».

El segon espai interior és un espai domèstic, però que podríem qualificar d'aliè, la casa dels senyors, a l'altra

banda del carrer Gran. És l'espai del treball i, en certa mesura, d'alliberament del marit, ja que aquest s'oposa fermament al fet que ella hagi de treballar fora de casa. Però en aquesta casa és sotmesa a la petita tirania dels senyors, a les seves rareses i el lloc mateix, la torre que Colomera no acaba d'entendre, li planteja problemes mentals prou importants. A través de la veu aparentment innocent de la protagonista, Rodoreda evoca hàbilment la distància social entre Colomera i els senyors. Quan comença a treballar a la casa li sorprèn la manera com viuen i la mena de malalties que tenen. La casa on viuen és un espai profundament aliè per a Colomera, ja que li produeix desorientació i aquest fet reflecteix la seva pròpia inseguretat interior. Ho podem notar quan acaba l'evocació d'aquest espai dient: «I si parlo tant de la casa, és perquè encara la veig com un trencaclosques, amb les veus d'ells que, quan em cridaven, no sabia mai d'on venien». La diferència entre els dos mons és subratllada per una resposta de Quimet: «vaig explicar la història del reixat a en Quimet i va dir-me que com més rics més estranys».

El tercer espai, la casa d'Antoni, li sembla a Colomera un lloc opressiu, ja que no té llum natural i totes les flors que hi ha són artificials. Aquest espai és masculí, com els anteriors, però, a diferència dels altres, no li ha estat imposat i se'l mira amb precaució, fixant-se en els aspectes obscurs: «La casa era senzilla i fosca, fora de dues habitacions que donaven al carrer que baixava a la plaça de vendre». La descripció subratlla l'efecte d'ordre i, a diferència de les altres dues on ha viscut, de casa organitzada entorn d'un centre. Aquesta no és la primera vegada que hi entra ja que en la seva vida anterior coneixia la banda

pública d'aquest espai, perquè era clienta de la botiga on es proveïa de veces per als coloms. Els comentaris que li provoquen la primera visita a l'interior són notables perquè incrementen la reacció positiva envers l'espai i la persona que l'ocupa: «La meua senyora sempre deia que feia bons preus i que era un adroguer honrat que sempre donava el pes. I era de poques paraules». En un primer moment l'autora inspira tan sols simpatia i pietat envers l'home taciturn que viu sol en aquest espai, i funciona com a presagi d'alguns esdeveniments posteriors en la novel·la. I el que és més important, aquesta és la primera d'una sèrie de connexions en les quals es lliguen els seus dos espais domèstics propis, relació que es resol després de l'intent de suïcidi, quan Antoni li proposa d'anar a treballar a casa seva i, posteriorment, li proposa de casar-se. Des del moment en què la protagonista decideix de casar-s'hi, mira la seva antiga casa des d'una perspectiva ben diferent, com a persona que ha trobat la pau, malgrat la presència encara d'algunes ombres del passat. La descripció de la seva nova residència és notable, ja que contrasta obertament amb la que havia fet del pis de Quimet, malgrat la persistència d'alguns elements negatius:

Em vaig quedar plantada damunt de les rajoles tacades de sol, al peu del balcó. Del presseguer va fugir una ombra, i era un ocell. I damunt del pati, venint de les galeries, va caure un nuvolet de pols. A la sala de les campanes de vidre vaig trobar una teranyina. S'havia fet de campana a campana. Sortia del peu que era de fusta, passava per la punxa del cargol i anava a parar al peu de fusta de l'altra campana. I vaig mirar tot allò que seria la meua casa. I se'm va fer un nus al coll. Perquè d'ençà que havia dit que

sí, m'havien vingut ganes de dir que no. No m'agradava res: ni la botiga, ni el passadís com un budell fosc, ni allò de les rates que venien de la claveguera.

La menció de rates subratlla tres menes d'afinitats entre dos dels espais, el pis on viu amb Quimet i la casa de l'adroguer. Una de dissemblança, ja que els coloms s'associen amb puresa i les rates amb contaminació, i una de semblança, ja que els coloms són considerats popularment a Barcelona com a rates amb ales. En tercer lloc, els animals que amenacen la seguretat de Colometa-Natàlia vénen de dos llocs oposats: del terrat en el primer espai, de sota terra en el segon.

Aquests tres espais ens mostren el grau de sofisticació que pot atènyer l'ús de l'al·legoria al llarg de la novel·la: li serveix per retratar de manera elusiva els problemes principals plantejats en la narració, però li fa veure al lector que no hi ha només una lectura unívoca, sinó que cal llegir i entendre l'argument a dos nivells, literal i figurat.

Els espais exteriors, en particular els carrers, són farcits d'aquest sentit al·legòric. Els carrers, plens de vida i amb possibilitats impensades a cada cantonada, són llocs per al coneixement, el canvi i el descobriment d'un mateix. Per a la tímida protagonista de la novel·la sovint semblen farcits d'amenaçes i previsions funestes. Al començament de la novel·la, la narradora es refereix a carrers i places concrets del barri de Gràcia: la plaça del Diamant, on Colometa coneix Quimet i els seus amics; el carrer Gran, que és el carrer que separa el barri dels rics i el dels pobres i que també divideix els dos períodes en la vida de Colometa-Natàlia; i el Park Güell, també associat amb

Quimet. Al començament de la novel·la ens assabentem que el pare de Quimet fou qui portà Gaudí a l'hospital quan va ser atropellat per un tramvia. Però, això, que no fa sinó confirmar la personalitat obsessiva i abassegadora de Quimet, és significatiu des d'una altra òptica: una conversa sobre arquitectura indica les primeres escltexas en la relació Natàlia-Quimet:

en Quimet va començar a parlar del senyor Gaudí, que el seu pare l'havia conegut el dia que el va aixafar el tramvia, que el seu pare havia estat un dels que l'havien dut a l'hospital, pobre senyor Gaudí tan bona persona, ves quina mort més de misèria... I que al món no hi havia res com el Parc Güell i con la Sagrada Família i la Pedrera. Jo li vaig dir que tot plegat, massa onades i massa punxes. Em va donar un cop al genoll amb el cantell de la mà que em va fer anar la cama enlaire i em va dir que si volia ser la seva dona havia de començar per trobar bé tot el que ell trobava bé.

El menyspreu de Colometa envers l'arquitectura de Gaudí no pot ser llegit en un sentit estètic, sinó com un reflex més de l'oposició sorda envers el seu futur marit. A mesura que progressa la novel·la els noms dels carrers esdevenen menys importants i esdevenen anònims. És una altra manera per representar la ruptura progressiva de Colometa amb el seu passat i manifesta l'intent de controlar la seva pròpia vida. L'espai urbà és transformat en una extensió de física d'allò que la protagonista no pot expressar. Barcelona esdevé una paraula prohibida.

A mesura que els nom i els llocs específics desapareixen, determinats objectes i sensacions urbanes adquireixen una dimensió més complexa. Així, per exemple, el pas del

temps i els canvis que pateix la protagonista són marcats per un gest de passejant-observador de la urbs, com és l'acte d'observar les nines en un aparador d'una botiga del carrer Gran:

Altra vegada un tramvia va haver de parar en sec mentre travessava el carrer Gran; el conductor em va renyar i vaig veure gent que reia. A la botiga dels hules em vaig aturar a fer veure que mirava, perquè si vull dir la veritat he de dir que no veia res: només taques de colors, ombres de nina... I de l'entrada sortia aquella olor antiga d'hule que, pel nas se'm ficava al cervell i me l'enterbolia. L'adroguer de les veces tenia la botiga oberta.

En aquest breu fragment identifiquem bona part dels punts de referència de Colometa en caminar pels carrers: les nines, l'olor d'hule, els tramvies, la botiga de l'adroguer. Així podem recordar la posició del *flâneur* baudelerià, el qual veu els carrers com a paisatge o com una habitació i es refugia en la gran massa urbana (Benjamin, *Reflections*, 156-158).

Quatre elements

En moltes ocasions, quan Colometa és al carrer concentra l'atenció en quatre aspectes de la realitat urbana: olors, llums, tramvies i parcs. Tots li són útils a Rodoreda per recrear l'experiència de la ciutat que viu la protagonista i l'ambient històric en el qual es situa la novel·la.

El caràcter laberíntic i desorientador de l'experiència de la ciutat que té Colometa és expressat molt gràficament a l'inici del capítol XIV:

L'olor de carn, de peix, de flors i de verdures es barrejava i, encara que no hagués tingut ulls, de seguida hauria endevinat que m'acostava a la plaça de vendre. Sortia del meu carrer, i travessava el carrer Gran, amb tramvies amunt i avall, grocs, amb campaneta. Amb el conductor i el cobrador amb vestits ratllats de ratlles fines que tot plegat feia gris. El sol, venia tot sencer de la banda del Passeig de Gràcia i ¡plaf! per entre els rengles de les cases queia damunt de l'empedrat, damunt de la gent, damunt de les lloses dels balcons. Els escombriaires escombraven, amb les grans escombres de branquillons de bruc, com si fossin fets de pasta d'encantament: escombraven els reguerons. I m'anava ficant en l'olor de la plaça de vendre i en els crits de la plaça de vendre per acabar a dintre de les empentes, en un riu espès de dones i de cistells.

En aquest passatge podem comprovar les obsessions i límits de l'experiència urbana de Natàlia. L'atenció a les olors ajuda el lector a situar-se en un temps concret:

I tot anava així, amb maldecaps petits, fins que va venir la república i en Quimet se'm va engrescar i anava pels carrers cridant i fent voleiar una bandera que mai no vaig poder saber d'on l'havia tret. Encara em recordava d'aquell aire fresc, un aire, cada vegada que me'n recordo, que no l'he pogut sentir mai més. Mai més. Barrejat amb olor de fulla tendra i amb olor de poncella, un aire que va fugir i tots els que després van venir mai més no van ser com l'aire aquell d'aquell dia que va fer un tall en la meua vida, perquè va ser amb abril i flors tancades

que els meus maldecaps petits es van començar a tornar maldecaps grossos.

Com sabem la Segona República fou proclamada el 14 d'abril del 1931. D'aquesta manera elusiva Rodoreda introdueix la informació històrica, produint un efecte subjectiu i sinetèsic.

L'ús de la llum constitueix un segon exemple d'aquesta mena de localitzacions d'atmosferes urbanes que esdevenen decisives per expressar la vida interior de la protagonista de la novel·la.

L'aparició dels llums blaus en els carrers és un recordatori que l'acció se situa en temps de guerra. Colometa i Quimet reaccionen de manera molt diferent a aquests llums. Per a Colometa tenen l'efecte positiu d'esmoreir la realitat: «Tots els llums eren blaus. Semblava el país dels màgics i era bonic. Així que queia el dia tot era de color blau. Havien pintat de blau els vidres dels fanals alts i els vidres dels fanals baixos i a les finestres de les cases, fosques, si es veia una mica de llum, de seguida xiulets». Per a Quimet, en canvi, tenen un efecte revoltant i li provoquen reaccions molt irades: «En Quimet va dir que allò dels llums blaus el feia posar de mal humor i que si algun dia podia manar faria posar tots els llums vermells com si tot el país tingués el xarampió, perquè ell, va dir, de bromes també en sabia fer». Les reaccions de tots dos envers el mateix detall del paisatge urbà és paradigmàtica, un cop més, de les diferències que separen els dos personatges.

En el moment més desesperat de la novel·la, quan Colometa és a punt de matar els seus fills i suïcidar-se,

els llums blaus reapareixen com una referència clara a la guerra civil i al desordre que ha introduït en la seva vida:

I vaig respirar com si el món fos meu. I vaig anar-me'n. Havia de mirar de no caure, de no fer-me atropellar; d'anar amb compte amb els tramvies, sobretot amb els que baixaven, de conservar el cap al damunt del coll i anar ben dret cap a casa: sense veure els llums blaus. Sobretot sense veure els llums blaus. (...)

I altra vegada la casa dels hules i les nines amb les sabates de xarol (...) sobretot no veure els llums blaus i travessar sense pressa (...) no veure els llums blaus (...) i em van cridar.

Qui la crida no és altre que Antoni, l'adroguer, i així comença el gran canvi en la vida de Colometa, que s'expressa a través de la referència a la il·luminació del temps de la guerra. Aquest alliberament, tanmateix, li arriba lentament, i la seva reacció adversa al mitjà urbà s'intensifica abans de millorar.

Cap al final de la novel·la, després del segon casament, la senyora Natàlia refusa de sortir de casa. Ella reacciona negativament als carrers, el lloc on abans havia trobat refugi en l'adversitat:

Vivia tancada a casa. El carrer em feia por. Així que treia el nas a fora, m'esverava la gent, els automòbils, els autobusos, les motos. (...) Tenia el cor petit. Només estava bé a casa. De mica en mica, tot i que em costava, m'anava fent la casa meva, les coses meves. La fosca i la llum. Sabia les clarors del dia i sabia on queien les taques de sol que entraven pel balcó del dormitori i de la sala: quan eren llargues, quan eren curtes.

Quan finalment decideix de sortir de nou se'n va als parcs, perquè en aquella època ja no ha de treballar més. En les seves caminades evita els carrers. Aquests parcs són l'ambient menys claustrofòbic de tota la novel·la i enllacen amb aquella visita que havia fet al Park Güell amb Quimet. Apareix com una dona boja i esdevé una persona anònima, «la senyora dels coloms», resumint d'aquesta manera la seva pèrdua d'identitat: «I per anar als parcs fugia dels carrers on passaven massa automòbils perquè em marejava i de vegades feia una gran volta per anar-hi, per poder passar per carrers tranquils».

L'aparició i les accions del personatge principal en aquests espais urbans (cases i carrers, interiors i exteriors), són un recordatori de la importància que té aquest aspecte en la novel·la. Per raó de la manera com és introduït, l'espai intervé no com un mer decorat, sinó com un «factor que permet el moviment dels personatges» (Bal, 96), i per això intervé de manera activa en el desenvolupament de l'argument.

Alliberament de l'espai

El capítol final de la novel·la representa una mena d'alliberament. Natàlia acaba de recuperar el seu nom original. Durant el casament de la filla se li han adreçat com a «Senyora Natàlia». En el monòleg que tanca la novel·la Colometa-Natàlia repensa el seu passat en clau d'olors i pudors, i és a través d'aquesta sèrie que reconstrueix la seva aventura vital:

I mentre pensava així van néixer les olors i les pudors. Totes. Empaitant-se, fent-se lloc i fugint i tornant: l'olor de terrat amb coloms i l'olor de terrat sense coloms i la pudor de lleixiu que quan vaig ser casada vaig saber quina mena de pudor era. I l'olor de sang que ja era com un anunci de mort. I l'olor de sofre dels coets i de les piules aquella vegada a la plaça del Diamant i olor de paper de les flors de paper i olor de sec de l'esparreguera que s'esmicolava i feia un gruix a terra de coses petites que eren el verd que havia fugit de la branca. I l'olor del mar tan forta. I em vaig passar la mà pels ulls. I em preguntava per què de les pudors en deien pudors de les olors i per què no podien dir pudors de les olors i olors de les pudors i va venir l'olor que feia l'Antoni quan estava despert i l'olor que feia l'Antoni quan estava adormit.

Molts crítics han assenyalat que la vida a la gran ciutat és una experiència repulsiva: «por, repulsió i horror van ser les emocions que la massa de la gran ciutat va despertar en els primers que la van observar», va escriure Walter Benjamin. I va afegir alguns comentaris importants sobre el moviment a la gran ciutat: «Moure's a través del trànsit implica que l'individu experimenta una sèrie de xocs i col·lisions. En les interseccions perilloses, sent un flux d'impulsos nerviosos a través d'ell, en ràpida successió, igual que l'energia d'una bateria. Baudelaire parla d'un home que se submergeix en la multitud com en un dipòsit d'energia elèctrica. Centrant-se en l'experiència del xoc, diu a aquest home "és un calidoscopi dotat de consciència"» («On Some Motifs», 174-75). En els anys cinquanta, aquesta era encara la impressió de la ciutat per a un personatge com la Colometa de *La plaça del Diamant*. En la novel·la el Carrer Gran de Gràcia és el carrer que separa els pobres dels rics i també

divideix les dues parts de la vida de Colometa-Natàlia. En diverses ocasions, Colometa es troba en perill de mort davant els tramvies que circulen pel Carrer Gran.

En aquest llarg i impressionant monòleg final improvisa un «flash-back» que li fa repassar tota la seva vida. És un dels moments més intensos de la novel·la, després del casament de la filla. Natàlia surt de casa a punta de dia i camina per la part del barri on va viure abans de la guerra, la joventut, els anys de dolor i lluita per la supervivència. Finalment, s'atreveix a creuar el Carrer Gran, un carrer que sempre li ha fet molt respecte. Però aquest cop ho fa d'una altra manera, controlant la situació, perquè finalment controla la seva vida. Rodoreda ens mostra el personatge creuant el carrer com si estigués creuant un riu:

I quan vaig arribar al carrer Gran vaig caminar per l'acera de rajola a rajola, fins arribar a la pedra llarga del cantell i allí em vaig quedar com una fusta per fora, amb tota una puja de coses que del cor m'anaven al cap.

Aquest creuar el carrer és presentat d'una manera que recorda els lectors les metàfores de Maragall aplicades a la Sagrada Família, i mostra la forta interrelació que té lloc entre la naturalesa i la ciutat. Després ve un tramvia i la seva reacció li ajuda a superar la por irracional als espais oberts, i el més important, la por del seu passat:

Va passar un tramvia, devia ser el primer que havia sortit de les cotxeres, un tramvia, com sempre, com tots, descolorit i vell –i aquell tramvia, potser m'havia vist correr amb en Quimet al darrera, quan vam sortir com rates boges venint de la placa del Diamant. I se'm va posar

una nosa al coll, com un cigro clavat a la campaneta. Em va venir mareig i vaig tancar els ulls i el vent que va fer el tramvia em va ajudar a arrencar endavant com si m'hi anes la vida. I a la primera passa que vaig fer encara veia el tramvia deixat anar aixecant espurnes vermelles i blaves entre les rodes i els rails. Era com si anes damunt del buit, amb els ulls sense mirar, pensant a cada segon que m'enfonsaria, i vaig travessar agafant fort el ganivet i sense veure els llums blaus (...) I a l'altra banda em vaig girar i vaig mirar amb els ulls i amb l'ànima i em semblava que no podia ser de cap de les maneres. Havia travessat. I em vaig posar a caminar per la meua vida vella fins que vaig arribar davant de la paret de casa, sota de la tribuna (...).

El tramvia és vist no només com un objecte que l'havia vist en el passat. Al mateix temps, té una aparença fantàstica («aixecant espurnes vermelles i blaves entre les rodes i els rails») cosa que ajuda Natàlia a superar la por del futur, l'atracció morbosa envers el passat. És a dir, ser capaç de creuar el carrer sense cap temor significa que ella està en control de la seva pròpia vida perquè que els tramvies ja són objectes amenaçadors. Al final s'adona, per fi, que ara ja controla la seva vida: «i vaig ficar-me a la plaça del Diamant: una capsa buida feta de cases velles amb el cel per tapadora». Aquesta frase del monòleg ens dóna una impressió definitiva i comprovem de quina manera la ciutat ha esdevingut una mena de casa de nines, i com Natàlia la veu, ara des de fora i des de dalt, pot observar la seva vida passada i el sofriment com una experiència llunyana que cal oblidar. Adopta, doncs, una visió panòptica, més propera a la del planificador urbà.

Així, l'ús que fa Rodoreda de l'espai en la ciutat a través de la novel·la té un impacte significatiu en la manera com el lector percep l'evolució del personatge principal. Rodoreda utilitza els escenaris interiors i exteriors poden ser interpretats com una al·lusió a l'oposició bàsica de la novel·la, entre una lluita interna –la de Colometa intentant de convertir-se en Natàlia– i una d'externa –la de Natàlia intentant d'alliberar-se–, físicament i emocionalment, del passat en el qual estava empresonada. En la novel·la, com succeeix en molts dels seus escrits, Rodoreda aconsegueix allò que podem anomenar una dialèctica de l'espai, és a dir, una sèrie de gestos que oposa diverses percepcions de l'espai: dins (les cases) i fora (vida en els carrers), dalt (els coloms en el teular) i baix (les rates a la claveguera). La Colometa-Natàlia està sempre atrapada entre dos nivells, que són al mateix temps físics i morals, i aconsegueix allò que Raymond Williams ha descrit com un dels grans temes de la literatura urbana moderna: «la intensitat d'una autorealització paradoxal en la solitud» (Williams, 16). L'ús al·legòric de l'espai al llarg de la novel·la exposa l'evolució del personatge principal i ens dóna una idea de la seva relació amb el territori: d'una Natàlia dominada passem a una que domina, potser de manera inconscient, però, certament, per poder sobreviure.

7. Construcció literària: el cas d'Eduardo Mendoza

Les novel·les d'Eduardo Mendoza han estat rebudes amb molt d'interès pels lectors i la crítica. El seu primer llibre, però, va tenir un lector especial, un anònim censor («Martos nº 6») que va escriure una de les crítiques més precises de la narrativa de Mendoza, en avaluar *La verdad sobre el caso Savolta* el setembre del 1973. Ha estat l'únic que es va atrevir a escriure la veritat sobre una novel·la que en aquell moment encara es titulava *Soldados de Cataluña*:

Novelón estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza. La acción pasa en Barcelona en 1917, y el tema son los enredos en una empresa comercial que vende armas a aliados y bajo cuerda a alemanes, todo mezclado con historias internas de los miembros de la sociedad, casamientos, cuernos, asesinatos y todo lo típico de las novelas pésimas escritas por escritores que no saben escribir. (...) El título no tiene relación alguna con el contenido de la obra.

Aquestes paraules ens recorden la difícil tasca dels crítics i lectors per decidir: què és la literatura? Tal com assenyala Paul Ricoeur, «la littérature est à la fois un amplificateur et un analyseur des ressources de sens disponibles dans l'usage ordinaire de la langue commune». Aquesta és, de fet, una de les bases de la literatura: la doble capacitat del

llenguatge per amplificar i analitzar els recursos disponibles de la llengua. No obstant això, el censor de torn no es va adonar, i potser tampoc el mateix Mendoza mentre estava escrivint, que aquest era un nou tipus de text, que iniciava una petita revolució en el clos tancat fins al moment de la narrativa espanyola. La novel·la estava començant una revolució contra la literatura d'orientació social i l'experimentalisme, una revolució que sorgia d'un grup de joves escriptors amb opinions molt diferents, però que estaven decidits a dir la realitat en altres termes. Aquest grup ha estat conegut com els «Novísimos», la literatura de la Transició, o només com a actitud postmoderna. El mateix Mendoza va resumir el que passava així: «la novela (...) era libre de utilizar cualquier convención a su antojo; (...) vivió en las décadas de los setenta y ochenta un nuevo periodo de esplendor. En cierto modo, porque su actitud también definía nuestra forma de concebir la realidad: distanciada e irónica». La distància i la ironia en aquestes obres van ser dos components essencials per generar el món literari d'aquest autor, amb la doble tasca, tal com defineix Ricoeur, d'amplificar i analitzar. Aquesta distinció es va desenvolupar en un ambient molt específic. I Mendoza ocupa un lloc molt distingit entre un grup d'escriptors que s'han aproximat als problemes urbans des d'una perspectiva molt diferent al tractament rígid dels arquitectes. La literatura ha analitzat i interpretat la ciutat de Barcelona de moltes maneres diferents. Així, la literatura ha transformat l'espai urbà de maneres que cap arquitecte podria haver previst, proposant projectes utòpics inabastables per als planificadors urbans. Són uns projectes que es construeixen amb ploma i paper, sense necessitat del ciment.

Les novel·les d'Eduardo Mendoza constitueixen una proposta molt original entre els diversos intents de construcció literària de la ciutat. Bona part d'elles dibuixen un món caracteritzat per dos trets: l'ambientació en una Barcelona pretèrita i la focalització entorn d'un personatge central ambigu, d'origen dubtós, que puja i cau, fins a desaparèixer de manera més o menys sorprenent. En el món narratiu de Mendoza es confirma una situació o cronòtop recurrent: el boig, estrany, *parvenu* (Leppince, Bouvila, Prullàs) integrat per impostació en una alta burgesia barcelonina, en un temps històric molt precís que il·lustra retrospectivament el present. Mendoza utilitza la «inversió històrica» que discuteix Bakhtin, en la qual es refigura com ja s'esdevingué en el passat allò que pot o ha de ser realitzat només en el futur i que constitueix un fi, una possibilitat i no una realitat en el passat. La ciutat serveix no com a mer fons, sinó que adquireix categoria de personatge. En el Quixot es barregen el cronòtop del «món prodigiós i estrany» amb el del «camí principal en el país natal» d'una manera que canvia substancialment el sentit de tots dos (Bakhtin, *Estética e romanzo*, 390-93). Una cosa així succeeix en les novel·les de Mendoza, sempre prenyades de cervantisme de la millor estirp: el boig protagonista pot presentar, o millor indagar, la normalitat del món estrany a través d'una peripècia vital, «un individuo cuyo desarraigo le hace sobresalir por exceso o defecto del resto de la sociedad» (Jordi Julià, 132). Però en el fons no fa sinó oferir una mirada deformada d'una realitat ben coneguda pel narrador i per bona part dels seus lectors. Així són els personatges de Miranda, Pajarito o Leppince a *La verdad sobre el caso Savolta*, i el mateix Bouvila, a *La*

ciudad de los prodigios, alienat i allunyat de la seva família que viu l'obsessió de recrear una vila de col·leccionista, com el Xanadú de Citizen Kane. O el personatge de Prullàs, d'*Una comedia ligera*, un autor teatral que fuig del seu ambient familiar burgès i es refugia en sòrdids ambients teatrals en l'estiu a ciutat. A aquesta sèrie o trilogia podem afegir fins i tot al anònim protagonista de novel·les com *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *La aventura del tocador de señoras*, *El enredo de la bolsa y la vida*, el qual afegeix una perspectiva més contemporània.

Una trilogia de novel·les urbanes

Aquesta unitat de projecte narratiu és el que em permet llegir una part de les novel·les d'Eduardo Mendoza com una mena de trilogia de novel·les urbanes, complementades en part amb la sèrie detectivesca. Amb aquest conjunt l'autor presenta una visió urbanística i literària d'una ciutat —Barcelona—, que inaugura una prestatgeria ben característica al costat dels models ja establerts, de la ciutat industrial, detectivesca, cubista o cibernètica (Vidler, 235) i que resulta en una incursió original a la biblioteca que és la ciutat. L'anàlisi que proposo té la seva arqueologia a la coneguda ciutat-llibre que va evocar Roland Barthes inspirant-se en Victor Hugo: «Et nous retrouvons la vieille intuition de Victor Hugo: la ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret» (Barthes, «Sémi-

ologie», 268). En efecte, l'habitant / usuari de la ciutat efectua un doble moviment, d'exploració i d'enunciació, ja que la coneix i la diu en caminar. I l'escriptor col·labora en aquesta operació de manera significativa, en crear una ciutat alternativa, feta de paraules i trajectes, d'eleccions i fragments. Escriu textos que són llibres i alhora edificis. Modificacions de la imatge mental de l'espai urbà. De fet, en escriure novel·les urbanes contribueix a fer veritat la visió que va tenir Gerard Genette: «je rêve parfois que je marche dans une rue de Paris dont les façades haussmanniennes se transforment peu à peu en rayons de livres superposés et alignés à l'infini, chaque étage devenant un rayon, chaque fenêtre un dos de livre. Je cherche une adresse, et je ne trouve qu'une cote» (*Barbadrac*, 38). L'obra de Mendoza és una contribució original a la literaturització de la ciutat.

En el cas de Mendoza, la construcció literària de la ciutat es desenvolupa al voltant de la juxtaposició de quatre maneres complementàries: el contrast entre el luxe i la brutícia; la incorporació dels textos paròdics que recreen i manipulen la història del lloc, ja que com ha indicat Wells, no persegueixen un objectiu de documentació, la il·lustració (recreació seria més exacte) a través de notes d'ambient que reconstrueixen l'esperit i la imatge d'una època; les visions i contemplacions de la ciutat. Aquí estudiaré els quatre modes en la trilogia urbana en el sentit genetià del terme, és a dir de regular la informació narrativa (Genette, *Figures*, 183).

Mendoza recrea la ciutat de Barcelona, amb un aire canalla que l'atrau, la barreja de mons, de nivells, que s'entrecreuen, ampliant-se en diàleg. Aquest és un valor

important en aquesta narrativa: pot denunciar irònicament la Barcelona burgesa i benpensant, el contrast entre «la mugre y el lujo» com ja va indicar Costa Vila. De vegades Mendoza ha utilitzat la descripció dels baixos fons per inscriure una visió pessimista de la ciutat, matisada sempre per aproximació en clau irònica. Per exemple, en un fragment especialment còmic d'*El misterio de la cripta embrujada* presenta els carrers bruts del Barri Xino (l'antic barri de prostitució de Barcelona situat entre la Rambla i l'avinguda del Paral·lel) com si aquests fossin una claveguera, una metàfora que insisteix en els aspectes negatius del barri. Però no es limita a la mera descripció, sinó que afegeix altres efectes òptics inspirats en la poesia popular (o les *nursery rhymes*) per introduir una complexitat inesperada:

Nos adentramos en una de esas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llenas de sabor, a las que sólo les falta techo para ser cloaca, y nos detuvimos frente a un inmueble renegrido y arruinado de cuyo portal salió una lagartija que mordisqueaba un escarabajo mientras se debatía en las fauces de un ratón que corría perseguido por un gato.

L'efecte d'hipèrbole, en convertir el carrer en claveguera, és matisat per l'ús que fa d'aquest cas particular de clímax, és a dir una anadiplosis continuada, o la repetició de l'última part d'un segment sintàctic o mètric en la primera part del segment successiu (Mortara Garavelli, 191, 195). Un fragment com aquest demostra l'atenció, irònica i detallista, a l'escenari urbà, però a la vegada l'habilitat d'intervenir a través de la paraula que permet al narrador introduir una (re)visió d'aquest espai. Aquesta revisió

provoca una apreciació de l'entorn en funció del detall. En introduir aquests elements de literatura popular modifica i amplia la nostra percepció del lloc, però sobretot l'allunya de qualsevol pretensió realista.

En un episodi d'*Una comedia ligera* descriu l'escena d'un cotxe que arriba prop d'un mercat. La descripció del medi ambient urbà acaba amb aquest comentari: «Como en la ilustración edificante de un catecismo escolar, un hombre con el rostro blanco, que cargaba un saco de harina, se cruzó con otro hombre tiznado de negro que cargaba una espuerta de carbón». Després de descriure diverses botigues al carrer, el narrador afegeix: «Prullàs aspiró el aire con delectación; le fascinaba el espectáculo de aquella Barcelona insólita, de blusón y mandil, ordenada, tenaz y laboriosa, tan distinta de aquella otra Barcelona de pechera almidonada y traje largo, frívola, viciosa, hipócrita y noctámbula, que la vida le había llevado a compartir y en la que se encontraba maravillosamente bien». Com he assenyalat abans, la recreació que fa Mendoza de la ciutat examina constantment el contrast entre el món secret o subterrani i l'ambient elegant de la classe mitjana alta. Així ell atribueix als personatges contradictoris obsessions individuals, com ara els escaladors socials que evocuen els seus orígens: Lepprince buscant María Coral, Bouvila perseguit pel record i el fantasma de Delfina, o Prullàs passejant pel Barri Xino. Mendoza també crea aquest efecte contrastant les cases elegants, somiades, reconstruïdes amb tota casta de detalls, amb tavernes, cabarets i bars dels baixos fons.

És precisament la parella de personatges Miranda-Pajarito l'encarregada d'introduir la sensació de ciutat a *La verdad sobre el caso Savolta*. En una novel·la que en la

primera part és dominada pel diàleg, les extenses evocacions de Miranda, amb el registre peculiar que provoca el *pastitx* fulletonesc, introdueixen un moment de repòs en els llargs diàlegs i afegeixen acotacions amb informació sobre l'ambient:

Circulaban por entre las barracas hileras de inmigrantes, venidos a Barcelona de todos los puntos del país. No habían logrado entrar en la ciudad: trabajaban en el cinturón fabril y moraban en las landas, en las antesalas de la prosperidad que los atrajo. Embrutecidos y hambrientos esperaban y callaban, uncidos a la ciudad, como la hiedra al muro.

El mateix personatge introdueix els foscos carrerons on assassinen els pistolers, llibreries al carrer d'Aribau on es reuneixen anarquistes, cabarets i bars de mala mort, tots llocs fronterers de la ciutat moral. En la segona part de la novel·la, un narrador en tercera persona, a partir de la focalització en el personatge de Nemesio Cabra Gómez, i a través dels monòlegs de Javier Miranda, ens introdueix en l'ambient de la taverna i el cabaret, respectivament. El cabaret és un lloc important perquè allí contacta Miranda amb la Maria Coral. L'escena de presentació del cabaret succeeix a través d'un llarg passeig pel Barri Xino, del qual destaca la desorientació a causa del caràcter laberíntic i l'efecte d'atzar que provoca una mena d'agnorisi:

Perico y yo nos internamos más y más en aquel laberinto de callejones, ruinas y desperdicios, él curioseándolo todo con avidez, yo ajeno al lamentable espectáculo que se desarrollaba a nuestro alrededor. Así llegamos, por azar

o por un móvil misterioso, a un punto que me resultó extrañamente familiar.

El lloc no és altre que el tenebrós cabaret Elegantes Variedades. En aquestes pàgines de la novel·la, la presentació dels baixos fons alterna amb escenes de la nova vida burgesa de Leppince, acabat de casar amb la filla de l'assassinat Savolta, que acaba de quedar embarassada. El contrast entre els baixos fons i els barris elegants, entre allò canalla i burgès, dóna peu a còmiques situacions que tenen, però, un gran fons tràgic. Però són situacions que, en definitiva, expressen la doble faç de la ciutat, cosa que el poeta Maragall va percebre anys abans i va plasmar en uns versos: «Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:/ és com un mal donat, /de tu s'exhala:/ que ets vana i coquina i traïdora i grollera,/ que ens fa abaixa' el rostre/ Barcelona! i amb tos pecats, nostra "nostra"/ Barcelona nostra! la gran encisera!»

Pastitx i paròdia

El pastitx (joc lúdic) i la paròdia (degradació), ofereixen a la novel·la dos instruments necessaris per manipular l'espai urbà. I a les mans de Mendoza serveixen per al retrat de la ciutat apartant-se de la mera voluntat documentalista de caràcter i inspiració realista. Aquesta no és un simple decorat de fons, sinó que s'incorpora de forma integral en el plantejament narratiu. A *Una comedia ligera*, per exemple, el narrador ens situa en una Barcelona de postguerra, anodina, adormida. Col·lapsada. Hi ha una voluntat per part

del narrador de presentar el contrast entre una ciutat «roja», d'abans de la guerra i la narcotitzada del present. Estem en 1948 i les lectures de diaris com *La Vanguardia Española* proporcionar una funció similar a les dels fragments de diaris que encapçalen els capítols de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos. Assistim al judici de Nurenberg, al retorn de Dalí, es respira encara el dol per la agafada mortal de Manolete a Linares. Aquestes notes d'ambient es combinen amb la subtil descripció de la ciutat ocupada en termes en què sota l'aparença de perfecció i normalitat, l'ambient edulcorat del franquisme, es respira alguna cosa de molt més sinistra:

Por doquier reinaban el orden, la medida y la concordia, se valoraban sobre todas las cosas la discreción y la elegancia, y se observaban los buenos modales en todo momento y ocasión: en el tranvía y en el trolebús los hombres cedían el asiento a las señoras, y se quitaban el sombrero al pasar ante la puerta de la iglesia. El tráfico rodado se detenía al paso de un entierro y la gente se santiguaba al salir de casa y al iniciar un viaje, porque en aquellos años la religión desempeñaba en su vida un importante papel de contención y de consuelo (...). Nadie quería apartarse por ningún concepto del recto camino, porque aún flotaba en el aire el recuerdo conmovido de una época reciente en la que la irreligiosidad y el anticlericalismo habían conducido a todo tipo de excesos primero, y más tarde, como consecuencia inevitable, a unos años terribles, durante los cuales la ciudad vivió sumida en la violencia, el pillaje, la escasez y la zozobra.

Aquesta descripció sembla pertànyer al regne dels manuals d'urbanitat, i té una funció semblant als pastixos

de llibres d'història o de premsa d'època que llegim a *La verdad sobre el caso Savolta* o *La ciudad de los prodigios*. No es correspon al món subterrani, salvatge i incoherent, d'una ciutat acabada d'ocupar, que ha patit una repressió brutal, com el que apareix en les novel·les de Juan Marsé. Aquestes frases descriptives s'han de llegir contra el fons de les làmines i els consells que repartien els manuals d'urbanitat en l'ensenyament primari (Guereña), i ofereixen un contrast obvi, molt fort amb els manuals. La ciutat i els costums hipòcrites nous després de la guerra civil són el contrari del que Mendoza descriu al final d'aquest paràgraf:

En aquellos años terribles, como en la bíblica visión, cayeron sobre la ciudad relámpagos y truenos, granizo y fuego, mientras las calles eran escenario de luchas internas y al amparo de la confusión se cometían crímenes horribles. De las ruinas humeantes se alzaba noche y día el coro de las lamentaciones.

Totes aquestes referències, típica en els escrits de Mendoza, estan vinculades a un subtext, que en aquest cas és dels llibres de l'escola primària d'educació de l'època de Franco. Aquests llibres, destinats a reeducar uns ciutadans perillous, rojos i separatistes, contrasten amb els comentaris irònics que s'atreveix a introduir Prullàs, el protagonista autor d'aquesta genial obra *¡Arrivederci, pollo!*, els assajos de la qual ocupen els seus ocis estivals. Quan torna a la casa d'estiueig els sogres li pregunten com estan les coses a Barcelona, i Prullàs respon: «Nada de particular; dijo Prullàs, salvo que la FAI ha vuelto a quemar tres o cuatro conventos».

L'humor és de gran importància en l'obra de Mendoza, i en la trilogia és la clau per presentar una versió paròdica de la història de la ciutat. Llegits literalment i sense aturar-se a aprofundir, poden arribar a crear una terrible confusió còmica en el lector. Mendoza es funda sovint en una memòria històrica, tergiversada, a partir de la barreja de documents, testimonis falsos, citacions de diaris, reals o inventades, episodis de la història de la ciutat, reinterpretats, i posats al servei de la narració. En la tipologia del discurs literari de Bakhtin una de les tres categories bàsiques és el discurs de doble orientació, és a dir, el discurs que es refereix a alguna cosa que existeix al món, però també a un altre discurs. En aquest discurs subjacent es poden distingir diverses categories de les quals ens interessin particularment dues: l'estilització i la paròdia. L'estilització consisteix a prendre prestat un estil amb altres finalitats (Lodge, 33-37). Mendoza estilitza el discurs en imitar amb freqüència el llenguatge i l'estil de l'etnologia, de la premsa d'època, de les guies turístiques, dels manuals d'història. S'inventa llegendes com l'anècdota sobre l'alcalde Rius i Tauler, segons la qual, quan l'emprenedor Serrano de Casanova va desistir d'organitzar l'Exposició Universal de Barcelona, l'alcalde va exclamar: «Hòstia, la Mare de Déu». Aquesta frase, ens convenç el narrador, «figura hoy, con otros dichos célebres, labrado en un costado del monumento al alcalde infatigable».

Gràcies a un altre dels efectes del discurs de doble orientació, l'efecte paròdic, Mendoza adopta altres estils i els aplica a una finalitat expressiva contrària a la del discurs original. Mendoza paròdia sovint el discurs «moral» burgès. Els quatre pilars de la societat, llegim, són «la ignorància, la

desidia, la injustícia i la insensatez». Moltes pàgines de *La ciudad de los prodigios* estan escrites en l'òrbita del pastitx i la paròdia. L'obertura del capítol IV ofereix un exemple extraordinari de la imitació de les guies vuitcentistes: «El viajero que acude por primera vez a Barcelona advierte pronto dónde acaba la ciudad antigua y empieza la nueva». Després de l'engany que produeix aquest inici segueix una sèrie de despropòsits. L'amuntegament dins de les muralles de la ciutat antiga, segons el narrador, provocava epidèmies i obligava a tancar les portes «para evitar que la plaga se extendiera y los habitantes de los pueblos formaban retenes, obligaban a regresar a los fugitivos a garrotazo limpio, lapidaban a los remisos, triplicaban el precio de los alimentos». O inclou falses *auctoritas*: «Más conciso, escribe el padre Campuzano: *Raro es el barcelonés que antes de tener uso de razón no se ha informado gráficamente del modo en que fue engendrado*». En la mateixa línia es poden esmentar la visió de l'alcalde sobre el futur de la ciutat, la utòpica «Ciudad de Dios» proposada per Abraham Schlagober, la discussió sobre el futur Pla d'Eixample, amb la intervenció del govern central i la crítica del Pla Cerdà, la delirant narració del creixement de l'Eixample, les estafes amb les vies de tramvia que organitza Bouvila. També inclou una versió satírica del català Modernisme art i l'arquitectura:

Con estuco y yeso y cerámica menuda dieron en representar libélulas y coliflores que llegaban del sexto piso al nivel de la calle. Adosaron a los balcones cariátides grotescas y pusieron esfinges y dragones asomados a las tribunas y azoteas; poblaron la ciudad de una fauna mitológica que por las noches, a la luz verdosa de las farolas, daba miedo.

También pusieron frente a las puertas ángeles esbeltos y afeminados que se cubrían el rostro con las alas, más propios de un mausoleo que de una casa familiar, y mari-machos con casco y coraza que remedaban las *walkirias*, entonces muy de moda, y pintaron las fachadas de colores vivos o de colores pastel. Todo para recuperar el dinero que Onofre Bouvila les había robado.

Moltes d'aquestes pàgines poden agafar desprevingut al lector i fer-li creure veritable el que no ho és. Fins i tot el més ben informat dubte entre el que realment va passar i el que afegeix Mendoza. Com ha indicat Mario Santana «el discurso paródico apela al palimpsesto de voces reconocibles pertenecientes a un legado común». Contribueix, per tant, a la constitució d'una aparença de veritat en inscriure parcialment en una memòria col·lectiva de textos llegits o citats.

La verdad sobre el caso Savolta narra la història de l'assassinat de l'industrial català Savolta, un traficant d'armes durant la Primera Guerra Mundial, escrita en clau de novel·la detectivesca. En aquesta novel·la Mendoza no descriu la ciutat sinó que aquesta pren vida a partir de les esclatxes que obre el collage de textos i de veus. Revela un corrosiu anàlisi de la realitat econòmica, política i social d'una Barcelona en la qual conviuen una burgesia reaccionària, una altra més liberal i un potent moviment obrer anarquista. Segons va explicar amb precisió José M. Marco, la novel·la s'organitza a partir de tres estratègies narratives i tres personatges principals, que tenen categoria d'herois picarescos o cinematogràfics (Marco, 48-52). Javier Miranda narra en primera persona el començament d'un judici, que es porta a terme a Nova York, molts anys després dels

esdeveniments de la novel·la. Aquest personatge es fa ressò d'una mena de Lazarillo, la seva dona té una aventura amb Lepprince, el seu cap, mentre que ell és el subjecte passiu de fets que no entén o que no vol saber. Des de diferents perspectives, i dominats pel diàleg, introdueix els documents utilitzats en el judici com a proves: declaracions, documents dels arxius de la policia, els articles escrits pels personatges principals, transcripcions de converses de les reunions entre Miranda i el cap de la policia. Un altre personatge, Nemesio Cabra Gómez, viu a institucionsamentals i és manipulat pels anarquistes, la policia i els poderosos. És un típic personatge de Mendoza, i en molts aspectes és similar al personatge principal de *El misterio de la cripta embrujada* o *El laberinto de las aceitunas*. La narració en tercera persona proporciona coherència a les moltes seccions de la novel·la, com una forma de complementar els testimonis d'altres personatges. D'aquesta manera s'introdueix Lepprince, un personatge profundament en deute amb els mafiosos de Hollywood, que indueix la mort del seu sogre, i és un escalador social professional. Al final de la novel·la, malgrat el títol prometedor, la veritat resta oculta per la pròpia investigació. Centrant-se en Javier Miranda, la veu principal de la narració, ens dona una idea del que defineix a la ciutat. Després d'escoltar Doloretas, en un monòleg farcit d'expressions catalanes, on li parla a Miranda sobre la mort del seu marit a mans d'assassins professionals, reflexiona mentre es pren un glop de conyac: «¿Te has topado con tu propio fantasma?» A la qual cosa Miranda respon: «Un fantasma muy peculiar: un resucitado del futuro. Nuestro propio fantasma».

La ciutat és l'escenari per a una minuciosa reconstrucció de fets històrics, en la qual s'aprecia la bona feina d'hemeroteca que va realitzar Mendoza durant la preparació de les seves novel·les. Més exactament, la ciutat proporciona el fons d'ambient que és subtilment barrejat amb la realitat de la novel·la. Així en in *La verdad...* reconeixem la manifestació catalanista del primer capítol, o bé els ambients de pistolisme, característics de la «rosa de fuego», la Barcelona del primer terç del segle XX. Petits episodis de la ficció són ratificats per grans episodis de la història: sabem que l'advocat Claudedeu va perdre una mà perquè estava al Liceu el dia que Santiago Salvador va llançar a la placeta les bombes «Orsini». També el rei Alfons XIII assisteix a un sopar a casa de Lepprince. Són exemples de legitimació de la ficció a través de referències històriques.

De la mateixa manera que la història del pistolisme blanc està inscrita en el destí de la infeliç parella de Pajarito de Soto, les notes d'ambient de Mendoza reconstrueixen l'època, derivades d'una veritable obsessió documental. O, millor, d'una opció estètica d'arrel realista. A *Una comedia ligera*, potser perquè l'autor ha conegut personalment el lloc i el temps, els quals corresponen al paisatge de la seva infància i joventut, aquesta reconstrucció de la realitat és molt més precisa. Informa amb detall dels locals que veu Prullàs des de la part posterior d'un tramvia: *Granjas la Catalana*, *Bar Términus*, o pòsters dels cinemes *Fantasio* i *Savoy*. En aquest context té sentit l'atenció detallista als talls d'energia elèctrica, la referència a l'abundància de taxis que funcionen amb gasogen. L'actitud documental el porta també a inventariar oficis i personatges amb un àgil traç, com una manera incisiva de recrear l'ambient

humà de la ciutat. Quan Prullàs, a *Una comedia ligera*, s'entrevista amb l'advocat Fontcuberta a l'interior de cafè El Oro del Rhin, introdueix l'escena amb una conspícua descripció d'ambient que inclou, en particular, el paisatge humà que pobla aquell lloc:

Hombres graves y oscuros pontificaban sobre temas banales en largas y adornadas faenas retóricas que remataban con la certera estocada de un dicho sentencioso e irrefutable. Correteaban de mesa en mesa ofreciendo sus servicios tipos pálidos, sinuosos, de hombros escurridos, piel sebosa y mirada turbia, vestidos con sudorosos trajes de rayadillo, zapatos deformados por el uso, sombreros de paja y cartera. A sí mismos gustaban de llamarse falsamente interventores.

En altres ocasions són els petits detalls el que ressusciten el *Zeitgeist* i atorguen un valor d'autenticitat a l'època recreada. En *El misterio de la cripta embrujada*, un negre que apareix en un somni canta la cançó del Cola-Cao, que és d'una publicitat comercial molt popular. Un taxista de la policia secreta pensa votar González i vigila el líder socialista Reventós. O a les pàgines finals del llibre, durant un ràpid viatge de retorn al manicomi, el protagonista rememora i valora l'aventura viscuda mentre contempla i dóna testimoni del paisatge suburbial, i quan es dirigeix dins del cotxe de la policia des del centre de la ciutat al manicomi:

Vi pasar por la ventanilla aceleradamente casas y más casas y bloques de viviendas baldíos y fábricas apestosas y vallas pintadas con hoces y martillos y siglas que no entendí, y campos mustios y riachuelos de aguas putre-

factas y tendidos eléctricos enmarañados y montañas de residuos industriales y barrios de chalets de sospechosa utilidad y canchas de tenis que se alquilaban por horas, siendo más baratas las de la madrugada, y anuncios de futuras urbanizaciones de ensueño y gasolineras donde vendían pizza y parcelas en venta y restaurantes típicos y un anuncio de Iberia medio roto y pueblos tristes y pinares.

A través d'una visió calidoscòpica del narrador reconstrueix el viatge des de la ciutat al suburbi, al seu torn crea un poderós retrat de la Barcelona post-franquista.

Contemplació de la ciutat

Les visions i contemplacions de la ciutat, finalment, adopten diverses funcions complementàries. A *La ciudad de los prodigios*, una novel·la inscrita en la postmodernitat, la ciutat de Barcelona té un paper singular. En primer lloc és una ciutat que esdevé escenari-personatge. Barcelona és el teatre de l'ascensió i caiguda d'Onofre Bouvila: allà pelegrina buscant feina i puja en l'escala social a través de trobades fortuïtes, llocs de reunió (bars, cases) i la utilització de les bandes de malfactors. De fet, hi ha un paral·lisme entre la fortuna de Bouvila, les dones que estima i la fortuna de la ciutat, com posa en evidència l'estructura de la novel·la. En els capítols I i II Onofre Bouvila troba el seu lloc en el submón. Estem a la Barcelona de l'Exposició del 1888, l'inici de la «Renaixença» (el catalanisme), la recuperació econòmica, quan s'enamora vagament de Delfina. En els capítols III i IV el protagonista s'instal·la a

la bona i mala societat, s'inicia l'amor per Margarita, la filla d'en Figa i Morera, s'introdueix en el món del pistolerisme i els negocis d'especulació immobiliària. Correspon a la Barcelona de l'Eixample. En l'última part de la novel·la, els capítols V, VI i VII l'acció gira al voltant dels negocis d'armes i cinematogràfics, i s'enamora de Maria Belltall. La ciutat entra al segle XX, es prepara l'Exposició del 1929 i el protagonista es refugia en la reconstrucció de la torre elegant. Les frases de l'inici i final de la novel·la configuren el doble moviment d'ascensió i decadència: «El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación». L'última frase és: «Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona había entrado en franca decadencia». El calculat parèntesi que obre i tanca aquestes dues frases conté el que Barthes deia la caixa negra de la novel·la (Barthes, «Nouveaux essais critiques», 1335). La ciutat no és només l'escenari on es poden desenvolupar les «gestes» de Bouvila, sinó que és també el marc espacial i temporal per a les aventures del protagonista.

A *La verdad...* la ciutat també és present. El passeig per la plaça de Catalunya de Miranda en companyia de Teresa dóna peu a una confessió. Teresa odia la ciutat, en canvi Miranda afirma: «Al contrario, no sabría vivir en otro sitio. Te acostumbrarás y te sucederá lo mismo. Es cuestión de buena voluntad y de dejarse llevar sin ofrecer resistencia». Una frase de Leppince obre un profund misteri: «¿Sabes una cosa? Creo que Barcelona es una ciudad encantada. Tiene algo, ¿cómo te diría?, algo magnético. A veces resulta incómoda, desagradable, hostil e incluso peligrosa,

pero, ¿qué quieres?, no hay forma de abandonarla. ¿No lo has notado?». Així mateix es produeix una identificació entre alguns personatges i la ciutat, com una variant de les personificacions de la mateixa. Quan Miranda s'assabenta de *l'affaire* entre Lepprince i María Coral exclama: «Soy el mayor cornudo de Barcelona».

De vegades la veu de Miranda, tenyida impecablement pels codis de la novel·la rosa, ens presenta la ciutat: «recorrimos cada uno de los rincones de la ciudad dormida, poblados de mágicas palpaciones». Pugen als terrats i se senten com «el diablo cojuelo de nuestro siglo». I afegeix: «Con su dedo extendido sobre las balastradas de los terrados señalaba las zonas residenciales, los conglomerados proletarios, los barrios pacíficos y virtuosos de la clase media, comerciantes, tenderos y artesanos». Nemesio Cabra Gómez presència l'afusellament d'uns anarquistes al castell de Montjuïc, el que possibilita una observació de la ciutat des de dalt, similar a la de Miranda i Pajarito: «Frente a sí veía los muelles del puerto, a su derecha se extendía el industrioso Hospitalet, cegado por el humo de las chimeneas; a su izquierda, las Ramblas, el Barrio Chino, el casco antiguo y más arriba, casi a sus espaldas, el Ensanche burgués y señorial». L'escena que contempla a continuació, l'afusellament de companys anarquistes, li provoca la bogeria. És el propi Miranda qui introdueix la sensació de soledat urbana, «cuando se vive en una ciudad desbordada y hostil». «en las paredes aparecían signos nuevos y el nombre de Lenin se repetía con frecuencia obsesiva».

El mateix interès pel rerefons social, però de molta més profunditat, predomina a *La ciudad de los prodigios*.

En el capítol VI Onofre Bouvila compra una mansió abandonada. Bona part del capítol és destinat a narrar les operacions de restauració d'aquesta casa. Un moment significatiu succeeix durant la primera visita a la casa, quan Bouvila s'aboca a una finestra i mira cap avall i veu la ciutat als seus peus:

Los matorrales y arbustos habían borrado los lindes de la finca: ahora una masa verde se extendía a sus pies hasta el borde de la ciudad. Allí se veían claramente delimitados los pueblos que la ciudad había ido devorando; luego venía el Ensanche con sus árboles y avenidas y sus casas suntuarias; más abajo, la ciudad vieja, con la que aún, después de tantos años, seguía sintiéndose identificado. Por último vio el mar. A los costados de la ciudad las chimeneas de las zonas industriales humeaban contra el cielo oscuro del atardecer. En las calles iban encendiéndose las farolas al ritmo tranquilo de los faroleros.

Bouvila, que en el fons és un pobletà instal·lat a la ciutat, en la qual ha realitzat una fulgurant ascensió social, veu corroborat el seu lloc amb aquesta mirada de domini i control de l'espai als seus peus. Tot i que és un espai que observa des de lluny, amb el qual no se sent identificat, excepte parcialment amb la part vella de la ciutat. Aquí s'inicia una obsessiva i malaltissa maniobra de reconstrucció de la casa, que és una mica més complexa que la simple il·lustració de la «synthesis of time by money» (Resina, «Money, Desire», 962). El que de veritat fa el protagonista és construir una mena de Xanadú a la manera de Citizen Kane. És un «rompecabezas sin solución» en el qual «cada cosa tenía que ser exactamente como había sido antes».

Coincideix aquesta maniàtica reconstrucció amb un viatge de retorn al seu poble natal, Bàssora, i un retrobament amb la família que no ha vist en dècades. La personalitat del protagonista, ens recorda el narrador, es reflecteix en l'apropiació de l'espai:

Aunque la reconstrucción podía considerarse perfecta había algo inquietante en aquella copia fidelísima, algo pomposo en aquel ornato excesivo, algo demente en aquel afán por calcar una existencia anacrónica y ajena, algo grosero en aquellos cuadros, jarrones, relojes y figuras de imitación que no eran regalos ni legados, cuya presencia no era fruto de sucesivos hallazgos o caprichos, que no atesoraban la memoria del momento en que fueron adquiridos, de la ocasión en que pasaron a formar parte de la casa; allí todo era falso y opresivo. (...) la mansión adquirió una solemnidad funeraria. Hasta los cisnes del lago tenían un aire de idiocia que les era propio. El alba amanecía para arrojar una luz siniestra y distinta sobre la mansión. Estas características eran del agrado de Onofre Bouvila.

La crisi personal del personatge Bouvila es projecta en aquest espai il·luminat per una llum sinistra, allunyat de la ciutat, en què tot és fals i opressiu, accentuant així l'oposició entre un espai interior, privat i controlable, i un d'exterior, públic i imprevisible. Tocat per la bogeria del col·leccionista, els gestos del personatge en el zenit del seu èxit, a les portes de la decadència, signifiquen la seva identificació amb un espai fúnebre: la casa és la làpida que anuncia la seva caiguda.

Quin és el sentit de la construcció literària d'Eduardo Mendoza? Un personatge de *La verdad sobre el caso Savol-*

ta, l'advocat Cortabanyes, dóna en el clau quan diu amb sorna: «La vida es un tío-vivo que da vueltas hasta marear y luego te apea en el mismo sitio en que has subido». El carrusel que constitueix el món narratiu d'Eduardo Mendoza consisteix en una sèrie de moviments de desorientació com alguns dels aquí analitzats. Un altre concepte constituent del seu món és la recerca de la veritat, la resolució dels misteris. Esperança vana, com s'encarrega de anunciar-nos un altre personatge de *La verdad...* En paraules de l'anarquista «mestre Roca» quan acaba la seva defensa de la substitució de les idees per l'acció: «Ésa es la verdad, lo digo sin jactancia, y la verdad escandaliza; es como la luz, que hiere los ojos del que vive habituado a la oscuridad». I aquesta és una de les veritats d'aquest ciutadà escriptor, d'estirp cervantina, amb inflexions entre el picaresc i el gòtic: que a partir de documentació i paròdia, la visió i els contrastos, aconseguix la recreació d'un món urbà, de les misèries i glòries, combinant sempre el luxe i els baixos fons. Amb una fina ironia, les «llums de la ciutat» són a Mendoza brillants recreacions desfigurades de l'espai urbà. Com Orson Welles va fer dir a Leland a *Citizen Kane*: «Estava decebut en el món. Així que va construir un món seu —Una monarquia absoluta». Passa de manera semblant a la Barcelona de Mendoza, ell és el rei. Aquí «construcció» cal entendre-la en el sentit literal d'evocació de la construcció de la ciutat (especialment a *La ciudad de los prodigios*, la seva novel·la més arquitectònica i urbanística), però també de joc paròdic i recreació d'una ciutat que mai no va existir. El seu projecte narratiu, la proposta d'una ciutat literària a partir de la trilogia de novel·les, presenta un contrapunt a les veus funestes que maleeixen la ciutat

real. Contra el que ha escrit Paul Virilio: «villes panique qui signalent, mieux que toutes les théories urbaines du chaos, le fait que la plus grande catastrophe du XXe siècle a été la ville, la métropole contemporaine des désastres du Progrès», s'alcen projectes alternatius com el de Mendoza. Un projecte que encarna una veritat a la qual es pot aplicar la reflexió del Quixot en visitar una impremta a Barcelona en què corregeixen la Segona part de la falsa segona part: «las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas». Mendoza, combinant hàbilment *civitas* i *urbs*, ciutadans i espai urbà, ha aconseguit edificar una veritable ciutat fingida, que està al centre del seu món. I quan ens passem per ella, en maniobra semblant a la de Genette, reconeixem als carrers les cases-llibres amb el seu número de registre.

8. En trànsit: Explorant els llibres de viatges

La relativització de l'exotisme és paral·lela a la seva desaparició de la realitat. Aviat els qui tinguin inclinacions romàntiques hauran de fer que s'instal·lin reserves naturals tancades, regnes de contes de fades aïllats, en els quals la gent podrà experimentar allò que avui en dia no pot oferir ni Calcuta.

Siegfried Kracauer, «El viatge i la dansa»
(1925)

Viatge i llibres de viatge

En els últims anys s'ha desvetllat un interès creixent per la literatura de viatges en el terreny dels estudis literaris. Després dels treballs seminals de crítics com Paul Fussell o d'antropòlegs com Claude Lévi-Strauss, molts crítics han dedicat importants estudis a esbrinar el sentit del viatge i els seus resultats literaris. Entre altres es poden destacar els estudis d'Eric Leed *The Mind of the Traveler*, de Mary Louise Pratt *Imperial Eyes* i de Karen Kaplan *Questions of Travel*. Leed ha explicat que molts llibres de viatge són la crònica de viatges reals –des d'Herodot fins a Bruce Chatwin– i que presenten un moviment bidireccional en l'encontre amb el desconegut que fa el viatger i el seu jo íntim. Els

llibres de viatges són sempre una drecera per l'autodescobriment i mentre el viatger visita llocs desconeguts dels quals no coneix ni la geografia, la llengua o la cultura, cada anècdota esdevé una aventura, cada encontre una sorpresa. En el procés de visitar llocs exòtics s'inicia un difícil procés d'aprenentatge, sobre l'altre i sobre el viatger mateix. Pratt ha mostrat com diversos discursos del viatge han produït escrits que han estat molt influents en la ciència i la literatura occidentals, fins en la política exterior. Kaplan ha analitzat una «varietat de construccions històriques dels desplaçaments moderns: el viatge de plaer, l'exploració, l'expatriació, l'exili, quedar-se sense casa i la immigració» com una manera d'establir connexions provocatives entre el viatge, el canvi de lloc, l'exili, el turista i el nòmada. El viatge ha canviat de manera molt dramàtica d'ençà de l'aguda predicció de Siegfried Kracauer l'any 1925. On pot anar la gent que cerca l'exotisme si tot el planeta té l'aire d'un jardí sota control? Quina mena d'emocions pot esperar el viatger d'unes vacances al ClubMed o una expedició a un parc temàtic? Com reacciona la gent en termes literaris a aquest tipus d'experiències? Durant el segle XX s'han desenvolupat diverses maneres de viatge, i en els capítols següents n'estudio diverses modalitats representatives: el viatge a la URSS, el viatge durant l'exili i els viatges a no-llocs.

Un llibre de viatges es constitueix a partir de la crònica escrita d'un viatge. Necessitem un viatger/escriptor, un inici i un final, un espai per visitar, una actitud des de la qual el viatger jutja allò que veu. El viatge es defineix per un moviment entre dos punts en l'espai: un d'origen i un d'arribada, els quals ben sovint són el mateix. Entre aquests

dos punts els viatgers troben un espai obert, que no pot ser mesurat només en termes de distàncies físiques. Hi ha també un component moral, el qual contribueix a establir un altre tipus de distància. En viatjar la gent construeix un sentit del seu lloc d'origen, on tot és més o menys familiar, i pot distingir més fàcilment aquest respecte dels espais que visita. El mecanisme de conèixer gent diversa inicia un procés d'autoanàlisi i de comparació, el qual, al seu torn, obre per al viatger un espai on pot apamar la diferència, ja que entrar en contacte amb l'altre pot suscitar la modificació de creences profundes i dels prejudicis, i fins i tot pot ser qüestionada la pròpia manera de viure. Una situació contradictòria sorgeix quan el viatger s'atansa a la pròpia realitat quotidiana des de la distància que imposa l'experiència del viatge; això pot provocar repensar –o confirmar– una determinada *Weltanschauung*, que semblava perfectament estable. Sabem amb certesa què és el que un viatger busca quan explora un país diferent i escriu un llibre en retornar. L'impacte dels nous espais, la gent i actituds que ha conegut en l'exploració, provoca una reacció forta i en moltes ocasions algun tipus d'escriptura. Les seves reflexions es basen sempre en un exercici de comparació entre el món de provenença i el que troben, o com ha estudiat Pratt, desenvolupant una actitud d'«amo i senyor» («monarch-of-all-I-survey»). El canvi i la transformació han estat relacionats des de fa temps amb l'experiència del viatge. Els viatgers deixen enrera un lloc ben conegut –el propi país– i van a l'encontre de sorpreses i aventures –l'estranger–, llocs nous on poden aprendre sobre cultures diferents, conèixer altra gent. En alguns casos l'experiència del viatge no només es relaciona amb

plaer i coneixement, sinó també amb situacions doloroses, com l'exili polític i religiós, i els problemes econòmics imposen a l'ésser humà la necessitat d'abandonar un lloc (Bou, *Papers privats*, 155-185).

Els viatgers s'interessen en l'espai (la curiositat geogràfica) i la gent (l'atenció a la sociologia, l'antropologia) i en moltes ocasions decideixen de traduir en escriptura l'experiència del viatge. Com hem vist abans, segons alguns autors hi ha una confusió entre les dues activitats, viatjar i escriure. Viatjar és escriure. O com diu Michel Butor: «je voyage pour écrire». De fet, escriure sobre el viatge és una experiència autònoma que obre les portes a altres aventures, la de l'escriptor i la del lector. Els llibres de viatges exploren la llibertat des de les limitacions imposades per la cultura de la persona que viatja/escriu/llegeix. La separació del lloc de residència provoca una contradicció significativa entre un estat de màxima llibertat, que tenim en viatjar, i les lleis i les normes de la vida normal. Viatjar és una experiència d'una tal intensitat que, segons Butor «c'est donc pour voyager que je voyage moins».

Viatjar és un verb que posa als éssers humans en una situació especial. En primer lloc, cal decidir una destinació, i llavors hem de prendre decisions més pràctiques: les llistes d'objectes que són companys essencials en el viatge, mitjans de transport. També tenim dues opcions auto-imposades: *travel light* (amb poc equipatge), segons les recomanacions dels experts en la secció de viatges de *The New York Times* (o de qualsevol altre gran diari), o ens decidim a arrossegar totes les nostres pertinences al damunt, un nombre infinit de petits objectes que gairebé segur que mai utilitzarem. Amb les maletes plenes, estem

a punt de sortir. Comencem les preguntes més serioses sobre on anirem, l'aventura mateixa, la forma d'arribar a l'aeroport, i el combat amb taxistes indiferents, les línies aèries estan en vaga, els retards són incomprensibles. En el moment de sortir de casa i tancar la porta darrere nostre comença a funcionar aquest cronòmetre, el que crea una illa fora de la quotidianitat fins que tornem a casa. O si és un viatge per no tornar mai, l'illa continua fins a arribar a una nova llar. Llavors l'angoixa del nostre destí es combina amb el dolor de deixar (per sempre?) el nostre lloc d'origen. Estem davant d'un dels més difícils tipus de viatge: l'exili, l'èxode, l'emigració.

El viatge té un lloc establert en dos nivells que s'interrelacionen: la realitat i la literatura. O millor dit, ens movem en aquests dos nivells. És a dir, el *travelogue* o narració d'un viatge «real», més o menys maquillat, i la ficció habiten en una terra de ningú, on es barregen l'experiència viscuda i la somiada, el real i l'imaginari, i mai no podem arribar a discernir completament l'un de l'altre. L'alternativa és, posem per cas, entre allò que escriu Carles Riba a les cartes d'Alemanya i Grècia i l'Odissea d'Homer. Entre narracions de viatges reals i tantes obres literàries que utilitzen el viatge com a *leit-motiv*, element organitzador central. Malgrat això, ja sigui en un viatge real o en un d'imaginari pesa sempre el fons de transformació de la realitat viscuda, recreada en el text literari. L'escriptor en narrar un viatge real recrea la realitat, retalla i reordena, afegeix detalls per fer més apassionant la lectura d'allò visitat.

Així té més sentit l'afirmació de Michel Butor, segons la qual l'experiència del viatge és tan intensa que «c'est donc pour voyager que je voyage moins». S'endevina aquí

una primera distinció important: entre viatge «veritable» i un viatge de simple trasllat, per anar d'un lloc a un altre. I aquesta distinció, que està per damunt del viatge real o el de ficció, de fet inclou les dues possibilitats. L'experiència del trasllat es tradueix en literatura: com estructura entorn de la qual es construeix un poema èpic, una novel·la, una obra de teatre. Homer a l'*Odisea*, Virgili a l'*Eneida*, Joanot Martorell al *Tirant lo Blanc*, Cervantes al *Quijote*, Shakespeare a *The Tempest*. Tantes obres que es construeixen entorn del moviment de trasllat, la mutació d'escenaris, el creixement dels personatges a través de les experiències viscudes en aquest procés. Hi ha tants llibres que són estrictament *travelogues*, cròniques d'un viatge, d'una experiència forta i singular. Perquè els viatges són diversos, però gairebé sempre són d'una gran intensitat i s'inicien per raons molt variades: els pelegrins religiosos o artístics —els «turistes» moderns—, amb l'objectiu d'acomplir una missió gairebé sagrada; els exploradors medievals i renaixentistes, o els viatges dels il·lustrats, més tard els dels romàntics, amb una obsessió de conèixer mons nous, de lluitar contra les limitacions imposades per les fronteres existents; els que fan els perseguits polítics i religiosos, a la recerca d'una vida nova i per salvar la vida. Per a gairebé tots ells el viatge representa la possibilitat de modificar de manera substancial la seva existència, a través del coneixement d'altres mons (Gingras, 1293 i 1304; Löschburg).

El viatge ha tingut connotacions mítiques, com ens recorda un vers famós de Joaquim du Bellay: «Hereux qui comme Ulyse a fait un beau voyage». I la literatura, a través dels gèneres tradicionals, no ha fet sinó desenvolupar aquesta possibilitat. A *The Tempest*, de William Shakes-

peare, Prospero, el duc de Milà, i la seva filla Miranda fugen d'un Nàpols tenebrós per trobar refugi en una illa encantada. *L'Odisea* és, en versió minimalista, la història de les dificultats que cal vèncer per aconseguir el retorn a la llar. Perquè viatjar, implica també sacrificis, i per això ha servit en molts casos per constatar les excel·lències de la pròpia situació —casa i país— i la inutilitat de cercar alternatives. Tal com ens recorda Kavafis en un vers famós, «La ciutat, on tu vagis, anirà», i, sovint, en viatjar arrosseguem amb nosaltres limitacions i prejudicis que condicionen la nostra percepció del desconegut. S'emet un judici des d'una perspectiva impostada, la del viatger, que, per força, presenta una visió del nou món distorsionada i subjectiva. El viatge, a més, com ha demostrat Bakhtin, és en el nucli d'un concepte crític com el de «cronotopos», i també una activitat literària de notables dimensions; real o fictícia, a través de la imaginació o com a reflex d'experiències reals, que ocupa una zona sòlida de l'activitat dels escriptors, i en alguns casos arriba a ser la seva fórmula expressiva fonamental, tal com va succeir en el cas de Josep Pla.

El viatge té una particular relació amb l'escriptura. I aquesta és una segona distinció prèvia: la importància de la interrelació entre viatge i literatura. És evident que el viatge es defineix com el moviment entre dos punts en l'espai. Hi ha un punt d'origen i un lloc de destinació (o retorn). Entre ambdós es troba la distància que no es mesura únicament amb dades de la física, sinó més aviat «morals»: és la distància entre l'interior o el lloc d'origen i l'exterior o el lloc de la diferència. Però la mesura del canvi, el progrés, ens la dóna la tensió entre l'escriptura i la lectura posterior. D'aquí la presència i la importància

del llibre de viatges. Narrar allò nou que veu l'ésser humà, deixar testimoni de la sorpresa davant el desconegut, enfrontar-se amb l'alteritat.

El viatge va canviar de manera dramàtica després de la segona guerra mundial. El tipus d'exploració i descoberta de nous espais i societats diferents que s'havia iniciat amb el Renaixement i que es va prolongar fins els anys trenta del segle passat, de sobte, ja no va ser possible. Amb la fi de l'imperialisme els viatges van canviar de manera radical (Spurr). Fussell ha indicat –recordem– les diferències entre exploració, viatge i turisme, com a manera de distingir entre tres moments diferents i tres classes socials que han viatjat: en el Renaixement la noblesa explorava; des del segle XVIII la burgesia viatjava; i en el segle XX el proletariat ha esdevingut turista. El seu plantejament és molt nostàlgic i conservador, ja que defensa la idea que només els «veritables» viatges van provocar «veritables» llibres de viatges. La crítica de Kaplan a Fussell ens recorda el reduccionisme d'aquest plantejament. De fet, després del *boom* del turisme de masses a partir dels anys seixanta, s'ha desenvolupat una mena de pelegrinatge laic que afecta totes les classes socials, i que és regit per la recerca de relíquies artístiques sacralitzades en els museus de fama mundial, el sol a platges de moda, i l'exotisme en els parcs temàtics, un dels pocs llocs on la gent pot encara tenir una mínima idea del sentit de la paraula «exòtic». Els estudis de Dean MacCannell, *The Tourist*, i Dennison Nash, *Anthropology of Tourism*, presenten una visió molt diferent, ja que estudien el turisme des d'una mirada molt més favorable. Nash, per exemple, ha demostrat com el

turisme ha estat part del comportament de l'ésser humà des de temps immemorials.

Leed ha reconegut que el turista experimenta una «touching desperation» perquè no es pot distingir-se ell mateix de les masses viatgeres, ja que el viatge ja no és un mitjà per aconseguir la distinció. Fins als anys trenta del segle passat la gent visqué en un món que tenia un accés molt limitat a imatges de llocs llunyans. Aquestes imatges arribaven a través de pintures, llibres de viatges, exposicions públiques (panorames, exposicions universals, etc). Lentament, fins als anys cinquanta, noves formes de comunicació van introduir en la vida quotidiana imatges molt vives de terres llunyanes i van penetrar en l'imaginari occidental a través de llibres il·lustrats, films i documentals televisius, els quals van proporcionar imatges concretes de paisatges llunyans i idealitzats, contribuint a una familiarització amb l'exòtic. Als anys seixanta, amb l'arribada de l'era dels avions a reacció, el turisme de masses es va convertir en una activitat central per a molts habitants d'Occident. Les seves passejades van tenir un impacte important en els llocs que visitaren i en el seu sentit de l'espai.

El turisme de masses també tenia problemes. Com ha indicat Fussell «després de la guerra només quedava el turisme de masses entre les ruïnes, que ha provocat fenòmens com la impressionant contaminació en el Mediterrani o l'Egeu». Claude Lévi-Strauss ja havia observat l'any 1955 que el món estava tan ple de les pròpies escombraries que els «viatges, aquests màgics cofres plens de promeses meravelloses, ja no proporcionaran mai més els seus tresors sense taques... La primera cosa que notem quan viatgem pel món són les nostres pròpies escombraries llençades a

la cara de la gent». De fet, no hi ha res de contradictori en aquesta presentació del turisme. Buzard ha explicat que el contrast entre «viatger» i «turista» ja existia a inicis del segle XVIII: «mentre el viatger neoclàssic pot sentir la manera de participar amb la tradició europea és el contracte ritual amb la imitació d'originals clàssics, el turista després de 1815 era probablement obsedit amb el dilema romàntic de l'arcaisme». Si els turistes en un primer moment només escrivien targetes postals que enviaven a casa, amb el temps la comunicació es va fer més sofisticada, i alguns finalment es van atrevir a escriure una mena de llibre de viatge. El turisme va exercir certament un paper important en la transformació de l'Espanya de Franco. L'estudi de Justin Crumbaugh, *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, argumenta de manera convincent que «el moviment turístic va tenir un efecte en el govern d'Espanya ocupant un lloc destacat en les narratives dominants sobre el procés de la modernització del país». De fet, la representació del turisme va arribar a actuar com una al·legoria dels molts canvis que es van produir en la dècada dels seixanta.

Viatgers

Qui viatja? Els viatgers –ho apuntava fa un moment– poden ser de diverses menes: el pelegrí, el periodista amb una voluntat d'informador que, de vegades, es barreja amb la condició del badoc professional, el curiós que cerca contrastar experiències personals amb formes de vida diferents, l'escriptor que es planteja una fugida física i mental

a causa d'unes dificultats íntimes o col·lectives, polítiques. O l'apassionat pel propi país que cerca de reivindicar aspectes sorprenents, paisatges desconeguts, d'allò que tothom coneix massa bé. Malgrat l'esquematisme detectem aquí tres raons prou establertes: la curiositat (i la voluntat d'informar), la necessitat de fugir, i el deure moral o la necessitat d'explicar unes realitats que somouen la intimitat del viatger. Cal tenir també presents les viatgeres. Aquestes adopten una actitud diferent. No exactament més prudent. El viatge els permet experimentar amb papers diferents dels que tradicionalment els ha atribuït la societat. Suposa una «expansió» de la seva esfera i una «extensió» del seu itinerari. L'escriptura del viatge ha proporcionat un espai discursiu per a les dones. En escriure a casa seva, sobre aspectes exteriors a la casa, des de fora de casa descobreixen noves possibilitats estètiques i socials (Karen Lawrence).

El viatger és un personatge que adopta una actitud davant la vida que es pot relacionar amb la de l'aventurer, perquè apleix alguns dels requisits analitzats per Georg Simmel: «Més exactament, la forma més generalitzada d'aventura és girar-se d'esquena a la monotonia de la vida». Un viatge, o una aventura, forma part de la nostra existència, però al mateix temps succeeix fora de la monotonia de la vida. Per la seva situació en la vida psicològica, el record d'una aventura tendeix a tenir la qualitat d'un somni i pot arribar a semblar una experiència que ha tingut algú altre. Potser per aquest aïllament de l'experiència es produeix la voluntat d'evocar-la i de passar-la al paper imprès.

Una de les singularitats del viatge és que es viu com una mena d'exili respecte les condicions normals de la pròpia vida. El viatger és una mena de «milionari en temps», que

viu en una situació anòmala. Aquest fet és encara més exagerat en el cas del turista, el qual té unes motivacions elementals: vol elevar l'estatus social i tranquil·litzar la pròpia inquietud social; pot intentar convertir en realitat les fantasies de llibertat eròtica; i, el més important, obtenir un secret plaer fent veure momentàniament que pertany a una classe superior a la seva, fingint el rol de «comprador» i de consumidor la vida del qual esdevé significativament i excitant només quan exerceix el poder bo i escollint allò que vol comprar (Fussell, 42). Com va indicar Claude Lévi-Strauss a *Tristes tropiques*, sovint el viatger es desclassa en augmentar considerablement el seu poder adquisitiu. Gairebé sempre és més ric i més lliure que no pas els nadius del lloc que visita, i aquests l'accepten entre ells sense cap mena de problema, com un ésser aliè a la tribu. És notable el cas de l'escriptora Aurora Bertrana qui, en un país àrab, va poder anar a un teatre i es va trobar en una situació singular, ja que era l'única dona enmig de l'auditori; Josep Pla —com tants d'altres companys de viatge— pot visitar com a capitalista un país comunista. En el viatge hom es deixa temptar per unes formes de vida alternatives, però el protagonista sempre sap fer marxa enrere, perquè té el bitllet de tornada als dits. És aquesta «reacció» allò que facilita l'escriptura del llibre, altrament aquesta no seria possible. Perquè, encara que sembli paradoxal, en molts casos el llibre de viatges neix del menyspreu i el refús a la cultura visitada, unes formes de vida, una gent.

La distància, no exactament física, entre qui viatja i la gent i els llocs que coneix ha permès a Marie Louise Pratt de parlar d'una *contact zone*:

Tracta les relacions entre colonitzadors i colonitzats, o viatgers i «viatjats» / visitats, no en termes de separació o «apartheid», sinó de co-presència, interacció, comprensió i pràctiques entrelaçades, sovint amb relacions de poder radicalment asimètriques.

Aquest és un problema no prou examinat: el de la reacció de curiositat o de rebuig enfront d'allò que es visita. Potser aquesta reacció té a veure amb les actituds que adopten d'entrada els viatgers. Julio Cortázar en un text clau, *Historias de cronopios y de famas* (1962), va definir una diferència capital entre «famas» i «cronopios» segons els seus costums de viatge. Els «famas» planifiquen tots els detalls amb cura, comparen preus, qualitats, firmen assegurances, saben on són els hospitals de les ciutats dels trajectes. Els «cronopios», en canvi, «encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, y los taxis no quieren llevarlos o les cobran precios altísimos. Los cronopios no se desaniman porque creen que estas cosas les ocurren a todos, y a la hora de dormir se dicen unos a otros: "La hermosa ciudad, la hermosísima ciudad"».

La distinció entre dos tipus de viatgers és un punt de partida important, ja que l'actitud de qui viatja oscil·la entre aquests dos casos, òbviament, exagerats. Entre una estàtica ClubMed d'aventura programada, codificada i sota control, i l'aventura radical a la manera d'un Bruce Chatwin, que encara és possible, en petites dosis a la nostra civilització. És a dir, entre els qui planifiquen els detalls més ínfims i els qui es deixen embrancar en l'aventura. Dos conceptes elaborats per Michel Foucault ens poden servir per avançar en aquesta distinció que acabo de plantejar.

Segons explicava el filòsof francès l'arranjament de l'espai en un «panopticon», o mitjançant una disposició *carcéral* (de presó), provocà un tipus de societat en el període posterior a la Il·lustració en la qual s'aixecaren barreres i divisions a l'aire lliure. El principi bàsic, ha escrit Foucault, era l'aïllament. La societat es dividia radicalment entre gent normal i folls, els qui «són» a dins i els «altres», els exclosos. El «panopticon» és un edifici construït de tal manera que des de qualsevol punt es pot vigilar allò que passa a l'interior. Expressa el dispositiu de la societat «penitencial», repressiva. Els individus que controlen l'organització de la societat generen una tecnologia de la informació, il·lustren allò que veuen, escriuen el que veuen, com a base d'un sistema de control social. No existeix un «fora», perquè tota la societat està –falsament, se suposa– inclosa en el propi ordre, dominada per la visió. Com ha recordat Syed Islam a propòsit d'aquest plantejament de Foucault, «el coneixement a través de la visió anònima, la difusió del poder a través de la llum és la passió de la Il·lustració i del segle de les llums». Des d'aquesta perspectiva podem afirmar que la gran majoria dels viatgers de la Modernitat només viatgen per comprovar allò que ja saben i confirmar qui són. Són viatgers poc o molt agosarats, però que viatgen a ulls clucs, sense parar gaire atenció al descobriment que proporciona el viatge i, en canvi, paren molta atenció a allò que han deixat enrera: casa i país.

Allò que s'oposa a l'organització social que formenta el panopticon i l'organització penitencial és definit per Foucault com l'«heterotopia». Aquest és l'espai del passatge i del viatge, el de qui s'escapa al control del poder. És un espai de fronteres flexibles i que ofereix viatges perillosos

sense cap mena de limitació. L'heterotopia s'oposa a la utopia. Segons explicava Foucault en una entrevista, les heterotopies

són incòmodes, probablement perquè introdueixen la subversió en el llenguatge, perquè fan que sigui impossible nomenar «això» o «allò», perquè destrueixen o confonen noms comuns, perquè destrueixen la «sintaxi», i no només la sintaxi amb la que construïm frases, sinó també aquella sintaxi menys aparent que fa que les paraules i les coses (juntos i en oposició) es mantinguin unides.

L'oposició entre el panopticon i l'heterotopia presenta una interessant distinció entre dues maneres d'enfrontar-se a la realitat. Una diferència que distingeix entre allò que és unívoc i que es contraposa a allò que és plural. Allò tancat i limitat, s'enfronta a allò obert i il·limitat. Dit d'una altra manera, l'ordre i el control s'enfronten a allò que està sense ordenar i és lliure. I en aplicar aquestes categories espacials al fenomen del viatge, es defineixen de manera més precisa dues actituds davant l'espai: el control i el domini s'enfronten a la curiositat i la visita receptiva.

Syed Islam adaptant idees de Gilles Deleuze i Félix Guattari al llibre *Mille plateaux* (1980), ens proporciona una altra variant més en aquesta discussió dels tipus de viatge i de viatgers. Segons Islam hi ha dos tipus d'espai: complex i uniforme; dues línees de viatge: rígida (cap a dins) i flexible (cap a fora); i dos tipus de viatgers: sedentaris i nòmades. Els viatgers tenen dos atributs fonamentals: el moviment (la sortida i l'arribada) i la velocitat (intensitat, nivell de consistència, el cos sense òrgan). Tenen, també, dos atributs secundaris: la dimensió (els punts de localitza-

ció, la gravetat, la immobilitat) i la direcció (la trajectòria, el vol). Dos tipus d'individuació: molar (subjectivitat, forat negre, facialitat) i molecular (excrements, matèria sense formar). Dues orientacions: la representació (perspectiva centrada, paret blanca, re-territorialització, codificar, arbre original, «mots d'ordre») i l'encontre (multiplicitat, des-territorialització, actuació, atzar, esdeveniment, descoficar, màquina abstracta, diagrama, rizoma, convertir-se) (Islam, 57). La representació afecta la manera com el viatger interpreta els signes desconeguts que troba durant el seu trasllat. L'encontre condiona la naturalesa dels episodis desconeguts que li succeeixen durant el viatge.

Si combinem la distinció que feia Julio Cortázar entre «famas» i «cronopios», les dues maneres d'organització social que discuteix Foucault, i la distinció d'Islam entre línies de viatge rígides i flexibles, tenim unes dades fonamentals per establir una tipologia complexa del viatge i els viatgers. En viatjar normalment carreguem amb les nostres visions, tanquem els ulls i ens dediquem a comparar les coses noves que veiem amb les coses que ja coneixem, allò familiar i quotidià que, de manera inconscient, ens neguem a deixar enrere.

En els últims anys s'han publicat llibres de viatges escrits per autors que se situen a cavall de les cultures ex-imperials i les ex-dominades. Un viatger com Pico Iyer desestabilitza els paràmetres foucaultians del dins i el fora, de la placidesa enfrontada a la recerca inquietant. Fruit d'aquest món de dimensions globals, i de la integració en les antigues metròpolis imperials de ciutadans no-purs és el sorgiment d'experiències noves que es caracteritzen pel mestissatge i la dissolució de les fronteres. Aquests nous viatgers es troben

còmodes en les fronteres imprecises, distants i pròximes, amb informació de nadiu i òptica d'estudis.

Aquesta és una de les paradoxes fonamentals del viatge. Viatjar és una experiència que s'ha associat amb transformacions i canvis. Qui viatja s'allunya d'un espai conegut i s'endinsa en el desconegut, en la incertesa i l'aventura. La literatura de viatges explora la llibertat des de les limitacions que imposa la pròpia cultura. Hi ha una contradicció subjacent en aquest intent de màxim alliberament i els límits que s'autoimposa el viatger. Com ha indicat Karen Lawrence: «la literatura de viatges explora una tensió entre les intrigants possibilitats d'allò desconegut i el pes d'allò familiar, entre un desig per escapar i la sensació que hom no ha d'aventurar-se mai fora de la comoditat de la seva pròpia cultura».

Tipologies

Distingeixen els experts diversos tipus de viatge. Poden ser una metàfora de la vida humana; o un treball, un patir, que es produeix com a resposta a una crida divina, expiació, exili o pelegrinatge; en altres ocasions és una evasió, volguda o forçada, com s'exemplifica bé en el model creat per les novel·les picaresques. Ja va dir Emerson que «el viatge és un paradís per al foll», ja que «l'ímpetu de viatjar és un símptoma d'una inestabilitat profunda» (Monga, 16). El viatge també pot significar una millora per a l'educació de l'individu, i aquí la cita gairebé obligada és una coneguda afirmació de Cervantes al «Coloquio de los perros»:

El andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos. (...) al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por sólo haber andado muchas tierras y comunicado con diversas gentes y varias naciones.

El viatge respon de vegades a una necessitat imposada per l'ofici, el del viatjant, és a dir que llavors es fa el viatge cercant un benefici cert, i és una altra mena de viatge per obligació, *pro panem lucrando*. En d'altres casos el viatge s'associa amb l'activitat de l'heroi, ja que les activitats bèl·liques impliquen desplaçaments a terres noves, maniobres de conquesta i apropiació (les cròniques catalanes en tenen proves impagables). Hi també viatges de descobriment, de l'altre (d'una altra civilització) i d'un mateix (mentre ens atansem a nosaltres mateixos). O viatges de plaer. L'excurcionisme que practicava Petrarca pujant al Mont Ventoux o els romàntics a la descoberta del *country side*, ha estat substituït recentment per les expedicions massificades. Els «domingueros» escapen de les grans ciutats en tren o automòbil, per caure presoners de l'«operació retorn» en una autopista del sud qualsevol; o els turistes s'han vist obligats a deixar córrer l'anhel de poder viure una aventura original, descobrir terres desconegudes i han de conformar-se amb parcs temàtics dissenyats per la indústria cervesera o Walt Disney. Els més agosarats s'atansen a la temptació de l'afrodístac prefabricat del ClubMed. I els més babaus ens anem carregats de criatures un dia qualsevol del mes d'agost al «Port (de l') Aventura».

El viatge, d'altra banda, ha tingut diversos significats. En l'antiguitat es considerava com una explicació del destí humà i es feia per una necessitat extrema, des d'Ulisses fins

a Jonàs. En el món modern és una expressió de llibertat i pot ser una fugida de les limitacions que imposa la quotidianitat i es pot fer sense una finalitat determinada (Leed, 7). La diferència més important és que per als antics el viatge s'associava amb dolor i obligació; i, en canvi, en la Modernitat és una font de plaer i d'alliberament.

Michel Butor a «*Le voyage et l'écriture*», a partir de la identificació discutida abans entre viatge i lectura, estableix una distinció entre la «lectura com a viatge» i el «viatge com a lectura». Es fixa, per exemple, en els passatgers del metro que llegeixen o en l'acte de llegir com un acte de fugida de la quotidianitat: «l'ailleurs que nous donne le livre nous apparaît, de par la traversée de la page, comme pénétré de blancheur, baptisé». Per això proposa la creació d'una nova ciència, la «itérologie». I apunta algunes «idées préliminaires en vrac»:

- els desplaçaments sense punt d'arribada definit: el vagareig o el nomadisme;
- els desplaçaments amb només un punt d'arribada definit: l'èxode;
- els desplaçaments amb un punt de partença i d'arribada diferents: l'emigració;
- els desplaçaments amb el mateix punt de partença i d'arribada: viatges d'anada i tornada;
- els viatges de negocis, de vacances;
- els viatges a l'estranger;
- els viatges de retorn al poble;
- els viatges de pelegrinatge, amb un fort component religiós;
- els viatges de descobriment.

En els últims anys s'han proposat moltes tipologies del viatge. François Affergan proposa una sistematització dels llibres de viatge segons quatre categories: 1. narració metonímica, en la qual la descoberta es produeix en una continuïtat sense interrupció; 2. narrativa sinecdòtica, en la qual hi ha un viatge utòpic com el de Robinson Crusoe; 3. narrativa metafòrica, en la qual el viatge cerca semblances i diferències, com en el cas dels viatges de Gulliver; 4. narrativa de descoberta real, «dans le même temps où nous découvrons un discours narratif, nous avons accès à la réalité telle qu'elle est rapportée: le réel y valide l'écriture».

L'especial unitat del text és determinada pel fet que el viatge constitueix una unitat de sentit en el decurs d'una vida. Així constatem unes variants importants respecte d'altres gèneres autobiogràfics (o d'altres textos de ficció): el pes del protagonista del viatge, i de les raons íntimes que el menen a allunyar-se del seu món; les particularitats temàtiques que condicionen una força en l'obertura (la justificació que motiva el viatge) i la cloenda (la valoració del que s'hi ha après); alguns trets formals, com ara la tendència –conscient i confessada– al plagi; també hi és característica la relació entre temps i espais; i la reflexió metaliterària sobre el llibre que s'escriu, és a dir el problema del gènere.

9. «Back from the USSR». Viatgers al país dels Soviets

Sota aquest títol s'amaguen dues actituds contraposades que ha generat la cultura «pop» a propòsit del viatge a l'antiga URSS. Una és la del desencís, com és la que domina la visita que efectuà el personatge de «còmic» Tintin l'any 1930; i l'altra és còmica, tal com reportaven els *Beatles* en una coneguda cançó de 1968, del disc blanc. Òbviament deixo de banda una tercera, la de James Bond, per excessivament demagògica. Si em sembla útil de presentar plegades aquestes dues referències no és pas per un acte de frivolitat, sinó perquè resumeixen a la perfecció algunes de les actituds i models literaris que ha generat la visita a aquell món fascinant i desconegut, en ple segle XX, que fou fins fa ben poc la Unió Soviètica. Els dos viatges destacats, reaccionari fins extrems frustrants i vergonyosos el primer, i d'un psicodelisme innocent, gairebé entranyable, el segon, dibuixen un arc imaginari dins el qual es podrien englobar bona part de les contribucions de la literatura de viatges a aquella zona del planeta. Gosaria dir que ambdós resumeixen de forma caricaturitzada un gran nombre de les contribucions literarioperiodístiques que el tema suscità en els anys vint i trenta. I vull il·lustrar-les amb alguns exemples prou coneguts: *Ten Days that shock the World* (1919), de John Reed; *Mi viaje a la Rusia soviética*

(1921) de Fernando de los Ríos; *Viatge a Rússia* (1925), de Josep Pla; el *Moskauer Tagebuch* (1926-1927) [1980] de Walter Benjamin; i *Retour de l'URSS* (1936), d'André Gide. Aquests són alguns dels literalment milers de llibres que la revolució soviètica provocà fins el 1945, en aquella lluna de mel entre l'esperança i la voluntat de reforma social, que va provocar un capítol de l'anomenat «pelegrinatge polític» (Hollander). En els últims anys alguns investigadors han desenvolupat un interès pel tema des del costat soviètic, la investigació del que era el programa soviètic en aquest sentit, i com manipulaven els visitants (Stern, 2006, 2007; Coeuré, 2012).

El nombre de viatges a Rússia en els anys posteriors a la Revolució, és immens i monòton com la mateixa estepa russa, però d'un atractiu innegable, ja que la devoció que suscità en un moment determinat responia en bona mesura a una curiositat desviada o a l'obsessió del pelegrinatge polític. El tema és de proporcions descomunals, perquè el país tenia en aquell moment un gran atractiu per centenars de viatgers il·lustres, els quals es van sentir obligats a escriure el seu «informe personal» de la revolució en acció; però també resulta d'una gran monotonia, perquè els resultats de tants viatges són gairebé sempre ben poc originals, i les repeticions que observem en aquests llibres són impressionants. Aquest detall és verament sorprenent. Gairebé tots aquests llibres presenten dues curioses diferències respecte al format habitual en la literatura de viatges: no tenen fotografies, ni mapes o il·lustracions, i estan complementats amb uns voluminosos apèndixs, que contenen discursos, estadístiques, o còpia de documents oficials, que pretenen «il·lustrar» allò que l'autor percep com la gran diferència

entre el seu món (el seu i del lector) i el que ha observat. L'operació, de descoberta del món i d'un mateix, que s'opera en el viatge resta considerablement limitada en les visites a l'URSS. Aquest tipus de viatge s'inscriu en una antiga tradició de la narrativa utòpica o de peregrinació, que posa l'èmfasi en un punt de vista autobiogràfic sobre uns esdeveniments políticament molt connotats.

Viatjar, com ja hem vist, és una experiència que s'ha associat des de temps immemorials amb transformacions i canvis. Qui viatja s'aparta d'un espai conegut i s'interna en un món caracteritzat pel xoc constant amb l'ignot, i s'endinsa en el territori de l'aventura. Els viatges són diversos, però sempre de gran intensitat. I s'inicien per raons de totes espècies: el dels pelegrins religiosos o artístics –els «turistes» moderns–, els exploradors medievals i renaixentistes, o els dels il·lustrats i la gent vuitcentista, o els que han patit persecució per motius polítics o religiosos. Per a tots ells, viatjar ha representat la possibilitat de modificar de manera substancial la seva existència a través del coneixement d'altres mons (Gingras, 1293 i 1304; Löschburg).

La particular unitat del text ve determinada pel fet que el viatge constitueix una unitat de sentit en el decurs d'una vida. Així constatem unes variants importants respecte a altres gèneres autobiogràfics (o, fins i tot, respecte a altres textos de ficció): el pes del protagonista del viatge, i de les raons íntimes que l'empenyen a allunyar-se del seu món, les particularitats temàtiques que condicionen una força en l'obertura (la justificació que motiva el viatge) i el final (la valoració del que s'ha après), alguns detalls formals, com ara la tendència –conscient i confessada– al plagi, també

és característica la relació entre temps i espais, i la reflexió metaliterària sobre el llibre que s'escriu.

El llibre de viatges té una forma particular, però com passa en altres casos de la literatura autobiogràfica, és produït mitjançant la contaminació d'altres subgèneres: són cartes (com les que enviava Pedro Salinas des dels seus viatges), o anotacions d'un diari (com en el cas de Benjamin), o articles periodístics, derivacions de l'assaig (com els que enviava Josep Pla a diaris barcelonins), o directament, són un capítol d'unes memòries (com la narració que va escriure Francesc Cambó de les seves navegacions estivals). En tots els casos són impressions calidoscòpiques que es fixen en experiències concretes a partir del fil conductor, l'interès que els porta a allunyar-se de casa. La pròpia experiència del viatge, una *tranche de vie*, actua sobre la disposició del text. L'aventura és definida per la seva pròpia capacitat, tot i ser aïllada i accidental, de generar necessitat i sentit. Un fet es converteix en una aventura quan es compleixen almenys dues condicions: és una organització específica amb algun sentit important, amb un inici i un final definits, i, malgrat el caràcter accidental, és a dir l'extraterritorialitat respecte a la continuïtat de la vida, l'esdeveniment resulta connectat amb el caràcter i la identitat del que viu aquella vida. I això passa, com ha escrit Simmel, «en un sentit ampli, transcendent, per una necessitat misteriosa, l'estretor dels aspectes més racionals de la vida». La singularitat de l'experiència condiona les particularitats del text. Perquè el viatge té un principi i un final molt més pronunciat que altres experiències. És com una illa en la vida que determina l'inici i el final d'acord amb unes normes pròpies. Per això Georg Simmel destaca

l'existència d'una afinitat entre l'aventurer i l'artista. Tots dos extreuen conseqüències de l'experiència percebuda, separant-la de tota la resta i donant-li una forma autosuficient, definida internament.

El viatger és un personatge que adopta una actitud davant la vida que es pot confondre amb la d'un aventurer, perquè compleix amb alguns dels requisits adduïts per Simmel: «Més exactament, la forma més generalitzada d'aventura és donar-li l'esquena a la monotonia de la vida». Un viatge, o una aventura, formen part de la nostra existència, però al mateix temps succeeixen fora de la monotonia de la vida. Per la seva situació en la vida psicològica, el record d'una aventura tendeix a tenir la qualitat d'un somni i pot arribar a semblar una experiència que li ha passat a una altra persona. Pot ser que aquest aïllament de l'experiència produeixi el desig de evocar i de passar-la al paper imprès.

Llibres com aquests ens fan plantejar una pregunta elemental: qui viatja? Com demostren els textos aquí seleccionats, els viatgers poden ser de moltes menes: un aventurer educat al Harvard de l'època de T.S. Eliot, amb aspiracions de periodista sensacionalista, autor d'un llibre de reconegut prestigi, *Insurgent Mexico* (1913), producte de la seva amistat personal amb, i la devoció per, Pancho Villa; les impressions d'un catedràtic i diputat socialista espanyol; un periodista que, finançat per la tertúlia de l'Ateneu Barcelonès del doctor Joaquim Borralleres, acceptà el repte d'informar en directe sobre la revolució; un filòsof que, seguint un amor no excessivament correspost, tingué ocasió de situar-se a l'interior de la revolució; i un escriptor amb inquietuds polítiques i socials, que ja havia escrit força sobre Rússia abans de viatjar i de conèixer-la en

directe. Per què viatgen a l'URSS? Detectem aquí tres raons ben establertes: la curiositat (i la voluntat d'informar), la necessitat de fugir, i el deure moral o la necessitat d'explicar unes realitats que han somogut la intimitat del viatger. Hi ha, doncs, una gradació des de l'àmbit més privat, fins al més públic i general.

Una de les característiques del viatge és que és viscut per qui el realitza com una mena d'exili de les condicions normals de la seva existència. El viatger, com veïem abans, és com un «milionari en temps», que viu en una situació anòmala. Aquest fet és encara més exagerat en el cas del turista, que té unes motivacions elementals: vol elevar el seu estatus social i tranquil la pròpia inquietud social, pot intentar convertir en realitat les fantasies de llibertat eròtica, i, el més important, obtenir el plaer secret de momentàniament veure's com a part una classe superior a la seva, fingir el rol de «comprador» i de gastador, la vida es converteix significativa i excitant només quan exerceix el poder d'escollir allò que vol comprar (Fussell, 42). El viatger és gairebé sempre més ric i més lliure que l'habitant del lloc que visita. Els viatgers a l'URSS són acceptats entre els «visitats» sense cap mena de problema, com un ésser aliè: Josep Pla i amb ell tots els seus companys de viatge, poden visitar com «capitalistes» un país «comunista». El viatger pot tenir temptacions d'incorporar-se a altres costums de vida, però sempre sap tornar enrera, ja que té la garantia d'un bitllet de retorn. Aquesta «reacció» és allò que facilita l'impuls per escriure el llibre, que, d'una altra manera, seria impossible. Perquè, malgrat que sembli paradoxal, podem afirmar que aquest llibre de viatges neix

en molts casos del menyspreu i del rebuig del lloc visitat: la cultura, les formes de vida, la gent que hi viu.

Sovint el llibre de viatges serveix per fer un retrat subtil de la pròpia societat des d'una perspectiva llunyana, aprofitant al mateix temps la deformació que proposen dues realitats tan diferents en ser presentades en contrast. Dos exemples: les *Lettres persanes* de Montesquieu o el *Candide* de Voltaire. Llibres de filòsof que analitzen en profunditat la pròpia societat reflectida en el mirall imaginari i aparentment neutre dels problemes d'unes civilitzacions primitives. Sense arribar a aquest plantejament, Pla reflexiona sovint sobre les diferències entre la realitat que coneix a l'URSS i la que ha deixat enrere, al propi país. Això és per efecte del contrast, un dels recursos retòrics més freqüents en aquest tipus de text. Pla vol oferir un testimoni de primera mà: «és idiota de perdre el temps llegint descripcions literàries escrites del bulevard estant». Contra les visions sectàries i deformadores escriu que «hom es pot disposar a comprendre un xic l'URSS amb un criteri completament independent de qualsevol proselitisme». Però en el moment d'opinar sobre l'estat del pagesos, li surten els prejudicis del seu país —i comarca— d'origen: «Així i tot, els pagesos sempre es queixen. A tot arreu són iguals. No estan conformes amb cap fórmula que no sigui la propietat romana de la terra». Altres viatgers tenien una idea molt clara de les limitacions imposades per la realitat soviètica. César Vallejo, per exemple, va ser molt crític amb alguns relats de viatges: «[n]o basta haber estado en Rusia: menester es poseer un mínimo de cultura sociológica para entender, coordinar y explicar lo que se ha visto. No hace

falta añadir aquí que los demás libros de “impresiones” de viaje a Rusia no son más que pura literatura» (Vallejo, 6).

Allunyats del país

Una de les particularitats del viatge a l'URSS, del que aquests llibres serveixen de testimoni, és el fet de no reflectir amb gaire detall l'anècdota del viatge físic. Es passa de seguida a un nivell de viatge i de realitat més intel·lectual, des del qual es judica, segons la pròpia experiència o la ideologia política de qui escriu, la situació de l'URSS. El text s'omple de majúscules i de judicis: «Rusia no ha podido, no, romper con la historia, y al realizar su Revolución, llena de grandezas y nobles afanes, ha disuelto los restos feudales que en ella existían, como lo hicieron antaño los demás pueblos», ens recorda Fernando de los Ríos. André Gide adopta un to de gran simpatia: «En contact direct avec un peuple de travailleurs, sur les chantiers, dans les usines ou dans les maisons de repos, dans les jardins, les “parcs de la culture”, j'ai pu goûter des instants de joie profonde. J'ai senti parmi ces camarades nouveaux une fraternité subite d'établir, mon coeur se dilater, s'épanouir». Josep Pla afegeix des d'una perspectiva més escèptica: «L'experiència comunista és (...) el primer assaig d'occidentalització a fons que suporta aquest poble». O encara: «M'agradaria d'arribar a vell per veure el desenllaç de totes aquestes coses tan curioses».

En les pàgines de presentació d'aquests llibres es concentren alguns dels secrets que s'amaguen darrera l'aventura viscuda. Reed confessa obertament: «Aquest llibre és

un fragment d'una història molt intensa —la història tal com la vaig veure jo. No vol ser res més que una crònica detallada de la revolució de novembre». No amaga el caràcter testimonial, directe, ja que el seu no és, exactament, un exemple «pur» de llibre de viatges, sinó més aviat un testimoni des de l'interior. Són apunts i confessions d'un testimoni directe dels dies de la Revolució. En el seu llibre domina la forma del diari; el diari comença després de tres capítols d'introducció. En el cas d'André Gide, des de les primeres pàgines el llibre respira un to de gran cordialitat, a partir de mots que ens situen en l'àmbit de l'afecte personal. Són expressions com «admiration», «amour», «expérience (...) qui nous gonflait le coeur d'espérance», «un terre où l'utopie était en passe de devenir réalité». Té un inici gairebé poètic, confirmat per la devoció que havia desvetllat en ell i alguns dels seus coetanis la revolució: «Qui dira ce que l'URSS a été pour nous? Plus qu'une patrie d'élection: un exemple, un guide. Ce que nous rêvions, que nous osions à peine espérer mais à quoi tendaient nos volontés, nos forces, avait eu lieu la-bàs». El llibre de Gide és també un llibre de viatges atípic. Ell el planteja com una seguit de «réflexions personnelles sur ce que l'URSS prend plaisir et légitime orgueil à montrer et sur ce que, à côté de cela, j'ai pu voir». Però, malgrat tot, es deixa envair pels «tics» del subgènere. La visió que té Gide és d'una poetització extrema. Es permet jocs de paraules (de connotacions polítiques extremadament perilloses) o descripcions gairebé líriques:

De Léningrad j'ai peu vu les quartiers nouveaux. Ce que j'admire en Léningrad, c'est Saint Pétersbourg. Je ne

connais pas de ville plus belle; pas de plus harmonieuses fiançailles de la pierre, du métal et de l'eau. On la dirait rêvée par Pouchkine ou par Baudelaire. Parfois, aussi elle rappelle des peintures de Chirico.

Josep Pla va publicar les seves impressions en una sèrie d'articles, en el diari barceloní *La Publicitat*. Convertit en llibre, aquest té dues parts molt diferenciades. En una es limita a repetir informació que copia dels pamflets que llegeix; en l'altra introdueix el comentari i les impressions personals. El resultat més evident i espectacular és un llibre de viatges atípic. Fascinant. Perquè Pla féu el viatge amb Eugeni Xammar, un altre gran periodista i es van creuar en el camí amb Walter Benjamin. L'atenció característica al detall resulta extremadament útil en rellegir aquest text amb la perspectiva de la Perestroika i la desaparició de la Unió Soviètica. Tot allò que podia sembla excessivament prolix, de sobte, amb els esdeveniments posteriors a 1989 va esdevenir actualitat vibrant. Les escriptores sueques que van viatjar a la URSS van tenir reaccions similars. Elles es van quedar molt decebudes perquè els seus amfitrions preferien mostrar una imatge distorsionada de les extravagants desfilades de l'1 de maig enlloc de la vida diària de la gent ordinària:

Mai no vam poder establir contacte amb les dones. En aquest sentit, els nostres amfitrions, d'altra banda molt servicials, d'Intourist van ser culpables d'una greu omisió, ja que que el propòsit del nostre viatge era, en primer lloc, precisament estudiar la situació real de les dones i els nens. (Swenson, 5)

En el diari de Benjamin reconeixem la particularitat d'aquest tipus de textos: ha estat escrit des del present. A més, és un viatge problemàtic des d'un punt de vista estrictament personal. Ens assabentem dels afers sentimentals del cor del filòsof, més que no pas dels afers de la Rússia soviètica. I això és presentat amb una crueltat una mica sorprenent. No és fins el tercer dia d'estada que no decideix d'aturar-se un moment i escriure « Alguns mots sobre les característiques de Moscou ». Tres dies més tard té ocasió d'escriure unes notes magistrals sobre l'arquitectura de Moscou. Però era evident que en aquell moment no era allò que més li interessava. Se sentia més atret per Asja Lacis, la qual el defugia, a qui dedica bona part dels comentaris del diari. L'atenció del llibre es concentra en aquesta persecució infructuosa de la dona que estima.

El viatger cerca els elements característics arreu on va. I això té una repercussió en un fixar l'atenció en tot allò que és més diferent del seu món d'origen, de la seguretat d'allò que coneix bé. Fernando de los Ríos, poc després d'arribar a Petrograd ho endevina:

Casi todo el mundo lleva un saco a la espalda; esta imagen de hombres, mujeres y jóvenes con un bulto de tela tosca, de yute o cáñamo, no podrá fácilmente olvidarla quien haya visitado la Rusia actual. En muchas personas, especialmente señoras no acostumbradas y de alguna edad, se observa a menudo un gesto de fatiga y dolor que impresiona.

Aquests comentaris estan sovint tocats per la desconfiança. En comprovar que hi ha diferències entre els vestits de la gent, gairebé llampants els d'alguns, estripats els de

molts altres, de los Ríos es pregunta: «¿Son los restos de la antigua desigualdad o un indicio de que ésta pervive en el actual régimen?».

Pla, com els altres viatgers reportats aquí, ens presenta la situació de l'URSS en els inicis. Evoca una Rússia soviètica, que és encara un projecte, ja que està iniciant la recuperació de l'economia de guerra que havia dominat els primers anys de la revolució, i s'acaba d'estrenar la Nova Política Econòmica. Era, doncs, un moment de somni —Stalin, era tan sols secretari del Partit Comunista—, molt abans de les sinistres realitats que havien de produir-se després. Pla, com gran observador que era, curiós impenitent, es fixa en els petits detalls: el país no té gent vestida de rics, li sorprèn la immensitat del paisatge o l'abundància de llibreries. Sovintegen els comentaris escèptics. Però té el mèrit de reconèixer els canvis positius introduïts per la revolució. En altres ocasions els seus comentaris poden tenir un valor premonitori: «És probable que, a distància, la Revolució russa no quedí més que com un fantàstic canvi de personal i com una inversió del significat verbal de les paraules». És la visió del profeta, que en aquell moment devia tenir per a molts una flaire de reaccionarisme cavernícola, però que des del nostre present, setanta anys més tard, adquireixen un aire de fina intuïció de polítleg.

I és que aquesta sembla ser la gran veritat dels llibres examinats aquí: tots inclouen la història d'una decepció. Gide s'acomia del país emprant els seus termes lírics habituals: «Mais, autant que le plus lumineux, ce que je pouvais voir ici de plus sombre, tout m'attachait, et douloureusement parfois, à cette terre, à ces peuples unis, à ce climat nouveau qui favorisait l'avenir et où l'inespéré pou-

vait éclore... C'est tout cela que je devais quitter». Josep Pla reconeix haver viscut uns moments difícils: «Com tothom que ha anat a Rússia he passat per una gran crisi: no m'he pas deixat emportar per la primera impressió, perquè he considerat que la missió que tenia era la de comprendre». Walter Benjamin, després d'un comiat molt fred que li dispensa Asja, abandona la ciutat plorant: «Agafant la meva gran maleta amb les meves cames, vaig caminar plorant pels carrers fins a l'estació».

En el llibre de viatges hi ha un diàleg elemental, entre el llibre que es construeix durant el viatge i la guia, més prosaica, que li serveix de punt de referència o llibres d'altres viatgers que han fet abans el mateix recorregut. Però aquest gest té en aquests textos dels viatges a l'URSS un paper essencial. El viatger actua com un turista amb l'ajut d'un predecessor. Com va escriure Jean Rousset: «les voyageurs s'appuient sur des guides, qu'ils citent, qu'ils démarquent, qu'ils critiquent volontiers». Aquesta actitud i activitat desemboca directament en el plagi. El conegut aforisme orsià «tot allò que no és tradició és plagi», esdevé un *mot d'ordre* per als autors d'aquests textos. El viatger s'informa prèviament, arriba, i aquelles lectures anteriors s'endevinen en el text que escriu, copiades literalment o incorporades de manera més o menys conscient. És a dir, plagiades. Els viatgers s'informen abans de sortir, o llegeixen tenaçment els informes de la propaganda oficial lliurat a ells. Es pot llegir entre línies els plagis dels pamflets polítics oficials. Els viatgers no coneixen l'idioma, no poden moure's lliurement, i substitueixen la informació personal obtinguda a través de converses amb la població russa, o les observacions personals amb aquesta informació manipulada. Una

edició recent de molts documents relacionats als viatgers francesos a la Unió Soviètica posa l'accent precisament en això: per les autoritats soviètiques va ser una gran i molt important operació de propaganda, tractant de convèncer els viatgers estrangers de totes les meravelles produïdes per la revolució. Va ser una campanya metòdica de diplomàcia cultural, que va incloure organitzacions com ara VOKS (*Vsesoiuznoe obschestvo kul'turnykh sviazei s zagranitsei* o la Unió de Societats Soviètiques d'Amistat i Relacions Culturals amb l'Estranger), i d'Intourist, la Companyia Estatal de Turisme Estranger a la URSS (GAO Intourist) del Comissariat Popular per Comerç local i estranger de la URSS. Aquestes organitzacions van ser concebudes com una manera d'atreure els intel·lectuals estrangers i posar en marxa una campanya de propaganda molt agressiva per convèncer dels bons efectes que tenien en la població russa els èxits de la revolució. També per amagar la dura repressió política contra els dissidents i el preu econòmic i social d'aquell l'experiment.

En el cas dels viatgers al país dels Soviets, no utilitzen guies, perquè no existien, però utilitzen per aconseguir aquesta funció informativa i que provoca el plagi, els informes «oficials» que rebien de les autoritats, i que per la seva originalitat, són incorporats en molts casos com a apèndix. Aquests textos demostren fins a quin punt el viatger se sent insegur i això provoca que el seu text final sigui molt proper a un informe. Suprimeixen molt del caràcter més literari, d'evocació de, o reacció davant, allò que veuen, un dels trets més genuïns del llibre de viatges. Hi ha dos tipus de citacions incorporades al text del viatge: les que serveixen per demostrar l'autenticitat de l'experièn-

cia (converses, llargues citacions de documents, citacions dels diaris i les notes que han escrit mentre viatjaven); i les que contenen una marca de cultura i invoquen un altre tipus de referència, tradició o intertextualitat (Grudzinska Gross, 231). La combinació de les dues fonts produeix la característica alternança en el llibre de viatges entre la primera i la tercera persona.

Josep Pla va combinar dos tipus de fonts d'informació: els textos oficials, els quals en general són de caràcter precís i tècnic (això provoca un text monòton, en una barreja de l'estil Baedeker o «Guide Bleu» i el d'un resum de caràcter enciclopèdic); i les que va obtenir de primera mà, que en aquest cas eren proporcionades per un català que vivia instal·lat a Moscou, el mític Andreu Nin, traductor del rus i membre del Secretariat de la Internacional Sindical Roja. La incorporació del comentari personal o del contrast amb un altre periodista té —per al lector— un valor de confidencialitat, la notícia —aparentment— privada. Josep Pla s'endinsa en la Rússia soviètica i resta molt sorprès davant l'aspecte de la gent, o de les sensacions que experimenta davant l'espai que contempla: «La sensació dominant del viatge és, però, una sensació que jo no havia sentit mai: la sensació de la immensitat del paisatge. Tot es troba, relativament a les coses nostres, multiplicat per deu: les distàncies, els pobles, les perspectives, les coses». André Gide es cita sovint a ell mateix: compara allò que havia escrit a França, abans del viatge, i la sorpresa davant la realitat que observa. John Reed efectua una operació gairebé avantguardista: barreja contínuament, en un efecte de *collage*, anuncis propagandístics, manifestos, articles dels

diaris. I és l'únic que els reproduïx en facsímil en el seu llibre, com una mena de fotografies del viatge.

Hi ha un aspecte paradoxal en el llibre de viatges: és un text que es nodreix d'evidències reals, però alhora té un sentit espiritual. Com ha dit Fussell:

El llibre de viatges s'autocertifica a partir de constatar l'evidència: vaixells, trens, arquitectura, menjars exòtics. Al mateix temps s'allunya de la realitat, sovint fent ús de la convenció genèrica que el viatge és més que un viatge, que ha de tenir un sentit metafísic, psicològic, artístic, religiós o polític, però sempre moral. Un llibre de viatges és com un poema, perquè dona un sentit universal a un element local.

Això ens fa destacar la significació dels mitjans de transport. Per a nosaltres tenen un valor que limita amb la fascinació. Malgrat tot, sempre hi ha alguna reflexió a propòsit dels mitjans de transport utilitzats i de llur sentit, ja que és l'instrument essencial per tal que el viatge es pugui realitzar, i gairebé sempre aquesta evocació suscita la dels companys de viatge, els que han compartit l'únic espai comú, ínfim, i que els ha mantingut en contacte, encara que només sigui de forma mental, amb el lloc d'origen, i la possibilitat més o menys declarada del retorn.

El viatge és —he dit abans— com una aventura. O el viatge és com una experiència del coneixement i marca l'inici d'una transformació. Viatges a una altra casa, a la ment de qui l'escriu, a l'interior de nosaltres mateixos. Aquestes són algunes de les temptacions inasolubles que presenten els viatges «autèntics», no turístics, per a nosaltres, lectors que vivim en un temps en el qual ja no és possible el viatge

amb alguns components mínims d'aventura i descobriment. D'emoció. Quan ja no ens queda sinó el turisme, en compensació, encara podem experimentar alguns beneficis del viatge gràcies a un intermediari: l'escriptor de llibres de viatges, dels quals encara queden exemplars aïllats com Paul Bowles o Bruce Chatwin. En la seva companyia s'aconsegueix encara el disseny que expressava Gaziell: «Viatjant per un país, sobretot per les seves entranyes, no mirant-li els ulls ni la cara, s'aprenen més veritats definitives que llegint i especulant sobre els llibres». En el viatge, (com en el turisme) es percep l'eco d'una activitat heraclitiana. La vida quotidiana és monòtona i reiterativa per excel·lència, perquè cada dia (setmana, mes, any) tendim a repetir les mateixes accions, o tornem per un efecte d'espiral al lloc on érem. El viatge és una petita illa de temps irrepètible. No podem tornar a fer les fotografies que hem oblidat de fer, tornar a viure el record, no podem mai tornar enrere. Per això la conservació del record a través de l'escriptura pot arribar a ser fonamental. Per al viatger i per al seu lector.

En aquest context mereix una menció a part la sèrie d'articles que Josep Roth va publicar al *Frankfurter Zeitung* el 1926 i 1927, i que no van ser recopilats en llibre fins a cinquanta anys més tard, el 1976. Són sens dubte una col·lecció excepcional. Òbviament pel grau d'observació i les extraordinàries dots com a escriptor de Joseph Roth, però molt més per com s'allunya d'aquest grup de llibres aquí examinats. La diferència més fonamental la constatem en la profunditat de la seva visió. Deriva aquesta d'un coneixement envejable de la cultura russa i un domini gairebé nadiu de la llengua. La seva no és la visió d'un convençut militant ni la d'un escèptic que endevina signes

de la futura derrota. És un viatger del carrer, que parla de tu a tu amb el país i ens dóna un testimoni fiable. La seva és una mirada profundament tendra, matisada per un fort sarcasme corrector. Aprecia allò impossible de la revolució i de la instauració d'un nou ordre, anunciant gairebé sense saber-ho, algunes de les raons del desastre futur de l'experiment soviètic. És conegut l'aforisme que va comunicar a Walter Benjamin quan es va creuar amb ell a Moscou: havia sortit d'Alemanya bolxevic però en tornava monàrquic. Davant la inspecció meticulosa a què són sotmesos els equipatges dels viatgers del tren exclama: «sembla que això no sigui una frontera entre dos països, això és una frontera entre dos mons». Davant l'allau d'estadístiques incomprensibles i difícilment desxifrables, es burla del fanatisme de l'estadística i de la seva possible utilitat. Critica als diaris per raons que serien aplicables als *mass media* del present: els falta independència del govern, dependència del lector i coneixement del món. Curiosament, també aquest viatger deixa que s'impregni la seva visió de la revolució del color de la seva obsessiva visió de l'Europa d'entreguerres: la desaparició de l'Imperi Austro-hongarès. La seva gran crítica de la revolució es fonamenta en l'arribada d'un nou tipus de burgès, semblant i diferent al d'abans, en un país on només hi havia noblesa.

El viatge—de descobriment, d'exploració i d'exploració—ha tingut un paper fonamental en la conquesta de nous espais i en la formació d'una mentalitat moderna. El viatge planteja una doble desfilada: noves sensacions i experiències, els nostres paisatges coneguts, els éssers humans que configuren l'espai de la quotidianitat, es presenten davant del viatger que observa, en actitud més o menys pacífica,

receptiva. Però li succeeix així perquè no s'ha mogut. Perquè ell ha estat el primer a desfilat i provocar la situació que facilita l'aventura i el coneixement. I es converteix, també, en un cant a la llibertat, en un moment—abans del 1945—en el qual ja s'albirava l'amenaça del control directe (passaports, divises, duanes) o de les excursions amb guia. Segons el sociòleg Paul Hollander, els visitants de l'URSS dels anys trenta van ser enganyats «no necessàriament per actes preparats» (com sí que volia el pamfletarisme simplista del dibuixant Hergé), sinó per «la imatge global que percebien en la vida i la societat soviètica. El cas soviètic fa evident que “ésser en el lloc” i “veure les coses per un mateix” no són cap garantia o condició suficient per captar de manera acurada la naturalesa d'un país i del seu sistema social». De fet, aquests viatgers tornen als seus països amb una impressió general molt superficial i sorprenentment similar entre ells de la societat soviètica.

Els viatgers, en general, han estat acusats de treure conclusions massa aviat després d'un viatge limitat en el qual exploren un territori també molt limitat. Aquells viatgers que van anar a Rússia després de la revolució soviètica tenien el problema afegit de tractar amb un vast territori amb desenes de llengües diferents i de cultures nacionals molt diverses. Quina imatge, llavors, ens poden comunicar? Tots ells, sens dubte comparteixen un component utòpic: tracten de comprovar els resultats de la revolució, l'espectacle d'una societat ideal en construcció, i cap als seus països d'origen, *back from the USSR*, amb una maleta plena d'opinions alterades, i opinions confuses. Molt més que en altres tipus de viatges, les pressuposicions d'abans de partir i les manipulacions dels «visitats», eviten que puguin

entendre la diferència. Ells viatgen amb els ulls tancats, simplement observant (reaccionant) a la realitat segons el color de la pròpia ideologia personal. Es converteix en un viatge inútil, la qual cosa representa una millora molt limitada en la descoberta de nous coneixements. De fet, un dels últims viatgers a la (ex) Unió Soviètica, Jacques Derrida, va expressar la fatalitat d'aquest tipus de viatge:

Exemple particulièrement saisissant d'œuvres dont le « genre », le « type » ... mais aussi une certaine généralité thématique se lient de façon essentielle à une *séquence finie* de l'histoire politique d'un pays, de plus d'un pays, séquence que marqua un moment décisif de l'histoire de l'humanité. (Coeuré, 33)

10. «Mitja vida condormida». Viatge i exili

Un dels millors (i dels més coneguts, gràcies a Ovidi Montllor) poemes de Pere Quart, les «Corrandes de l'exili» de Saló de tardor (1947) fixa en uns pocs versos l'experiència, brutal, de l'exili. En efecte, aquests versos, que es poden llegir en un sentit estrictament biogràfic, tenen, però, una força especial, ja que anuncien molts dels elements característics del viatge a l'exili. S'associen amb privació i absència, i destaquen el profund abandonament que genera aquesta experiència. Hi ha, però, dues estrofes importants que destaquen entre les altres:

Catalunya deixí
el dia de ma partida
mitja vida condormida:
l'altra meitat vingué amb mi
per no deixar-me sens vida.

Aquí el poeta medita sobre l'esberlament que representa en una vida la maniobra de partida, i expressa de manera punyent la divisió que es produeix entre un abans i un després, entre un espai del present, marcat per la incertesa i el dolor, i un espai del passat, marcat pel record. En l'estrofa següent especifica les condicions d'una vida

acarada al passat, evocant el record del país –del mode de vida– abandonat a desgrat:

Avui en terres de França
i demà més lluny potser,
no em moriré d'enyorança
ans d'enyorança viuré.

Pere Quart va saber expressar així, de manera excepcional, alguns dels components essencials de l'experiència de l'exili: el tall amb un passat, l'abandonament d'unes formes de vida, la dependència respecte d'aquestes. Un seu company d'exili a Xile, Xavier Benguerel, amplià encara aquesta declaració de Pere Quart feta en clau poètica. En el pròleg a *Els vençuts*, un dels molts llibres que dedicà a evocar l'experiència de l'exili, escrivia: «Un èxode com el que ens tocà de viure i la seva immediata conseqüència, l'exili, amb tot el que comportà de privacions, angoixa, incertesa, obligada aventura, no acaba mai, ni quan un aconsegueix una situació aproximadament estable, i menys encara si un torna (...) l'exili es transforma, a la inversa, en èxode permanent». O, matisava la impossibilitat de tornar, perquè quan l'exiliat ho feia: «descobreix com mai l'esmunyedissa substància del temps –del temps que passà aquí, mentre ell era lluny, a l'exili, convertint-se, tant per a ell com per als altres, en l'absent».

Els estudis sobre la literatura de l'exili –de Harry Levin a Claudio Guillén– o de la condició de l'exili –Edward Said, Paul Tabori– s'han fixat en les característiques i els aspectes materials d'aquesta escriptura, i han encertat en relacionar l'escriptura de l'exili amb quelcom inherent a l'acte d'escriure i a l'activitat de l'intel·lectual. Coneixem

així els temes i modes recurrents, la melancolia, el viatge prolongat, o, com ha estudiat amb eficàcia Claudio Guillén, l'oscil·lació entre l'elegia pura i la literatura de contra-exili, entre un mode ovidià i una altre de plutarquià. D'altra banda, fins fa ben poc els intents de lectura de la literatura de l'exili republicà del 1936 s'han vist condicionats per la presència d'un to reivindicatiu, o de fidelitat a la memòria dels antics lluitadors exilats. Es poden distingir dues fases. Una primera marcada pels testimonis directes dels protagonistes de l'exili: Josep Carner, Joan Oliver, Josep Ferrater Mora, Xavier Benguerel, Avel·lí Artís Gener, o bé María Zambrano, Max Aub, Manuel Andújar, Rafael Alberti, Rosa Chacel (en la seva intensa relació epistolar amb Ana Maria Moix i Pere Gimferrer). A partir dels anys vuitanta, s'inicia una segona fase, més analítica, no tan condicionada per la reivindicació. Es discuteix, per exemple, per què des de l'«interior» el cànon no ha incorporat els escriptors exiliats. Es dibuixen mapes més o menys acurats de la producció literària fora de Catalunya. Des de perspectives diverses, en els valuosos estudis d'Abellán i Albert Manent, Paul Ilie, Michael Ugarte, Maria Campillo (1995, 1999) i Shirley Mangini, hi ha un respecte lògic envers els avantpassats i un esforç per fixar les imatges de la diàspora republicana a través de l'expressió literària. Són estudis que poden ser llegits com «testimonis» de segona generació d'unes vivències greus.

Però, potser, ha arribat el moment d'iniciar una tercera fase, més crítica i no tan reivindicativa i menys atenta a l'acumulació de dades. És una fase que s'hauria de caracteritzar per l'avaluació i la caracterització, l'anàlisi comparativa des de perspectives més literàries dels textos d'aquest

període. Allò que m'interessa d'indagar aquí és la relació entre exili i autobiografia, per fixar-me tot seguit en un aspecte concret i decisiu de l'experiència de l'exili: el viatge. Són viatges de sortida i instal·lació, de vegades de retorn i frustració. M'interessa plantejar una reflexió des d'una perspectiva pròxima a allò que a *Culture and Imperialism* Edward Said denomina: «Una mena de recerca geogràfica de l'experiència». Per fer això és necessari dilucidar de quin manera la condició de l'exili modifica l'experiència del viatge i com les sempre confuses línies que separen ficció i autobiografia esdevenen molt més borroses en el cas de la literatura escrita a l'exili.

María Zambrano va efectuar, en la seva reflexió sobre la condició de l'exiliat, una distinció entre l'«exiliat», el «refugiat», que «se ve acogido (...) en un lugar donde se le hace hueco», y el desterrat (o bandejat), que «se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla». Aquesta distinció de Zambrano és decisiva per establir una tipologia de la separació de la terra natal. Aquí m'interessa distingir entre el refugi i l'exili. L'exili es definiria a partir de l'«expulsió» i «la insalvable distancia y la incierta presencia física del país perdido». Dins de l'exili potser cal introduir alguns matisos: l'exili interior, l'exili dins de l'exili (com passa amb el cas de Salman Rushdie), o com és el cas de les cultures minoritàries en el si d'un exili de dimensions més grans: la cultura catalana, gallega o basca, en relació amb la diàspora republicana espanyola. Com ja va indicar Manuel Andújar, es produeix un doble desarrelament de l'escriptor català, més indefens amb la ploma a la mà que el de llengua castellana:

En la emigración política, el catalán consciente de su personalidad ve obligado a cultivar una doble vida. La de su mera subsistencia como individuo y la de aquella —tangente a lo externo y cotidiano— en que ha de afirmar su ser a través de una continuidad espiritual que finca en el habla su eje y su llama. Para los intelectuales, la lengua materna —tanto en América como en Francia— queda inutilizada como instrumento de trabajo remunerador, desaparece asimismo el amplio y habitual núcleo de los lectores que permiten ediciones de gran público. Carecen de oportunidad y estímulos, en grado angustioso.

George Steiner ha indicat que el pelegrinatge de llengua en llengua és una de les formes més radicals d'exili: «un gran escriptor que ha de canviar de llengua en llengua per revolucions socials i guerra és el millor símbol de la era del refugiat. No hi ha cap exili més radical, cap maniobra d'adaptació o vida nova més exigent que aquesta». En un altre nivell es pot situar el cas de l'emigrant. Per a aquest és molt important la raó econòmica, no la política, i el fet de tallar els lligams amb el passat pot resultar avantatjós, com en el cas d'Antonio López y López, futur marquès de Comillas, instal·lat a la Cuba de mitjan segle XIX, disposat a convertir-se en un «indianu» de luxe.

Tal como apunta la filòsofa andalusa, es característic de la condició de l'exiliat el despullament total: «Y es que anda fuera de sí al andar sin patria ni casa. Al salir de ellas se quedó para siempre fuera, librado a la visión, proponiendo el ver para verse; porque aquel que lo vea acaba viéndose». Aquesta última precisió és essencial, ja que l'exili implica un nomadisme, físic, mitjançant viatges constants de readaptació; o en la ment, tractant d'ajustar-se a la nova

situació. L'exili, segons explica Edward Said «és la separació radical entre l'ésser humà i el lloc on ha nascut, entre el jo i la seva casa de veritat» («The Mind of Winter», 49). I així l'exili situa l'ésser humà en una terra de ningú (o d'altres). La separació és una de les claus en la traumàtica experiència de l'exili.

Aquesta experiència ha estat viscuda per milions d'éssers humans durant el segle XX. Però l'escriptor, que ja viu en una situació mental d'exili en la vida ordinària, té més armes per narrar i deixar testimoni d'aquest procés de separació. Per mitjà d'una maniobra catàrtica ens ajuda a entendre des de dins i situa en una altra dimensió allò que va definir George Santayana: «La forma de viatge més extrema, i la més tràgica, és la de la migració». Davant d'aquesta experiència radical i la situació tràgica que crea, es produeixen, segons Claudio Guillén dues reaccions: una literatura d'«exili» i una altra de «contra-exili». La literatura d'«exili» consisteix en l'evocació directa, en clau autobiogràfica, amb un registre elegíac d'aquesta experiència terrible, «exile becomes its own subject matter». Entre aquests podríem considerar tantes novel·les de base autobiogràfica i elegíaca *Els vençuts* de Xavier Benguerel, les novel·les d'ambientació mexicana de Lluís Ferran de Pol, molts textos en prosa de Joan Oliver, escrits a base de pur enyorament, les novel·les de Tísner. La literatura de «contra-exili», d'altra banda, converteix l'allunyament de la terra natal en un «triomf contra l'allunyament», i per això s'obren les portes a l'universalisme i a l'exploració de nous mons i actituds (Guillén, «The Sun and the Self», 272). Bons exemples serien llibres de Josep Carner con *Nabi* (1941) i *El misterio de Quanaxhuata* (1943), les *Elegies de*

Bierville de Carles Riba, o alguns dels contes d'ambientació mexicana de Pere Calders (Bou, 1992 i 1996). Es perfilen, doncs, aspectes negatius i positius de la situació de l'exili.

El filòsof italià Giorgio Agamben ha apuntat justament que l'exili no és l'aïllament d'un individu envers la seva comunitat, sinó d'una persona envers ella mateixa, com una espècie de concentració en un mateix. Segons ha afirmat l'exili pot tenir aspectes positius, ja que «el exilio no es, pues, una relación jurídico-política marginal, sino la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción, es la figura de la vida en su inmediata y originaria relación con el poder soberano». En aquesta mateixa direcció, crítics com Edward Said han vist en l'exili d'altres «avantatges». L'exili pot representar una solució per a algú que vol fugir d'una situació insostenible. Entre els aspectes «positius» de l'exili hi hauria: l'originalitat de la visió, ja que l'autor té coneixement de més d'una cultura i es produeix una fusió entre les velles i les noves experiències: «L'exili, els costums, les maneres de viure, l'expressió o l'activitat en el nou lloc de residència es produeix contra el record d'aquestes coses en un altre ambient» (Said, «The Mind of Winter», 55). Aquest és un altre factor important en la condició de l'exili: el trasllat, l'abandonament de l'espai habitual es veu reblat amb la superposició de temps i experiències, del passat damunt del present i a l'inrevés. El viatger en l'exili no és com un turista qualsevol a la recerca de nous mons, sinó que arrossega mitja vida a la maleta —«mitja vida condormida»!—, la pena terrible provocada per la separació que no vol, que no pot acceptar.

Barreja de passat i present

El viatge a l'exili té uns problemes específics. D'entrada, el més obvi és que es tracta d'un viatge no desitjat. Deia abans que l'exili provoca separació. Segons Joseph Brodsky aquest és el moment clau de l'experiència: «l'«exili» es refereix, com a màxim, al moment de la sortida del propi país, de l'expulsió; allò que segueix és massa còmode i autònom com per ser anomenat d'aquesta manera, que expressa de manera molt forta un dolor». La separació accentua una actitud de mirar enrere, de l'elegia, i al mateix temps, per la impossibilitat de tornar, es posen en dubte els fonaments de la pròpia identitat. Max Aub era perfectament conscient de les limitacions que li imposava el viure a l'exili: «Es difícil hablar de su patria cuando uno se hace viejo lejos de ella, ¿cómo es, aun sabiendo cómo está? No hay más imágenes que las traídas por el aliento —o el desaliento— de las palabras ajenas» (*Hablo como hombre*, 139).

Per a molts autors la partença és viscuda de manera tràgica. I més quan aquesta implica abandonar un continent més o menys conegut i familiar, per terres exòtiques llunyanes. C.A. Jordana expressava així la forta impressió que li produïa la sortida d'Europa, des de París:

El meu destí i el teu giren entorn de l'Obelisc ensacat!
Prix fixe, l'addition, bureaux, démarches, gardes mobiles
politesse fatigue du Métro, Notre Dame i el jardí de Luxembourg, rue de la Boétie i boulevard Montmartre, Rond Point, L'Etoile i aquella pau dels ulls que hom anomena place Vendôme! Ja està, surto per la tangent, en la secant de les abraçades dels amics.

(...)

Adéu París, modern encís, *vieille barbe*. Anem a una lluminosa ruta nova o davallem pel pendent de la decadència mortal? Refaràs Europa encara o et podriràs al bell mig de la seva monstruosa, insensata corrupció? I jo, a la fi de la gran ruta d'Amèrica, petit burgès satisfet diluït, vençut o bé treballador encara per refer una Pàtria?

La presentació en caleidoscopi de components de la realitat quotidiana francesa (sinècdoque de l'europea i, doncs, versió ampliada de la catalana) barrejats amb topònims mítics, li serveix per expressar aquesta angoixa de la partença, de la pèrdua d'un món. I és un «caliu perdurable» allò que li ajuda a mantenir la connexió amb el lloc d'origen i a sobreviure el marasme de l'exili:

Il y a du monde qui regarde les affiches lumineuses annonçant les départs des trains. Neguit de darrera hora a la gare de Lyon. Els amics es barregen neguitosament amb les maletes. Les llàgrimes són un entriquemell entre les cames. Oh París, gris París, *vieille France*, ja ets lluny, tan lluny en l'espera de la marxa del tren, dins el repòs, guardador dels llocs, de les terceres. I tanmateix quelcom de tu, llum interior, el caliu perdurable encès en la ràpida coneixença —oh caliu on sento Barcelona— va amb mi pel món per a no esvair-se mai més. Mai més —que els déus no ho facin—, mai més.

És destacable aquesta identificació entre Europa-París-Barcelona, i el sentiment de presència contínua d'unes realitats allunyades. T'ísner, per la seva banda, evocava amb detall microscòpic la desfeta. Ho feia des de dins de l'exèrcit republicà. Abassegat d'impressions contradictòries el seu relat acumula els episodis perillosos: el descens, enmig de

gel i neu, a les valls obagues del Pirineu de l'altra banda de la frontera, el maltractament que reberen per part de les autoritats militars i policiaques franceses, que sospitaven d'aquell mig milió de combatents que creuaven la frontera en poques hores: «Allò que hauria pogut ser un bonancenc passeig per terra de pau era la plasmació tetradimensional de la desfeta». Gaziel expressava així el seu dolor en una situació semblant:

En un tancar i obrir d'ulls, momentàniament o definitivament, ho hem perdut tot: la pàtria, la llar, els béns, la situació, i —la cosa més trista— la possibilitat de retrobar o substituir de pressa la nostra vida estable.

Havia passat la nit sense dormir. El seu viatge tenia uns objectius vagament comercials. Amb l'editor López Llausàs anava a Colòmbia per explorar la possibilitat d'iniciar negocis editorials en aquell país. Ho havia perdut tot i estava intentant d'adaptar-se a una nova vida en la qual ja no és el periodista de prestigi, director de *La Vanguardia*.

Josep M. de Sagarra es refugià en un viatge a terres ben llunyanes, amb l'esperança que l'atracció de la llunyania li procuraria repòs per al dolor:

Y aquella Polinesia de mis sueños juveniles, a la cual había renunciado para siempre, se concreta en mi estado actual como una solución inteligente y cicatrizadora (...) Veré hundirse lentamente la Estrella Polar, y verá aparecer en el horizonte la Cruz del Sur, hasta que un día, en otro hemisferio, la caricia tropical de unas islas indiferentes en absoluto a mi propio dolor, es posible que me produzcan la ilusión de lo lejano.

D'una manera més humorística, Tísner es fixava en els aspectes surrealistes de l'experiència i interpretava amb bonhomia algunes de les situacions esperpèntiques que marcaren la seva sortida cap a Mèxic. Enmig d'un dels camps de refugiats (o de concentració) a la vora del Tet s'instal·len un home i una dona amb una taula plegable i un cartell: «*Todos los republicanos que deseen trasladarse a México, pasen a inscribirse en las listas que confecciona esta mesa*».

El viatger veu les novetats del paisatge amb ulls acostumats a d'altres realitats. Allò que en un viatge d'aventura i descobriment és excitació i comparació adelerada entre velles i noves realitats, en el viatge a l'exili es converteix en separació, dolor, record d'allò que ha quedat enrere. La típica maniobra de comparació que efectua el viatger és molt tràgica per a l'exiliat. En aquesta operació de substitució de les coses vistes en el present per les coses ja conegudes en el passat, intervé de manera decisiva l'*habitus*, un concepte sociològic desenvolupat per Pierre Bourdieu. L'*habitus* és el conjunt d'esquemes de percepció, pensament, sentiment, evaluació, parla i actuació que estructura les manifestacions expressives, verbals i pràctiques d'una persona. L'*habitus* és com un *modus operandi*, un principi generatiu d'improvisació regulada, el qual adquireix un estatut problemàtic en l'exili, ja que es produeix un enfrontament entre el subjecte i el nou entorn, que no entén, que no vol acceptar, per lògica actitud de defensa íntima. Això justifica que, com va notar José Luis Abellán, una de les característiques més persistents de l'exili espanyol després de la guerra civil, sigui el fet de no trencar amb els orígens i el desig d'enllaçar amb les generacions més joves

que resten en el país. Els espanyols exiliats el 1939 gairebé no s'integren en els països de destinació, a diferència del que fan els exiliats centreeuropeus en la mateixa època.

L'exili augmenta l'agudesesa en la percepció. I això enterboleix una maniobra característica del viatger, en comparar les coses noves que troba amb allò que ha deixat enrere. Fa una comparació, en primer lloc, amb el seu propi passat. A l'exili augmenta la pressió de l'àmbit propi, perdut. I provoca tota mena de reaccions. No només és la pressió del record del país que han deixat. El que passa és que aquests viatgers es desplacen amb els ulls tapats, mirant sense veure. No veuen allò que tenen davant dels ulls i ho substitueixen per records del passat. Pedro Salinas, en visitar Mèxic, va sentir la necessitat de comparar allò que veia amb realitats europees –espanyoles– que havia deixat enrere. El primer contacte amb l'Amèrica hispana es produí durant una visita a Mèxic, el 1939. Arribà a la ciutat de Guadalajara en tren, des de Califòrnia. El viatge fou un autèntic desastre: un tren brut, un retard de vuit hores i pèrdua de l'equipatge: «*En suma, el retorno a lo hispánico, a la raza*», comentava desolat en una carta a la seva dona, Margarita Bonmatí. Però l'endemà comença a canviar d'opinió:

Hay que vaciar estas sílabas –Guadalajara– de recuerdos viejos, de casas pardas, de ambiente sórdido, y luego llenarlas con casas claras, atmósfera alegre y sencilla, o impresiones nuevas. Es una operación proustiana, y me dan ganas de escribir algo sobre este proceso de convertir un nombre de una realidad en otra realidad. Porque lo cierto es que esta Guadalajara, está vibrando de reminiscencias andaluzas, y en gran parte sevillanas.

El viatger/turista tendeix a comparar dos espais coetanis, el del seu país d'origen i el del país que visita; el viatger-exiliat tendeix a substituir un espai per l'altre. Aquesta substitució de l'espai que veu en el present pel seu propi espai personal, impossible de veure o visitar, es complica encara més quan s'introdueix un efecte temporal. El passat, que pertany a l'esfera del record, es barreja amb el present, amb la qual cosa augmenta la sensació de pèrdua, inherent a la situació de l'exili. Així escrivia Salinas:

Y empieza México a operar sobre mí esa influencia espiritual deliciosa de recordar lo visto y no visto, de volver a ver lo que nunca vi, y sin embargo me parece haber visto. (...) Yo me paseo por México como por un jardín o museo, mitad del pasado, mitad del presente, donde cojo aquí una cosa y allí otra, que no encuentro en otras partes. Pasado en el presente, o presente en lo pasado, esa es mi impresión mexicana.

Allò que m'interessa destacar aquí és que Salinas fon dos espais amb temps diferents, a partir de l'eufonia d'unes paraules –topònims– que associa amb imatges que té clarament identificades amb espais geogràfics concrets del seu passat. L'exili imposa una polisèmia al topònim. El lloc que visita en el present arriba a ser, d'alguna manera, el lloc absent, llunyà en l'espai.

Gaziel sentia que viatjava en direcció contrària a la del seu desig. Després de dos dies de navegació constatarà que

el vaixell marxa «en direcció contrària» a la que duen, encara, el meu pensament i el meu cor. I és que, per ara, penso i sento molt més «endarrere» que «endavant».

De vegades faig esforços per imaginar què ens passarà a Colòmbia, què serà de la nostra vida, i voldria regirar papers i començar a fer plans. Però «no ho veig», «no en tinc ganes». Potser el contacte amb Amèrica m'espavilarà.

Tísner parla de Mèxic en termes de lloança. Descobreix la diferència i la respecta. Evita el fals reduccionisme de les comparacions apressades:

Tot just acabes de baixar la passarel·la del vaixell i trepitges la terra ferma del moll de Faros, ja has descobert que allò que, encara a bord era utòpic, ara aquí, a terra, s'ha tornat una realitat. Això sol, trobar un indret on el mot Llibertat té el seu significat autèntic, la seva colossal dimensió, ja paga amb notable escriu el tret del viatge!

El viatger detecta immediatament petites similituds que el retornen al seu món: «L'any 1939, —escriu Tísner— quan hi vam arribar, i fins i tot algunes dècades més tard, hi havia tramvies idèntics als que nosaltres havíem deixat a Barcelona abans de la guerra; encara, per acabar d'arrodonir la imatge, circulaven jardineres, aquelles baluernes que hom desempolsava a les nostres cotxeres un pic arribat l'estiu i que allí, canícula l'any sencer, mai no paraven». O bé Xavier Benguerel fa una lectura ben curiosa del final de la segona guerra mundial i el desenllaç no favorables per als interessos de Catalunya. Joan Sales evoca des del Carib noms, de llocs, d'estacions de l'any, que ja no signifiquen res en el seu present, però que enyora poderosament i el retornen al seu passat:

Ens parlaves de Girona i de la tardor: dos noms que ara ressonen tan estranyament entre aquests bosquets

de cocoters i arran d'aquest mar infestat de taurons... Hem hagut de renunciar a les tardors ¿i per quant de temps? ¿Quan tornarem a respirar «aquella olor de terra del vent de tardor»? De vegades ens posem a recordar coses ben petites i insignificants, d'aquells temps que han fugit per sempre; fins ara no n'havíem descobert l'encís secret i subtil.

I Eugeni Xammar fa una reconstrucció vagament costumista de festes i tradicions, de moments de l'any, en els articles que escriu per a les publicacions de l'exili. L'article titulat «Nadal a Barcelona» es clou amb uns mots expressius:

Tot això és perdut. Tot això és el passat que hem de retrobar. En aquesta nit d'un Nadal fosc i trist jo us convido a obrir el finestral com un acte d'esperança. Fa fred. No es veu res. Tot és negre. Però si tenim voluntat d'escoltar, sentireu la veu de l'àngel.

Per a Ferran Soldevila l'olor d'uns lil·làs en el seu exili francès li suggereix una barreja de records:

Ha arribat el torn dels lil·làs. Poques flors són tan evocadores. N'hi ha davant de casa, a Palautordera. Però, en aspirar-ne el perfum, sento que evoca un record molt més llunyà. Quin? Torno a aspirar intensament: jardí d'infantesa a Sant Feliu de Llobregat!

El resultat gairebé lògic després de visitar realitats molt diferents en un estat de gran commoció interna és l'expressió d'una fidelitat als orígens. Pedro Salinas enyora el Mediterrani. Observant el Pacífic a Califòrnia l'any 1939 li recorda el Mediterrani i escriu: «Y ya sabes lo que es eso

para mí: el Mediterráneo. Me declaro ciudadano del Mediterráneo. Claro es que a este falso Mediterráneo le falta algo: la antigüedad de las cosas». Salinas aprèn a dibuixar un paisatge idealitzat d'allò que ha perdut: «lo perdido, que surge ante las evocaciones de las visitas (...) esos patios con jardines, paredes encaladas, jazmín, palmeras, que me recuerdan nuestro mundo: desde Alicante a Sevilla, por Argel, donde nos siguieron siempre esas flores, esos árboles, esos muros blancos».

Gaziel estableix una curiosa identitat entre els homes que observa en els carrers Nova York i els de Barcelona. Després de pensar-hi molt decideix que llur semblança es fonamenta en el caràcter de comerciants: «Els homes que van pels carrers de Nova York són, en gran majoria, homes de negocis, sense pretensions racials o de llinatge, sense angúnies intel·lectuals, que van sobretot darrera les pessetes, és a dir, els dòlars».

Viure en els marges

Aquests maniobres de confusió també es produeixen a l'altre extrem de l'exili, en les maniobres de retorn, però amb un signe divers. Quan Max Aub tornà a Espanya el 1969 efectuà operacions relativament semblants, de confusió de temps i espais. Aub substitueix allò que veu en el present pels seus records del passat. Però en el seu cas barreja espais separats per un temps determinats, els trenta anys de l'absència. Per això experimentà una gran dificultat per reconèixer la «realitat», és a dir, per distingir entre allò que recorda i allò que realment veu: «esto que

veo es realidad o esto que me figuro ver lo es. Esto que me figuro ver —esta figura— es realidad. Esto que veo, España, es realidad. Lo que pienso que es, que debe ser España, no es realidad». En visitar Barcelona escriu: «La ciudad allá abajo, como tantas veces la he retratado. La misma luz, idéntico mar. También yo, igual a mí mismo. ¿Dónde las canas? ¿Dónde los años? Todo es ver sin verse a sí mismo. Nunca se ve uno, los espejos engañan que es una barbaridad». I sent una gran angoixa en no reconèixer res a València, «como no sea la Gran Vía». Aquesta dificultat d'identificar i reconèixer allò que veu durant el viatge de retorn s'amplia amb el seu propi jo. En presentar-se al Rector de la Universitat de València escriu: «No sé qué decir. No sé cómo presentarme. No sé quién soy ni quién fui». El factor temps té un efecte en la manera com es veu ell mateix en els miralls i això li suggereix una original fórmula matemàtica per expressar el temps passat a l'exili:

¿Qué tienen los espejos españoles que no tengan los demás? Ignoro los secretos del azogue. Pero existen. Me veo más viejo; cosa que a nadie debe asombrar, pero no son sólo treinta años. Hace más tiempo: el tiempo multiplicado por la ausencia.

L'exiliat intenta de reconèixer el país que ha deixat. I estableix un mapa mental i moral a partir de les coses que no han canviat. És aquesta una tasca gairebé impossible. Joan Oliver escrivia a Josep Ferrater Mora:

Aviat farà cinc mesos del meu retorn a Ítaca. M'he adonat que durant la meua absència la bandarra Penélope no ha fet més que desteixir. Els Pretendents van ser en aquest

cas uns barroers i poderosos conquistadors. S'han instal·lat pètriament. Cada dia, en acabar la jornada, buiden el contingut del calaix a les butxaques llurs, i encara es reserven el dret de cuixa. Són ubiqüitaris i proteics.

Faras santament, doncs, de prendre bitllet d'anar i tornar. No és fàcil, però sí possible. (*Joc de cartes*, 26)

En el fons, en viure a l'exili, o en intentar tornar al propi país, es produeix una maniobra semblant de desarmament. Es produeix una situació de —en mots de Jorge Guillén— viure «en el borde», en els marges. Com explicava l'escriptor castellà en una carta a Américo Castro: «no tenemos ni un solo pelo de emigrantes de los que no son nada en país y vienen a ser algo en el otro Continente». Reconeixia les diverses influències positives: «¿Quién no ha aprendido aquí más de una lección, desde el fregar los platos con gusto hasta el llegar a las citas con puntualidad?». I afegia:

A pesar de todo, en el borde quedamos. Nunca creemos con tal ingenuidad en el progreso, ni en el success como clave de la existencia, ni en un «estilo de negocio», business-like. No pondremos los pies en la mesa, si no es por afectación; no nos quitaremos la chaqueta en cuanto lleguemos a casa; durante las comidas no tomaremos café desde el principio. (-No, later!) No tenemos coche; tenemos radio, pero no creemos en ella; no asistimos a partidos de baseball; apenas oímos jazz; apenas bebemos whisky. ¿Qué plenitud habrá en este borde? No compartimos el lecho con la hermosa indígena... ¿Habremos pues de recurrir a la elegía para situarnos y expresarnos?

En efecte, bona part de la raó d'aquest viure en els marges, és la decisió radical de l'exiliat de no voler —o poder?— integrar-se. El viatger a l'exili, en no integrar-se en la societat que l'acull, viu en la fatiga, sense mai trobar repòs.

Aquesta és una actitud característica de l'exiliat: la defensa davant de la cultura estrangera que l'acull i, a la llarga, la reacció davant del seu propi món com si fos també estranger, perpetuant així aquesta vida en els marges. Una bona manera de definir aquesta situació és a partir d'un concepte que prové de l'antropologia. La condició de liminar, que com ha definit Victor Turner consisteix en una etapa de *betwixt between*, permet la suspensió de les normes habituals i viure per damunt d'aquestes, és a dir, vivint entre una i altra cosa, en trànsit, i enlloc de manera definitiva. L'exiliat perpetua aquesta ambivalència i tendeix a viure en la liminaritat.

Max Aub, en viatjar a Espanya el 1969, s'adonà de la seva pròpia situació «en els marges». El seu text està ple d'admonicions i crítiques als espanyols del present: «habéis hecho de España un conglomerado de seres que no saben para qué viven ni lo que quieren, como no sea vivir bien. Franco ha hecho el milagro de convertir a España en una república suramericana». Atacava el consumisme escapista que, segons ell, havia envaït tots els aspectes de la vida quotidiana: «Quinielas, lotería, fútbol. Ni un soldado ni un guardia civil. Abundancia, despreocupación. Turistas, buenas tiendas, excelente comida, el país más barato de Europa. ¿Qué más quieren? No quieren más». Reaccionava amb sorpresa davant els mots nous que detectava: «Marisquería», o els canvis en els costums i en els escenaris de la vida: li sorprenen no sentir «piropos», que no hi hagi tavernes,

que la gent no llegeixi i només es preocupin dels acudits i del futbol. O bé que els «snack-bars» (els antics cafès), ara estiguin envaïts per «manadas de mujeres». Per això pot declarar a la premsa amb dolor: «No he vuelto, he venido».

Joan Oliver en tornar pateix una malaltia. No és física, sinó psicològica. Per això envia un report desesperat al seu amic Xavier Benguerel:

Estava trasbalsat. Això de tornar a la pàtria després de vuit anys, en les meves condicions, és més fort del que em pensava. En arribar a Barcelona vaig caure malalt. Vaig tenir allò que els pagesos en diuen «un cop de sang». No estava per veure ningú. Durant uns dies vaig tenir la impressió terrible que m'havia equivocat sense remissió. *Sense retorn, saps? El poc que havia vist de la ciutat em va causar una tristesa immensa. Barcelona era un cosa tronada, embrutida, com una roba bona però usada fins a l'abús; i, és clar, desnaturalitzada...* (Benguerel, *Memòria d'un exili*, 223-4)

I en unes «Notes informatives» amplia la reacció davant el panorama dessolador que havia trobat en tornar:

Perill? Cap. Molt servilisme. La gent vol que l'amo estigui content i que tingui el son tranquil, i va molt més enllà del que l'amo mana.

El teatre català: una misèria.

Qüestió alimentària: regular, certes dificultats pel pa blanc, que és car, i per la carn fresca. La resta abunda.

Vestimenta: més barata que a Xile (la meitat).

(...)

Llengua: el català es parla pitjor que mai. Certs pares de l'alta burgesia tenen el costum de parlar en castellà als

seus fillets. Model de conversa d'aquests senyors (principal amb vuit balcons a la Diagonal):

PARE (adreçant-se a la muller): Escolta, noia. Quin dia em fotogràs faves amb botifarra negra?

MARE: És que al nen no li vénen de gust.

PARE: Recony, que n'ets d'empenyadora! (Al nen): *Oye, Toñito, ¿es verdad que no te gustan las babas?*, etc.

IMPRESSIÓ GENERAL: El país està cretinitzat almenys en un 70 %. (*Memòria d'un exili*, 224-225)

L'estat de la llengua, després dels anys d'ocupació franquista, esdevé altre cop una de les grans obsessions del escriptors catalans. Oliver el presenta en termes desesperats:

La corrupció de la llengua parlada avança amb una velocitat de bòlid. Sense premsa, sense llibre barat, sense escola, sobretot sense escola, ningú no té punts de referència. El poble català és el que parla d'una manera més bàrbara entre tots els del món. Una tribu africana té el seu vocabulari simple, però l'usa amb correcció.

(...)

Escolta. La cosa ha arribat a uns extrems, que una persona que parli amb certa puresa relativa el català, detona i queda com un liró. Aviat els conreadors de la llengua catalana constituïrem un fenomen curiós i lamentable, com fa trenta anys els esperantistes. La marca més visible i general de la nostra servitud és l'adiós. (*Memòria d'un exili*, 225)

En altres ocasions fa una valoració de la situació social, econòmica. La conclusió és fulminant:

... i és com viure entre quatre parets i a les palpentes... T'ho he de confessar: com més temps passa menys ho entenc, tot això. L'embrutiment és tan general, que els

que som encara incontaminats (fins quan?) fem un paper d'extravagants. Hi ha una tranquil·litat que fa fàstic.

L'exiliat que ha retornat es veu en una situació d'aïllament, perquè manté una fidelitat a unes creences del temps anterior, d'abans de sortir del país. Perquè percep la diferència immensa entre l'abans i l'ara. Alhora, les descripcions en clau costumista que fa, resulten informades per aquesta perspectiva «comparatista» que adopten els viatgers. Allò que en altres viatges és només comparació entre maneres de viure coetànies en el temps, aquí és comparació entre maneres de viure en un mateix lloc, però separades pel temps. És com un viatge temporal, per un espai immòbil. Així, Oliver descriu la situació que ha trobat en tornar a Catalunya:

Un «senyor» que ha permès la corrupció «total» de l'administració, de tots els seus servidors fins a extrems no coneguts ni a Sud-amèrica, que ha deixat la joventut sense ideals i sense idees, que ha cavat el buit més afrós darrera d'ell i a tot el seu voltant, que ha exterminat la cultura catalana, que ha inflat monstruosament la capellanada (a la sopa te'ls trobes!), que ha aïllat el país de tot el món i l'ha deixat sense primeres matèries, posant-lo fora del pla de reconstrucció, que exporta tot el que val alguna cosa i es queda les divises per fer canons, vaixells de «guerra» i avions, i que té els pobres sense PA i sense TABAC, un senyor així, cada dia està més ferm en el seu tron i cada dia és més admirat a l'exterior. El dia onze de setembre... Què, deies alguna cosa? Ah, ja. Res, home, res. Tu comprendràs que és difícil fer cròniques sobre aquest paisatge. Perquè suposo que no he de fer pas derrotisme!...

La conclusió de l'Oliver és funesta i, a l'inrevés que Maragall («despert entre adormits») es veu a ell mateix com un cadàver: «Catalunya com a tal, és un mausoleu; per ara hi ha l'avantatge que els cadàvers tenim llibertat de campar pel país en forma d'espectres de bona aparença». (*Memòria d'un exili*, 226-227)

Gaziel, en el seu viatge a Colòmbia, es mantingué discretament al marge, mentre elaborava reflexions pessimistes sobre la situació política dels països hispànics que visitava, sobre els efectes nefastos de la presència espanyola: «Gran contrast entre el que és indígena i el que és importat: l'indi i l'automòbil. Estàtica racial i dinàmica forastera». Segons ell, el problema s'explicava per l'aliança de Bolívar amb els indis contra els espanyols. En retornar a Europa, encara que sigui només al provincianisme francès, se sent reconfortat: «Francesos de província endiumenjats: *casquettes*, bicicletes, autos tronats; però quina sensació de *casa*, d'Europa!».

Final

Certament aquests escriptors justifiquen el destí moral que Theodor W. Adorno relaciona a *Minima Moralia* amb la situació de l'exili: «És part de la moral no sentir-se a casa ni a casa seva». El final del llibre de Max Aub es d'un intens pessimisme, ja que s'adona que l'exiliat no pot tornar: «Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes». Perquè aquests és el destí del

viatger exiliat que s'atreveix a tornar a la seva terra: es troba amb les mans buides, ara ja amb tota la vida condormida.

El viatge a l'exili és un viatge de dues direccions: d'anada o separació i de tornada o incertesa. I és aquesta una veritat absoluta per a qui surt de viatge en condicions diguem-ne normals, però que adquireix un sentit tràgic per a qui viatja des de la necessitat de l'exili, perquè els viatgers a l'exili, o de retorn des de l'exili, busquen allò que han perdut, allò que han deixat en el propi país. I aquesta recerca no acaba mai. Només s'accentua una confusió d'espais i temps. Busquen formes de retorn al propi país, és a dir formes de completar el cicle del pelegrinatge, però en el camí assumeixen una nova condició del jo, una condició, que per la seva situació de partida –deixant «mitja vida condormida» enrere–, afecta a la substancialitat de l'experiència. El viatger a l'exili intenta veure allò que no veu. Recordant la frase de María Zambrano: «librado a la visión, proponiendo el ver para verse; porque aquel que lo vea acaba viéndose». I descobreix mons nous. O aspectes desconeguts del seu propi ésser. El viatge resulta, doncs, eufemisme per als intents de retorn, físics o mentals. Temps i espai adquireixen durant el viatge a l'exili una dimensió nova. El viatger no avança, no es mou, i si ho fa és per situar-se no en un nou espai real, sinó per inventar-ne un altre d'imaginari, mental, que el trasllada al temps anterior a l'exili.

11. «Benvinguts enlloc»: viatges a no-llocs

One's destination is never a place, but rather a new way of looking at things.

Henry Miller

The journey is a method of both detachment and attachment; it creates individuals as it creates communities.

Eric J. Leed

Els no-llocs i l'infraordinari

Viatjar ha tingut un valor educatiu des de l'Antiguitat. Entre 1660 i 1840 el Grand Tour facilitava el coneixement tant del món clàssic com el del Renaixement per part de les classes altes del nord d'Europa durant un viatge a Itàlia. Els viatgers han estat en la seva majoria considerats com per la seva qualitat d'observadors, que no sempre saben on són i que entren en contacte amb persones i cultures que mai coneixem del tot, sempre necessitats d'un cicerone. En una maniobra característica de la dissuasió, lluny de casa el viatge accelera la interacció amb l'Altre, l'observació de terres exòtiques, hàbituds, idiomes, la qual cosa permet al viatger conèixer-se millor a ell mateix, sense arribar a conèixer del lloc visitat (Fussell, Leeds, Pratt, Liebersohn).

Les coses canvien dràsticament a l'hora d'explorar territoris propers que són ja coneguts (Brenner, Buzard). Els viatgers romàntics com Wordsworth a *Guide to the Lakes* (1810) o Pedro Antonio de Alarcón a *La Alpujarra. Sesenta leguas a caballo precedidas de seis en diligencia* (1874) van retre homenatge a la doble versió dels viatges de l'època: l'exploració a la recerca de nous coneixements, i l'atracció per destinacions llunyanes, sovint orientals. En aquest cas l'objectiu era descobrir allò exòtic en zones properes, i recuperar les ruïnes medievals. Tractant de preservar un patrimoni nacional, el baró Taylor va escriure 21 volums de *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* (1821-1878). El Romanticisme va afirmar el medievalisme, en oposició al creixement massiu de les ciutats i l'auge de l'industrialisme, i va reivindicar allò exòtic, desconegut i llunyà com la forma més autèntica d'explotar el poder de la ment, és a dir per imaginar i per escapar de la realitat (Thompson).

Aquest capítol és dedicat a un nou tipus de llibre de viatges que reconeixem en una sèrie de llibres publicats en els últims vint anys del segle XX, en el quals es presenta el viatge a llocs propers —els anomenats no-llocs—. Aquests llibres han reinventat un gènere literari ben establert i han fet que observem amb ulls nous l'experiència del viatge. La meua tesi és que amb aquests llibres, un gènere literari ben establert es reinventa, i l'experiència de viatge avança un pas més enllà.

En la literatura catalana i espanyola contemporània hi ha hagut una forta tradició de relats de viatges que exploren el propi país. A causa de la censura i l'allunyament de les principals tendències culturals europees, aquests

llibres tenien un sentit social i crític. Era una forma òbvia d'introduir la crítica social i el comentari sobre la situació política només a partir de l'observació d'una realitat endarrerida. Ceta va escriure en el seu *Viaje a la Alcarria* (1946): «este libro no es una novela, sino más bien una geograffa». Més tard va explicar que els seus relats de viatges estaven destinats a ser una mena de «geograffa ... esa cosa que el Estado, en España, históricamente ignora» (*Primer viaje andaluz*, 20-21). Com a resultat, va incloure en els viatges descripcions «tremendistas» d'un realisme intens (Schwartz, *Old Spain and New Spain*). De manera semblant Juan Goytisolo a *Campos de Níjar* (1960) o a *La Chanca* (1962), va efectuar exploracions d'aquesta mena. Els viatges poden ser fàcilment relacionat amb la seva obra de ficció, el seu canvi d'un estil neo-realista a un de molt més experimental, sempre lluitant amb la provocació, per denunciar i per indagar sobre la seva pròpia identitat sexual. Aquests viatges són només la punta de l'iceberg d'una tradició espanyola molt rica de relats de viatges amb un aspecte social molt important, escrits sota la dictadura de Franco com una manera de denunciar els problemes polítics, socials i culturals del país (Henn, «Juan Goytisolo's Almería»).

Els escriptors romàntics i espanyols de la dècada de 1960 entren en les dues categories establertes per Kowalewski: «the authors may be celebrating the local and unfamiliar or—in a long tradition of social exploration—exposing and investigating conditions at home that most would prefer to ignore». Des dels anys vuitanta del segle passat es pot detectar una tendència en l'exploració de les realitats properes, el que ha produït una sèrie de

llibres de viatges que podríem qualificar com de viatges a no-llocs, en els quals s'explora la vida quotidiana. Entre ells es poden incloure llibres com *Los Autonautas de la Cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella* de Julio Cortázar i Carol Dunlop, *Les passagers du Roissy-Express* de François Maspero, *Viatge als grans magatzems* de Josep Maria Espinàs, *Blue Highways. A Journey into America* de William Least Heat-Moon, o *Nunca llegaré a Santiago* de Gregorio Morán. Cortázar viatja 700 km per l'autopista París-Marsella en una camioneta durant un mes explorant l'autopista com si es trobés a la jungla de l'Amazònia; Maspero passa un mes la fotògrafa Anaik Frantz visitant tots els pobles per on passa una de les línies de tren que connecta les rodalies nord i sud de París (de Roissy fins a Gentilly), i així descobreix un París desconegut; Espinàs viatja «a peu» per uns grans magatzems i descobreix els secrets del món dels compradors i del consum; Least Heat-Moon fa una crònica del viatge a través de l'interior del EUA, en el qual mai no utilitza una autopista interestatal; el no creient Morán intenta seguir i observar el «camino de Santiago» com a pelegrí. Encara que els dos últims viatges no són exactament a no-llocs, la forma en què tots dos autors evoquen els viatges, en termes d'excentricitat i velocitat, ens ajuda a associar-los amb els anteriors. Heat-Moon es troba amb una civilització perduda amagada sota la sobremodernitat, Morán s'enfronta al *Camino* com si es tractés d'un sender per caminar, evitant de manera provocativa qualsevol consideració religiosa.

En aquests llibres es condensen les dues categories exposades per Kowalewski (celebració i denúncia) esmentades més amunt. També s'acorden, ni que sigui parcialment,

amb la definició de Marc Augé de la «sobremodernitat». El final del segle XX ha estat una època –en mots de Marc Augé– de sobremodernitat. Aquesta època és farcida de no-llocs que han definit un sentit diferent de la geografia i de la relació entre éssers humans i l'espai. Segons Augé:

En el món de la sobremodernitat la gent està sempre i mai a casa: les zones frontereres o «marchlands» (...) ja no obren les portes a mons estrangers. La sobremodernitat (que s'inicia en tres figures de l'excés: la superabundància de fets, la superabundància d'espais i la individualització de les referències) troba la seva expressió natural en els no-llocs.

Però, què són els no-llocs? Un lloc pot ser considerat com a «espai» si es pot definir en termes relacionals, històrics i en relació amb la identitat, és a dir que tenen un sentit per a un individu o un grup. Tots els altres llocs són «no-llocs». Entre aquests hi ha espais impersonals com l'aeroport, l'autopista, el supermercat, en els quals la gent s'observen amb indiferència i rarament es plantegen qüestions ontològiques, ja que tothom va a la seva, només hi són de pas.

En la nostra època, en efecte, ha gairebé desaparegut la màgia de l'aventura. Amb la televisió, la comunicació de masses ha canviat de manera definitiva, i ens trobem en aquest present regit per principis anunciats per Orwell o McLuhan. Vivim en un món de la sobremodernitat regit per la instantaneïtat, la dictadura del present, en el qual la novetat és un somni impossible. És en aquest tipus d'ambient, amb una visió vagament cosmopolita del món, que la distinció entre «nosaltres» i «ells», l'aquí

i l'allí, ha esdevingut borrosa i crea dificultats per a la nostra percepció de la realitat. Ha esdevingut més difícil distingir l'experiència que els etnòlegs han anomenat tradicionalment *cultural contact*, perquè amb la desaparició de les fronteres imposades per la globalització, és més difícil distingir clarament entre centre i perifèria. El problema que planteja una etnologia de l'«aquí» és que encara ha d'ocupar-se d'«altres llocs», però aquest «altre lloc» no pot ser percebut com a un objecte singular diferent, és a dir, exòtic. De fet, els no-llocs estan estretament relacionats amb la vida quotidiana. Aquesta última és un marc més general. La vida quotidiana es pot definir com la rutina, el que passa dia rere dia i que esdevé la nostra realitat més permanent. És el que Henri Lefebvre anomena el «terreny comú» (*common ground*) o «teixit connectiu» (*connective tissue*) de tots els pensaments i les activitats humanes concebibles (Gardiner, 2). El món de la realitat quotidiana és el món del sentit comú, un que s'experimenta en l'estat de vigília, que proporciona ordre i dona sentit i significat a l'aquí i ara. Els no-llocs ens ofereixen alguns dels decorats més anònims de la vida quotidiana.

Encara que es podria dir que aquests conceptes són una mica mecànics i limitats, ens ofereixen un punt de partida per a l'anàlisi dels textos, que concentren alguns dels malestars, els descobriments i les paradoxes del nostre temps. Penso per tant en una forma més complexa no-lloc, més a prop del punt vista de Foucault quan parlava de l'articulació entre continuïtat i ruptura, entre la història i la novetat, que és l'únic espai des d'on es pot parlar d'una manera crítica (Bosteels, 124). En aquest tipus de no-lloc que estic discutint, l'espai sense identitat és un problema,

però també és una aproximació crítica a explicar-lo, com una manera crítica de veure el món.

Aquests viatgers adopten una actitud excèntrica. Segons Hambursin, l'excentricitat, s'entén com allunyar-se d'un centre, i és característica de qualsevol viatge. Alguns viatgers, s'allunyen d'una altra centralitat, la del mateix gènere del llibre de viatges, establint una altra forma codificada de viatjar i escriure sobre l'experiència, com en el cas de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*. Hambursin relaciona el viatge de Cortázar amb l'excentricitat, perquè els viatges excèntrics i l'escriptura excèntrica són indispensables per fugir de les convencions d'una societat rígida, i per poder *re-centrar* l'existència, proporcionant eines per «forzar el desgarramiento de una realidad con frecuencia demasiado superficial y quizá incluso engañosa, si la mirada no es más que un vistazo negligente y pasajero» (*Autonautas*, 242). Ahora, aquests llibres de viatge segueixen les especificacions auto-imposades per l'anomenat «art of the project» (Forsdick, Gratton and Sheringham). Les especificacions condicione l'espai (itinerari) i el temps (durada), així com els actes mentals i actes materials que s'han de realitzar, com un viatge on el viatger ha de fingir que no està familiaritzat amb els llocs visitats. Les especificacions tenen un clar sentit irònic i gratuït. Com que en molts casos, hi ha molt poca cosa sobre la qual escriure, les digressions i desviacions es converteixen en l'essència mateixa del projecte. Hi ha un element de simulació: es tracta de viatgers que actuen com si estiguessin explorant un territori desconegut llunyà. Les normes bàsiques són essencials per a aquest tipus d'experiència i el fet que obliguen el viatger a una determinada línia de conducta

en un context específic, evitant així els perills d'un discurs més elemental i sobre aspectes de metodologia (Gratton i Sheringham, 19). Jo afegiria que és precisament la paròdia de les actituds convencionals de viatge, i l'ús de la ironia, el que permetrà als viatgers a adoptar un acostament distant al que veuen. No és una mera frivolitat, una altra manifestació de l'anomenada actitud postmoderna, sinó l'ús deliberat d'una forma literària específica. En realitat, el component irònic d'aquests viatges és de vegades substituït pel drama. Quan decideixen organitzar el viatge d'alguns viatgers (Cortázar, Maspero) decideixen emular els exploradors d'antany, mentre que altres (Espinàs i Morán) fan a peu un pelegrinatge ben conegut. Heat-Moon, per contra, després d'haver estat abandonat per la seva dona i no haver obtingut la *tenure*, fuig de la seva vida còmoda per explorar un món proper, el de les *blue highways*, el qual prèviament no havia gairebé notat. Diversos crítics han relacionat erròniament aquests llibres, en particular *Autonautas* de Cortázar, amb el que anomenen «l'escepticisme de viatge» (Metz) o «paròdia del viatge», una mena de reacció a l'escriptura «polític-eròtica» en els llibres de viatges d'autors com Pico Iyer i el seu *Falling off the Map: some Lonely Places of the World* (1993) (Brennan, 183-4).

Aquest tipus d'enfocament permet als viatgers observar la vida quotidiana des d'una perspectiva molt diferent. És una actitud molt a prop dels interessos antropològics de Georges Perec. L'any 1973 Perec va inventar-se el terme «l'infra-ordinaire» per referir-se als aspectes mínims de la realitat que trobava particularment atractius i mereixedors d'un interès d'estudi: «Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est il ? Ce

qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?» Perec s'interessava pel soroll de fons de la vida, per allò que sembla invisible, però que n'és la substància quotidiana essencial, és a dir els aspectes en aparença més banals i creia que hi havia necessitat de parlar-ne. Proposava una estimulació observació minimalista de la realitat. L'autor francès reivindicava la necessitat d'interrogar, en el sentit d'analitzar, la quotidianitat: «Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?» Perec se n'adonava que tenim els ulls habituats a cercar en el nostre hàbitat només coses inusuals, prestant més atenció a allò excepcional i oblidant l'anonimitat d'allò «endòtic», terme que oposava a l'exòtic. Per començar a investigar l'«infra-ordinari» Perec ens convidava a platejar-nos preguntes en aparença innocents, trivials i gairebé sense sentit, però que provoquen la discontinuïtat entre signes i hàbits d'observació. L'estranyesa segons Perec és una tècnica d'observació que requereix perserverança i imaginació i que és difícil de sistematitzar: «Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie: celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé

chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique». En aquests llibres que comento, el viatger no s'enfronta a les múltiples dificultats de la geografia, l'idioma, la cultura, els costums, i la situació d'esperit d'un viatger habitual a un lloc llunyà, desconegut, on el viatger no té ni idea d'on és, amb què s'enfronta, i només es limita a comunicar que no sap res, que està despistat. Les característiques negatives que impedeixen i compliquen els viatges tradicionals es converteixen en avantatges en el viatge als no-llocs i la vida quotidiana.

Llibres de viatge a no-llocs

Les precisions anteriors són necessàries per destacar algunes de les diferències crucials entre llibres de viatges tradicionals i els de viatges a no-llocs i la vida quotidiana. El viatger que decideix visitar un no-lloc fa una opció molt diferent. Aquesta és una aventura premeditada aparentment sense riscos, i, per tant, la quantitat d'atenció dedicada a la ruta és d'una qualitat molt diferent. En un viatge a un país desconegut, les persones tendeixen a mesurar el que veuen comparant-ho amb el que han deixat a casa. En un viatge a un no-lloc la manca d'atenció a la geografia obre les portes a una investigació sobre el passat o de les formes de vida individuals i de la pròpia societat. Unes actituds diferents són adoptades pels viatgers als escenaris de la vida quotidiana: no tenen una ruta establerta, perquè saben perfectament on són, i per tant observen amb més atenció (i coneixement de causa) les dades humanes, històriques i sociològiques. Els seus comentaris són els d'un observador

molt ben informat, la seva atenció és atreta per les novetats essencials, per la barreja de l'exotisme amb la familiaritat. Analitzaré aspectes d'aquests textos observant diversos trets recurrents: la imitació i la ironia, la transformació del temps, l'atenció als noms i el territori.

Els viatgers sempre es preocupen per enunciar el propòsit del seu viatge i això és un element característic de qualsevol llibre d'aquest tipus. En els viatges a no-llocs l'escriptor explica amb gran detall, fins i tot amb una mica d'ironia, en què s'assembla el seu viatge a un de tradicional. Abans de començar el viatge Julio Cortázar i Carole Dunlop concreten una sèrie de condicions molt estrictes: no poden sortir de l'autopista durat un mes, han d'explorar dues àrees de repòs cada dia. Han d'anotar de manera científica què troben a cadascuna i han d'escriure un llibre sobre l'expedició. Reiteren la seva relació paròdica amb la tradició dels viatgers científics en incloure reproduccions facsímils dels seu *diario de ruta*, el qual conté anotacions detallades, hora per hora, de tot allò que succeeix als *autonautas*. Són molts conscients de les possibilitats que els ofereix aquest viatge excèntric: «-¿Te das cuenta? Describir cada paradero, sus aventuras, las gentes que pasan. -Otra autopista, en realidad». François Maspero i la seva companya, en creuar els afores de París amb el tren de rodalies, anota amb tota cura que allò que fan és un «vrai voyage», perquè «Ils ne forceraient rien. (...) Ils ne cherchaient rien d'exceptionnel. Ils ne cherchaient pas d'événements». Maspero era conscient que «*tous les voyages ont été faits*», i per tant decideix viatjar al lloc que els seus coetanis consideren un desert, les rodalies («banlieu») de París vistes des de la línia B del RER, el *Roissy-Express* de ressò exòtic. Maspero no

vol escriure un «état des banlieus». Ell desitja fer un viatge que s'assembli a un de real: «Il faut continuer à passer. Juste passer. Sans se retourner. Faire seulement provision des souvenirs. Comme dans les vrais voyages». Josep M. Espinàs reproduceix exactament el tipus de viatge a peu que fa cada estiu, però en aquest cas decideix d'explorar uns grans magatzems. En el cas del llibre de Morán, dos ateus fan el camí de Santiago de Compostel·la seguint les activitats normals d'un pelegrí: caminar tot el dia, passar la nit en un hostel que controla un orde religiós, menjar de manera frugal. En el seu viatge observen les contradiccions de la devoció religiosa i descobreixen de quina manera noten a faltar determinats aspectes de la vida urbana. Heat-Moon descobreix en els llocs i la gent que visita molt sobre si mateix i la seva relació amb les característiques específiques de la cultura americana. Al mateix temps utilitzen tots els serveis de viatges i actuen com si estiguessin en lloc distant. Maspero s'hostatja en petits hotels del *banlieu* de París. Dos d'ells, Least Heat-Moon i Cortázar passen la nit en el vehicle, retornant a les maneres de la societat nòmada. Espinàs intenta sense èxit de passar la nit en una tenda de la secció d'esports. La direcció de l'establiment no li dóna el permís d'acampada i, per això, ha de tornar als magatzems cada dia. Les limitacions reals dels viatges són tractades amb un matís irònic.

Un llibre de viatges és una forma literària que no accepta una classificació fàcil, ja que es produeix en la cruïlla entre gèneres. Com ha dit J. Chupeau: «La double nature -narrative et descriptive- du récit de voyage... révèle surtout l'ambigüité d'un genre partagé entre les exigences souvent contradictoires de la documentation et du récit» (Monga,

50). En aquest tipus de viatge es descobreix la importància de la intervenció de l'atzar en la configuració del viatge mateix i el llibre, i com és de fàcil de manipular-ho tot. Hi ha una determinada juxtaposició d'elements, i aquestes experiències s'assemblen molt a allò que James Clifford anomena «el moment surrealista en etnografia», aquell moment en el qual és possible de comparar «la tensió no mediada amb la incongruència». En aquests llibres de viatges hi ha una necessitat d'incorporar documents gràfics per il·lustrar la *foreignness* de la vida quotidiana. Fotografies en el cas de Cortázar, Least Heat-Moon i Maspero. Com en un collage uneixen elements molt diferents, i tracten de donar sentit a una realitat excessivament exposada. Alzraki va indicar que la millor definició del llibre de Cortázar és «rosas de un caleidoscopio», una definició que posa l'accent en aquest sentit. El que sí que estan fent és mostrar, visualment o per mitjà de la descripció, el nostre propi món sota una nova òptica, de manera que el lector és més conscient de la realitat quotidiana. De fet, en prestar tanta atenció als detalls ínfims, els seus resultats sovint menen a conclusions brillants i sovint còmiques. Gràcies a aquesta perspectiva d'observar la vida quotidiana, Cortázar veu cavallers medievals, on els altres només veuen els pots d'escombraries, mentre que Heat-Moon es troba amb la gent més increïble (per exemple, un antic taxista de Nova York que s'ha convertit en monjo), i els vilatans que viuen en un món preindustrial.

En general, els viatgers tendeixen a establir tipologies d'allò que veuen i escolten. Per això, com qualsevol viatger, els visitants dels no-llocs tenen una tendència a construir tota mena de classificacions. Espinàs, per exemple, tendeix

a detectar tipus de comportament en els grans magazems, com si estigués col·leccionant i organitzant objectes que troba durant les caminades. Aquest és un viatger que ha recreat un subgènere del llibre de viatges en els anys noranta viatjant a a peu a remotes regions de Catalunya i Espanya. La seva caminada pels grans magazems s'inscriu amb ironia en una sèrie de visites a llocs oblidats. Assaja d'imitar el seu propi estil dels llibres anteriors en els quals estableix contacte visual amb la gent, inicia una conversa, i en aquest cas constata que això és gairebé impossible. Sense un mapa ni un recorregut es dedica a seguir els compradors i assajant tipologies originals. Quan va a la secció de senyores veu «les apressades», «ocellets confiats», «visitant-papallona», «general davant d'un camp de batalla». Els grans magazems, com un petit Cafarnaüm, són un lloc ideal per demostrar les capacitats d'observador: descriu el fenomen de les rebaixes, el mecanisme social pel qual piles de vestits es mouen d'una banda a una altra segons el gust i l'opinió dels compradors. Cortázar, per la seva banda, es fixa en els tipus de viatgers que veu a l'autopista, comentant el canvi de nacionalitat segons els dies del mes, intentant sempre obtenir una explicació científica. Heat-Moon col·lecciona diversos tipus de restaurants de la carretera segons el nombre de calendaris que hi ha a la paret. Té un mètode infal·lible «per trobar menjar honest a preus justos a la Nord-América de les *blue highways*: comptar els calendaris que hi ha a la paret del cafè». Com més calendaris hi ha a la paret, millor és el menjar: «Una vegada vaig trobar un cafè de sis calendaris a les muntanyes Ozark, que servien pollastre a l'ast, pastís de préssec, i xocolata, que em va deixar a la recerca d'un altre des de

llavors. Mai he vist un lloc de set calendaris». Es lamenta de la desaparició de l'encant de poble petit als Estats Units, substituït pels establiments de menjar ràpid i les botigues sense personalitat, que en aquell moment començaven a fer-se presents arreu. Morán estableix una classificació dels capellans que troba en el camí. La perspectiva irònica i crítica d'aquests viatgers ens situa en una òrbita propera a la d'un usbek, el protagonista de les *Lettres Persanes* de Montesquieu. La ironia els permet presentar el seu propi món des d'una perspectiva interna extremadament crítica, un punt de vista invers, que al seu torn il·lumina el nostre propi món.

Malgrat tot en aquests viatges la velocitat i l'espai es relacionen de manera molt diferent que a en un viatge normal. Com que el temps és un problema tan agut en el món contemporani els viatgers a no-llocs poden accentuar la diferència que experimenten en l'ús del temps. Cortázar i Dunlop són ben conscients del canvi en la velocitat i de quina manera afecta l'espai, i ho expressen molt clarament en el moment de decidir el títol del seu llibre:

Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre, ¿qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren? (...) Autonautas de la cosmopista, dice Julio. El otro camino, que sin embargo es el mismo.

Aquesta citació demostra que l'espai no és el problema, de manera que el temps té un doble significat sincrònic i diacrònic. És un exemple de la consciència que aquests

viatgers tenen de viure sota una llei diferent de la relativitat: van per un espai conegut a una velocitat molt més lenta, prestant molta més atenció. El joc de paraules «autonautas de la cosmopista» posa l'accent en el canvi de dimensió, i en allò que és ridícul en un món governat per la velocitat i la immediatesa. De fet, sense saber-ho, la decisió d'escollir uns mitjans de comunicació tan passats de moda afecta allò que veuran i com ho veuran. Alguns fan servir mitjans de transport elemental: a peu. D'altres van amb tren, o viatgen en un monovolum sense pretensions. Hi ha una exploració dels mitjans de viatge: tren, caminar, camioneta. I això succeeix en un moment, després del 1945, quan el transport de masses ràpid i eficient és allò que domina. Es pot relacionar aquesta actitud amb la d'altres artistes com, per exemple, el director de cinema Jacques Tati els films del qual (*Jour de Fête, Mon Oncle*) presenten un retrat melancòlic del procés de pèrdua de la identitat francesa i de la ràpida modernització que es produïa a Europa. El mateix es podria dir dels escriptors que miren els seus països respectius des de la perspectiva d'allò que han perdut i de quina manera perden els signes d'identitat més significatius. François Maspero reconeix que és davant d'«espaces incompréhensibles, désarticulés». Una dimensió important del seu llibre és, llavors, desafiar els estereotips i els prejudicis transmesos en els discursos de la representació dels marges de la ciutat, i escoltar les veus i les històries dels que hi viuen. És una manera de mostrar l'empobriment del medi ambient dels immigrants i els pobres, els maltractaments i la humiliació que reben (Atack, 445). De manera semblnat Heat-Moon compara el dibuix que dibuixa el seu viatge en un mapa amb el la-

berint de la immigració de de Hopi, deduïnt «for me, the migration had been to places and moments of glimpsed clarity».

D'altra banda, es podria dir que hi ha un anhel subtil per una civilització perduda preindustrial. El tipus d'observació que és característic d'un diari de viatge resulta fora de lloc tant en una reivindicació del passat i una anàlisi crítica de l'actualitat. Gregório Morán veu el *camino* en clau històrica, i així pot barrejar-ho amb una perspectiva espacial: activitats rurals tradicionals com jugar a cartes o el tricorni es converteixen en símbols d'una Espanya perduda que –en opinió de Morán– només sobreviu en aquesta mena de no-lloc. Morán, per un moment, té la impressió que no està seguint el camí de Santiago sinó visitant una Espanya desapareguda i li fa por d'haver tornat a l'època de la dictadura:

Me pregunto en este lugar incómodo, rodeado de miradas hostiles de parroquianos y guardias civiles, si no estoy recorriendo aquella España perdida quién sabe cuándo entre los entresijos de la historia, la que sobrevivió hasta el franquismo. (...) Esta España del camino de Santiago juega al mus o al tute como si perpetuara un residuo, una marginalidad; la del campo, la estameña y el tricornio de la Guardia Civil.

Aquests viatgers exploren el passat en el present, mentre observen el que hauria de passar en aquests llocs, ja que no han de fer res: comprar, la vida de poble els transports. Aquest temps lliure d'obstruccions els permet explorar amb molt més profit que els viatgers normals, ja que no tenen pressa, i imiten els gestos de la vida quotidiana. Els

viatgers a no-llocs comparen constantment allò que veuen amb un paradís perdut: Maspero visita la *banlieu* i li sembla de reconèixer una atmosfera de poble amb reminiscències de la història esquerranista dels afores de París; Espinàs evoca com eren les botigues abans de l'era del supermercat i els grans magatzems; o la narració de Least Heat-Moon conté una nostàlgia envers l'època anterior a les autopistes. Pot d'aquesta manera presentar un informe desanimador sobre la decadència de les carreteres nord-americanes, que li semblen un símbol poderós del que ha canviat en el país. En una ocasió està al poble d'Old Frankfort, Kentucky i el compara amb el nou Frankfort. S'uneixen «on l'autovia es converteix en un tros de carretera carnavalesc enmig del no-res, ple de botigues de cadenes sense personalitat amb sostre de plàstic». És l'hora de dinar i es plany que pot menjar a qualsevulla d'aquesta mitja dotzena de «fregidors» sense saber que està a set-centes milles de casa seva. Reacciona de manera contundent:

Potser Nord-amèrica hauria de convertir el Kentucky Fried Leghorn en l'ocell nacional i posar Ronald McDonald en els bitllets d'un dòlar. Després de tot, l'any anterior, els negocis de les franquícies van guanyar gairebé tres-cents mil milions de dòlars. I no hi ha res dolent amb això excepte que el sistema de franquícies ha suprimit pràcticament els cafès locals i els petits restaurants on fregien *catfish*, cuina regional verdadera feta amb veritables receptes secretes.

Es pot relacionar aquesta nostàlgia amb la que reconeixem en els viatges utòpics *—voyages aux pays de mille part—* que ha estudiat Raymond Trousson. Els podem

relacionar amb el tòpic de *l'âge d'or*, «il est nostalgie, regret d'un passé à jamais perdu, quand l'utopie est effort de construction, volonté humaine de s'affirmer et de conquérir un bonheur que l'homme ne devra qu'à lui même». La majoria d'aquests viatges són exploracions iròniques de no-llocs (Cortázar, Espinàs, Maspero) o reivindicació de llocs reals, antics, contra la transformació, que han sofert en el present (Morán, Heat-Moon).

Tenir temps a disposició facilita una observació minuciosa de l'infraordinari. Presten poca atenció a la geografia, i en el seu lloc hi ha molta més atenció al que representen els noms i el que signifiquen. Es pot dir que aquests viatgers estan creant una versió més viva i actual de la toponímia. Heat-Moon, per exemple, estableix un admirable catàleg de noms curiosos de la geografia nord-americana. De fet, els seus plans de viatge s'organitzen d'acord amb els noms de llocs exòtics, intentant evitar els llocs turístics més obvis. Així visita llocs com Brooklyn Bridge, Kentucky o Nameless, Tennessee, Clouds, Dull, Subtle, Only, Wheel, Spot, Peeled Chestnut, Why, and Whynot. Cortázar i Dunlop passen molt de temps batejant la gent que troben en el viatge: «casi nunca he aceptado el nombre-etiqueta de las cosas y creo que eso se refleja en mis libros, no veo por qué hay que tolerar invariablemente lo que nos viene de antes y de fuera». Morán denuncia les moltes contradiccions i artificialitat del *camino*: no coincideix amb l'original i tots els hotels religiosos són falsos, i la gent que fa el viatge de manera conscient, com a vertaders creients, no saben exactament què estan fent. Finalment, desencisat amb la seva cerca decideix abandonar l'objectiu final (Santiago), agafar un autobús i anar-se'n cap a Finisterre per menjar

marisc: «Preferiré siempre Finisterre para adorar sin límites, con delectación, paganamente, las dos cosas más succulentas de la naturaleza; sol y pescado». Decebut amb la intensa falsa espiritualitat que observa arreu adopta un camí hedonístic i materialista. I Espinàs va al servei d'informació per demanar un mapa dels magatzems. Quans només li donen un esquema general de les diverses plantes decideix de batejar amb noms de carrers i avingudes, segons allò que s'hi ven. Un cop més, aquests autors adopten una actitud irònica de subvertir el que veiem amb els ulls embenats en la vida quotidiana, assenyalant els elements que són més absurds o còmics.

D'acord amb el comentari de Leed a *The Mind of the Traveler* hem d'adreçar la nostra atenció al fet que en el mateix moment de viatjar es crea un tema: «l'objectivació del món i la subjectivació del jo com a observador són processos que s'originen mútuament durant l'experiència del trasllat». És a dir, que el viatger mira les coses des d'una perspectiva més objectiva i el viatger esdevé algú que busca en el món exterior maneres de definir-se ell mateix com un individu autònom. El món esdevé una col·lecció d'objectes estranys els quals ha d'interpretar (Leed, 44-45). Un viatger pot utilitzar l'experiència per autoanalitzar-se, ell i la seva societat. Per això en aquests viatges a no-llocs es pot reconèixer un doble procés d'allunyament i de familiaritat. Aquests viatgers estan molt ben preparats per analitzar i entendre els detalls més mínims d'allò que veuen i, al mateix temps, ho veuen tot a través de moltes capes d'idees preconcebudes. Arrosseguen amb ells una càrrega de lectures, de tòpics. François Maspero incorpora d'una manera subtil una història de l'esquerra a la *banlieu* de

París: la *Commune* del 1870, la presència dels orfes de la guerra civil espanyola que van ser protegits pels governs municipals, la *résistance* contra els alemanys del 1944, les lluites contra el FLN del 1960. Ens fa conèixer un episodi poc conegut (i vergonyós) de la història recent de França, com ara la repressió d'immigrants algerians el 1961 durant la Guerra d'Algèria:

Ce fut une soirée de matraquages et de tuerie. Peu de manifestants parvinrent à se former en cortège. (...) On n'a jamais su le compte exact des morts sous les coups de la police parisienne. En faisant le compte des cadavres repêchés dans la Seine les jours suivants, de ceux recensés dans les morgues des hôpitaux, on donne, comme *Le Monde* en 1982, le chiffre de 200, auquel il faut ajouter 400 disparus.

Els viatgers ofereixen versions molt crítiques dels seus mons respectius. Al mateix temps, centrant-se a la *banlieue*, Maspero presenta una visió realment diferent de París: «es tracta d'anul·lar l'oposició tradicional entre París i la seva perifèria, marginant el "centre" que no està al centre de la narrativa» (Atack, 443). William Least Heat-Moon es fixa en la història secreta del EUA, en especial l'episodi de l'extermini dels indis o el destí tràgic dels qui van ser fidels a la Gran Bretanya durant la revolució nord-americana. En general, s'interessa per la gent que —com ell en el moment que fa el viatge— viu en els marges de la societat de consum. A través de moltes converses i algunes lectures, Heat Least-Moon aconsegueix transmetre una crònica emocionant de la situació dels indis nord-americans a través de les èpoques. La seva queixa es construeix a partir

de moltes converses i trobades casuals, que incorpora a la narració:

el govern ha donat molt de la nostra terra als navajos, i ara estem en un lloc difícil –els indis hopis estan envoltats i estan superats en una relació de 25 a 1. Jo no envejo res als navajos, però crec que haurien de ser els hopis a prendre les decisions. Potser vostè sap que el Congrés no va acceptar que els indis tinguessin dret a ser ciutadans fins al voltant de 1920. Increïble – has viscut en un lloc més de mil anys i de sobte t'assabentes que ets un estranger.

Ell s'està oposant a supòsits monoculturals sobre l'Amèrica del Nord (Bryzic, 673-75). De fet, a través d'aquest procés deliberat de transformació de la realitat i el que veuen, els autors no consideren aquests espais com si fossin un parc temàtic, on l'ambient d'immersió conté l'arquitectura, la jardineria, botigues, «rides», i fins i tot el menjar que donar suport a un determinat tema, en aquest cas a un passat històric oblidat o descuidat. D'aquesta manera, els llibres de viatge als no-llocs intenten al mateix temps d'explorar i de reivindicar el passat. I en molts casos, tracten de resoldre vells conflictes o almenys d'exposar un punt de vista diferent.

Anar a la seva

És destacable que l'actitud agressiva, com la d'un invasor que adopten els viatgers i els exploradors en arribar a terres desconegudes, esdevé molt més suau i fins defensiva en visitar el propi país. El viatge esdevé una exploració amb

resi. Segons Leed: «Passar (...) dissol les realitats inseparables del lloc: la realitat dels límits, la recurrència del temps i la mortalitat, tots els marges inherents en l'ordre definidor i confinator del lloc». Però, com que estem parlant d'un espai que té un doble sentit, que és alhora conegut i estrany, provoca una altra mena de passatge. La realitat esdevé propera i llunyana al mateix temps. Les categories establertes d'estranger/aliè i estranyament («estrament»), de sobte resulten molt diferents. La distància té llavors un altre sentit per a ells. Es refereix a una separació mental, social, lingüística, entre el viatger i el «viatjat». Intervé, de tota manera, allò que Marie Louise Pratt anomena la *contact zone*:

Tracta les relacions entre colonitzadors i colonitzats, entre viatgers i «viatjats», no en termes de separació o allunyament, sinó en termes de copresència, interacció, comprensió còmplice i pràctiques, sovint amb relacions asimètriques de poder. (Pratt, 7)

Es pot explicar això perquè sempre hi ha algun grau d'observació entre el viatger i l'habitant dels territoris desconeguts. Les reaccions envers l'encontre que tenen ambdues parts constitueix el centre de l'experiència del viatge. Fins a cert punt en aquest cas hi ha una coincidència entre el viatger i el «viatjat», perquè tots dos comparteixen el mateix espai, el mateix codi cultural, però hi ha una gran diferència en l'actitud des de la qual observen la vida quotidiana. No obstant això, un dels efectes de les visites als no-llocs és el canvi profund que inculca en el seu i, encara més important, en el nostre propi sentit de la realitat. A través de la relació familiar entre el viatger i el *viatjat*, els

autors creen un efecte mirall, que permet una millor anàlisi dels escenaris de la vida quotidiana. A més, durant el viatge, amb la summa de les trobades casuals i les observacions, els viatgers s'atansen al que Perec en diu l'estranyament (*defamiliarization*), una tècnica de recerca, que s'enfronta a la sistematització, millorant així l'exploració.

En aquest tipus de llibre de viatge que he examinat aquí hi ha una línia de separació molt tènue entre la vida ordinària i la situació extraordinària que es crea en un viatge, perquè la majoria dels viatgers es preocupen en contemplar la diferència en les seves vides. Amb un petit gir, equivocant-se de camí, acceleren el procés de comparació entre la seva vida ordinària i la que es viu en el viatge. Morán i el seu company, a meitat del seu camí, passen una nit en un hotel de luxe de Burgos i beuen un cafè. Això li fa pensar:

En apenas unos días de ausencia el hombre descubre que las costumbres más inveteradas pueden ser gozos exquisitos. La cotidianeidad observada atentamente lleva en sí una carga de erotismo, pero exige ser vista con ojos alejados de la rutina y con una morosidad condenada por el ritmo de la vida urbana. (Morán, 147-8)

Aquí es posa l'accent en el fet que en aquest tipus de situació el viatger és alhora lluny i a prop, entra i surt de la vida diària sense voler, ja que de forma simultània observa la seva vida des d'una gran distància i des d'una perspectiva molt propera. També reacciona contra costums de la vida rural que han estat modificats per la cultura urbana: la presència obsessiva de la televisió en qualsevol bar, engegada a tot volum. Heat Least-Moon i Cortázar gaudeixen de

tant en tant del confort d'un hotel i llavors el comparen amb la incomoditat de dormir en el monovolum. Quan el viatge és a punt d'acabar Cortázar i Dunlop senten un buit interior.

Alguns viatgers estan massa preocupats amb ells mateixos o amb els perills que poden trobar, i allò que han deixat enrere és encara amb ells i no els permet de veure de veritat coses noves. D'altres s'interessen per la gent i els llocs i assagen d'adaptar-se a la experiència de la novetat. Pot ser útil de recordar la distinció que he establert abans entre el panopticon i l'heterotopia, com a dues maneres de confrontar la realitat. Una es fixa més en la univocitat i s'oposa a la pluralitat, és més interessada en espais tancats i limitats que en els espais oberts i il·limitats, predomina l'ordre i el control enfrontats al desordre i la llibertat. Quan apliquem aquests conceptes al viatge, descobrim dues actituds: una de control i dominació, i una altra de curiositat i complicitat. La majoria dels viatgers vaguen pel món sense parar esment realment a allò que veuen. El que troben és tan diferent del seu món que no poden entendre-ho. D'altres viatgers practiquen una curiositat genuïna, aprenent molt sobre el lloc nou on són, escrivint en un paper allò que veuen i aquest acte fa més real el contacte amb l'altre. Quan el viatge és a un no-lloc, l'experiència resultant és una de modificació de la pròpia percepció d'un lloc massa conegut. Es modifica gràcies a la il·luminació que deriva dels poders atribuïts al viatge, i humanitza aquests espais: allà on hi havia només individus anònims sense nom propi (clients, passatgers, usuaris, etc.) de sobte hi ha éssers humans amb un nom i un rostre que omplen el no-lloc d'una mica de calor humà.

És, a més, destacable que això succeeix sense restriccions de cap mena a tots els viatgers a no-llocs. Quan són en contacte amb realitats que coneixen bé, poden fer descobriments sorprenents i anar molt més al fons en el procés d'autoanàlisi (d'ells mateixos i de llurs societats) que s'associa generalment amb el viatge. Més enllà que Chatwin, Iyer i companyia quan van a la Patagònia. Els viatgers als no-llocs comprenen millor el seu propi món i el seu propi jo. Paradoxalment, són molt més aguts, no tenen por d'arriscar-se, i deixen enrere tot allò que portaven al damunt. Potser la descoberta més espectacular que fan aquests viatgers és el fet que ens recorden que cada ésser humà és en alguna mesura un descobridor: des de la infantesa fins arribar a l'edat adulta la gent viu un lent procés d'enriquiment, aprenent amb els cinc sentits, l'al·fabet, la natura i el món que els envolta, per adonar-se'n, quan són a punt de morir, que encara no ho saben tot. Aquests escriptors ja no ocupen una posició de subjecte sobirà tradicional, sinó que introdueixen una nova relació entre el subjecte i el medi ambient i l'espai.

Aquests cinc autors representen una mostra d'una literatura que ens mostra, de nou, com la imitació de viatges tradicional facilita noves i agudes maneres d'explorar la vida quotidiana. A una velocitat molt més lenta, veient el que realment hi ha allà, ironitzant sobre la seva pròpia situació, evocant una mena de paradís perdut: Morán mostra una mirada trista sobre la vida religiosa tradicional; Maspero anhela una atmosfera de poble petit perdut; Espinàs ens fa pensar en les maneres antigues d'anar de compres; Cortázar ens fa conduir més lentament, veient els detalls més petits a la carretera, i el relat de Heat-Moon

ens ajuda a descobrir una Amèrica del Nord sota una aura falsa que enlluerna. La vida quotidiana no és una realitat quantificable i transparent, o palpable, que s'ofereix sense embuts a punt per ser explotada (Highmore, 19). Exigeix ser explorada. Així, els llibres de viatge als no-llocs ofereixen una visió especial d'alguns aspectes de la realitat que són dels més difícils de comprendre.

Els descobriments d'aquests viatgers ens permeten de conèixer millor les dificultats de la nostra vida diària. Si el viatge en general, com ha afirmat Kaplan, és una manera de «buscar auxili de la realitat quotidiana» podem concloure que els viatges a no-llocs són una manera de tornar a reexaminar la quotidianitat. A més, en els no-llocs hi ha una relació contradictòria entre espais genèrics i concrets. Aquests llocs –el supermercat, els afores, l'autopista– que són vistos com llocs de pas per a l'exercici de la vida quotidiana, reben una mirada interessada i així són redefinits. Des d'un estatus d'«enlloc» esdevenen un lloc de destinació amb una mica de carisma. Només una mirada de més a prop i més fresca, sense prejudicis, a aquests espais permet a la gent de tallar amb un cicle d'empobriment moral provocat per l'impacte de la vida en la sobremodernitat. Viatjar a aquests llocs en companyia de l'escriptor, permet al lector d'efectuar una revaloració del seu propi destí a través del control i la ironia. Aquests llibres de viatges a no-llocs esdevenen la porta d'entrada a algun lloc: a una millor comprensió de les dificultats de la vida diària. En tancar el llibre al lector, igual que el viatger, ja ha après alguna cosa que pot posar en pràctica immediatament. Aquests viatgers destaquen l'alienació, la no comunicació o comprensió, entre cultures quan viatgem, de manera

que poden i podem explorar les zones frontereres entre art i vida, l'ordre i el coneixement. En jugar amb les regles i limitacions del viatge, aconseguen plantejar sistemes innovadors de comprensió. Contra la sorpresa del viatger que mai no arriba enlloc, aquests poden ser els únics viatgers que arriben a algun lloc, reflectint les seves (i nostres) situacions absurdes en un món sempre sorprenent.

Bibliografia

- AADD, «Barcelona i la literatura», *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, 1991.
- AADD, «Barcelone. De Raymonde Lulle à Manuel Vazquez Montalban», *Magazine littéraire* 1990.
- Abellán, José Luis, «Presentación general», *El exilio español de 1939. I*, José Luis Abellán, ed., Madrid, Taurus, 1976-1978.
- Adams, Paul C., Steven Hoelscher, i Karen E. Till, eds., *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Adorno, Theodor W, «Refuge for the homeless», dins *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*, Londres, NLB, 1974, pp. 38-39.
- Affergan, François, *Exotisme et alterité*, París, PUF, 1987.
- Agamben, Giorgio, «Política del exilio», *Archipiélago. Cuaderno de crítica de la cultura*, 26-27 (1996), pp. 41-52.
- Alarcón, Pedro Antonio de, *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Gaspar y Roig Editores, 1861.
- Alarcón, Pedro Antonio de, *La Alpujarra. Sesenta leguas a caballo precedidas de seis en diligencia*, Madrid, 1874.
- Alazrraki, Jaime, «Los astronautas de la cosmopista o jugar como la forma más alta de vivir», *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 280-297.
- Alonso, Santos, «La verdad sobre el caso Savolta» de Eduardo Mendoza, Madrid, Alhambra, 1988.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, edició revisada, Londres, Verso Books, 2006 [Trad. catalana d'Àngels Gimenez, *Comunitats imaginades*, València, Afers-PUV, 2005].

- Andújar, Manuel, *La literatura catalana en el destierro*, Mèxic, 1949.
- Andrés Estellés, Vicent, *Llibre de meravelles*, València, Tres i Quatre, 1976.
- Armstrong, Nancy, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1999.
- Arnau, Carme, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62, 1979.
- Atack, Margaret, «The Politics and Poetics of Space in *Les Passagers du Roissy-Express*», *Modern & Contemporary France* 15.4 (2007), pp. 441-455.
- Aub, Max, *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, ed. Federico Álvarez, Madrid, Aguilar, 1985.
- Aub, Max, *Hablo como hombre*, México, Joaquín Mortiz, 1967.
- Aub, Max, *La gallina ciega. Diario español*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba editorial, 1995 [1971].
- Auerbach, Eric, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Piccola Biblioteca Einaudi, 35, 2 vols., Torí, Einaudi, 2000.
- Augé, Marc, *L'Impossible voyage: Le tourisme et ses images*, París, Éditions Payot & Rivages, 1997.
- Augé, Marc, *Non Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992.
- Augé, Marc, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Londres, Verso, 1995.
- Augé, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, París, Manuels Payot, 2009.
- Augé, Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Textes du XXè siècle, París, Hachette, 1986.
- Ávila, Ana, i John McCulloch, «Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna», *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y su apéndice circense*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Museo Nacional Reina Sofía, 2002, pp. 355-392.

- Azaña, Manuel, *Plumas y palabras*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Azúa, Félix de, «Novelas y ciudades: Barcelona 1900-1980», dins *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 295-309.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, París, PUF, 2001.
- Baker, Edward, *Madrid cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons y Villaverde Editores, 2009.
- Baker, Edward, *Materiales para escribir Madrid*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Bakhtin, Mikhail, *Estetica e romanzo*, Torí, Einaudi, 1979.
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1987.
- Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- Balibar, Etienne. *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*, trad. James Swenson, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003.
- Barash, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981.
- Barcelona descrita por sus literatos, artistas y poetas*, Barcelona, Patronato Oficial de la Unión Gremial de Barcelona, 1914.
- Barga, Corpus, *Paseos por Madrid*, Madrid, Alianza, 2002.
- Barthes, Roland, «Proust et les noms», dins *Nouveaux essais critiques*, París, Seuil, 1972, pp. 121-134.
- Barthes, Roland, «Nouveaux essais critiques», dins *Oeuvres complètes. Tome 2. 1966-1975*, ed. Éric Marty, París, Éditions du Seuil, 1993 [1972]. 1335-411.
- Barthes, Roland, «Sémiologie et urbanisme (1967)», dins *L'aventure sémiologique*, París, Seuil, 1985, pp. 261-71.
- Baudelaire, Charles, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, París, Gallimard, 1977.
- Baudrillard, Jean, *Simulacre et simulation*, París, Editions Galilée, 1981.

- Bauman, Zygmunt, *City of Fears. City of Hopes*. London: Goldsmiths College, University of Londres, 2003 [*Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*, Barcelona, Arcadia, 2006.]
- Benguereel, Xavier, *Memòria d'un exili: Xile 1940-1952*, Barcelona, Edicions 62, 1982.
- Benguereel, Xavier, *Els vençuts*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.
- Benjamin, Walter, *Moskauer Tagebuch [1926-1927]*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980. [Trad. catalana de Ricard Wilshusen, *Diari de Moscou*, Barcelona, La Magrana, 1987]
- Benjamin, Walter, «Paris, Capital of the Nineteenth Century», dins *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, edició i introducció de Peter Demetz, Nova York, Schocken Books, 1986, pp. 146-162.
- Benjamin, Walter, *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, edició i introducció de Peter Demetz, Nova York, Schocken Books, 1986.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Bensmaïa, Réda, «Villes d'écrivains», *La Construction de l'Autre* 78 (1997), pp. 157-67.
- Bergamín, José, *Al volver*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- Bergamín, José, *El pasajero. Peregrino español en América 1*, México, Editorial Séneca, 1943.
- Bergmann, Emilie, «"Flowers at the North Pole": Mercè Rodoreda and the Female Imagination in Exile», *Catalan Review* II, 2 (1987), pp. 83-99.
- Borges, Jorge Luis, «Del rigor de la ciencia», dins *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- Bosteels, Bruno, «An Anecdoted Topography of Contemporary French Theory», *Diacritics* 33.3/4 (Autumn - Winter 2003), pp. 117-39.

- Botta, Anna, «The Ali Baba project (1968-1972), Monumental History and the Silent Resistance of the Ordinary», *The Value of Literature in and After the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, ed. Paula Jordão Monica Jansen, 2 vols., Utrecht, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services 2006, pp. 543-558.
- Bou, Enric, «El púlpit del Pantarca. Eugeni d'Ors glo(s)sador», *Rassegna Iberistica* 95 (octubre 2008), pp. 35-50.
- Bou, Enric, «"Amor redemptor"? Visions urbanes de Joan Maragall», *Joan Maragall, paraula i pensament*, ed. Josep-Maria Terricabras, Publicacions de la Càtedra Ferrater Mora, Noms de la filosofia catalana, 7, Girona, Documenta Universitària, 2011, pp. 237-57.
- Bou, Enric, *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62, 1993.
- Bou, Enric, «Creació literària i dubte religiós: *El Misterio de Quanaxhuata* de Josep Carner», *Jornades d'estudis Catalano-Americanas Octubre 1990*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992, pp. 47-55.
- Bou, Enric, «Imperialism and the Fantastic: The Case of Pere Calders», *Catalan Review*, X, 1-2 (1996) [1997], pp. 205-211.
- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice, Cambridge, Cambridge U. P., 1977.
- Brennan, Timothy, *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge MA, Harvard U.P., 1997.
- Brenner, Peter J., ed., *Der Reisebericht: die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989.
- Brodsky, Joseph, «The Condition We Call Exile», *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*, ed. Marc Robinson, Boston-Londres, Faber & Faber, 1994, pp. 3-11.
- Bryzik, Renée, «Repaving America: Ecocentric Travel in William Least Heat-Moon's *Blue Highways*», *Interdisciplinary*

- Studies in Literature and Environment* 17.4 (Autumn 2010), pp. 666-685.
- Burgueño, Jesús, «El mapa escondido: las lenguas de España», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34 (2002), pp. 171-92.
- Butor, Michel, «Le voyage et l'écriture», dins *Repertoire IV*, París, Éditions de Minuit, 1974, pp. 9-29.
- Buzard, James, *The beaten track: European tourism, literature, and the ways to culture, 1800-1918*, Nova York, Clarendon Press, 1993.
- Caeiro Alberto, *Poesia* (Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Série Obras de Fernando Pessoa, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- Campillo, Maria, «Breve informe sobre el exilio literario catalán», *Las literaturas exiliadas en 1939*, Barcelona, Gexel: Associació d'Idees, 1995, pp. 37-42.
- Campillo, Maria, «La literatura catalana en el exilio», *Ínsula* 627 (març 1999), pp. 12-13 i 16.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Milà, Oscar Mondadori, 1993.
- Careri, Francesc, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torí, Einaudi, 2006.
- Carlson, Marvin, «The Resistance to Theatricality», *Substance* 31.2-3 (1998/1999), pp. 238-250
- Carner, Josep, *Les bonhomies i altres proses*, Barcelona, Edicions 62, 1981.
- Carner, Josep, «Terrats», *La Publicitat* 27-10-1929.
- Carner, Josep, *Poesies escollides*, Barcelona, Edicions 62, 1979.
- Carreras, Carles, *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*, Barcelona, Proa, 2003.
- Casals Couturier, Montserrat, «El «Rosebud» de Mercè Rodoreda», *Catalan Review* II, 2 (1987), pp. 27-47.
- Casals, Montserrat, *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Biografia*, Barcelona, Edicions 62, 1991.

- Casey, Edward S., *The fate of place: a philosophical history*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Castellanos, Jordi, *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62, 1997.
- Castro, Rosalía de, *En las orillas del Sar*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Castalia, 1981.
- Cela, Camilo José, *La colmena*, col. Austral 421, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- Cela, Camilo José, *Primer viaje andaluz. Notas de un vagabundaje*, Barcelona, Noguer, 1961.
- Cela, Camilo José, *Viaje a La Alcarria*, Barcelona, Destino, 1989.
- Cerdà, Idelfons, *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública-Ajuntament de Barcelona, 1991.
- Cernuda, Luis, *Poesía completa*, ed. Derek Harris i Luis Marisrany, Madrid, Siruela, 1993.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, París, Gallimard, 1990.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, 3 vols., ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1987.
- Cirici, Cristian, «Els respectius plans d'urbanisme de la segona meitat del segle XIX, un fet cabdal per a la configuració urbana de totes dues ciutats», *Barcelona Madrid 1898 1998*, ed. Xavier Bru de Sala, Barcelona, CCCB, 1997, pp. 143-59.
- Clifford, James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1997.
- Cócola Grant, Agustín, *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del Pasado e Imagen de Marca*, Barcelona, Ediciones Madroño, 2011.

- Coeuré, Sophie, i Rachel Mazuy, *Cousu de fil rouge. Voyages des intellectuels français en Union soviétique - 150 documents inédits des Archives russes*, París, CNRS-Éditions Alpha, 2012.
- Col·lectiu J. B. Boix, *6 milions d'innocents (menys uns quants espavilats)*, Barcelona, La Campana, 1999.
- Colmeiro, Jose F., «Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad», *Romance Languages Annual* 1 (1989), pp. 409-412.
- Compitello, Malcolm Alan, «Spain's Nueva novela negra and the Question of Form», *Monographic Review/Revista Monografica* 3.1-2 (1987), pp. 182-91.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop, *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*. Barcelona, Muchnick Editores, 1983.
- Cortázar, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa, 1970.
- Costa Vila, Jordi, «El autor contra su ciudad», *Quimera* 66-67 (1987), pp. 39-41.
- Crumbaugh, Justin, *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, Albany NY, SUNY Press, 2009.
- Davidson, Robert, «Animate Objects: Being, Obsolescence and the Limits of Citizenship in Gómez de la Serna», *MLN* 123.2 (2008), pp. 274-93.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari, *Mille plateaux*, París, Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Londres i Nova York, Continuum, 2004.
- Delgado, L. Elena, Mendelson, Jordana i Vázquez, Oscar, «Introduction: Recalcitrant Modernities-Spain, Cultural Difference and the Location of Modernism», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13:2 (2007), pp. 105-119.
- Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trad. Eric Prenowitz, Chicago, Chicago U.P., 1996.

- Diego, Gerardo, *Obras completas II Poesía*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989.
- Dougherty, Dru, *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- Ducros, Joan, «Ciutat de Barcelona. Corpus literari», 1999. <<http://www.joanducros.net/corpus/>>.
- Eliade, Mircea, *Cosmos and history: The myth of the eternal return*, Nova York, Harper, 1959.
- Elliott, John H., *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America, 1492-1830*, New Haven, Yale U.P., 2006.
- Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 21, Madrid, Espasa Calpe, Madrid, 1923.
- Epps, Bradley S., i Luis Fernández Cifuentes, eds., *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, And National Identity*, Bucknell University Press, 2005.
- Esclasans, Agustí, *La ciutat de Barcelona en l'obra de Jacint Verdaguer*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1937.
- Espinàs, Josep Maria, *Viatge pels Grans Magatzems*, Barcelona, Edicions La Campana, 1993.
- Féral, Josette, «Foreword», *SubStance* 31.2-3 (1998/1999), pp. 3-10.
- Féral, Josette, «Performance and Theatricality: The Subject Demystified», *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ed. Timothy Murray, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 289-300.
- Fernández, James D, «The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World», *PMLA* 109.5 (1994), pp. 969-981.
- Foix, J.V., *Del «Diari 1918»*, Barcelona, J. Horra editor, 1956.
- Folkema, Douwe W., «Comparative Literature and the New Paradigm», *Canadian Review of Comparative Literature* IX.1 (1982), pp. 1-18. [Trad. catalana d'Enric Bou, *Els Marges*, 40 (1989), pp. 5-18].

- Forsdick, Charles, «Projected Journeys: Exploring the Limits of Travel», dins *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, eds. Johnnie Gratton i Michael Sheringham, Nova York, Berghahn Books, 2005, pp. 51-65.
- Foucault, Michel, «Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)», *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octubre 1984), pp. 46-49.
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish*, Harmondsworth, Penguin, 1977.
- Franck, Waldo, «La muerte del poeta de España: Antonio Machado», *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón i Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 1973, pp. 53-60.
- Fried, Michael, «Art and Objecthood», *Artforum* (June 1967), pp. 116-48.
- Friedman, Susan Stanford, «Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism», *MODERNISM / modernity* 8.3 (2001), pp. 493-513.
- Fussell, Paul, *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, Oxford, Oxford U.P., 1980.
- Gallego Roca, Miguel, «Les livres de voyage au terme du voyage», *Les Belles Lettres* (Hiver, 1996), pp. 135-142.
- Gaos, José, «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana», *Revista de Occidente* (maig 1966).
- García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 1977.
- García, Carlos-Javier, «Las otras cartas de *La verdad sobre el caso Savolta*», *Hispanic Review* 69.3 (2001), pp. 319-36.
- Gardiner, Michael, *Critiques of Everyday Life*, Londres, Routledge, 2000.
- Garfias, Pedro, «Entre México y España», *España peregrina* 5 (1940), p. 230.
- Gascón-Vera, Elena, «Hegemonía y diferencia: Pedro Salinas en Wellesley College», *Signo y memoria: Ensayos sobre Pedro*

- Salinas*, ed. Enric Bou i Elena Gascón-Vera, Madrid, Pliegos, 1993, pp. 33-50.
- Gaziel (Agustí Calvet), «Viatge a Colòmbia», *Obra Catalana Completa*, Barcelona, Selecta, 1970, pp. 1353-1395.
- Gaziel (Agustí Calvet), *Tots els camins duen a Roma. Història d'un destí (1893-1914). Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 1981.
- Genette, Gérard, *Bardadrac*, París, Seuil, 2006.
- Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- Gide, André, *Retour de l'URSS*, Paris, Gallimard, 1936.
- Gide, André, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route*, París, Gallimard, 2006.
- Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- Gingras, George E., «Travel», *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, ed. Jean Charles Seigneuret, Greenwich, 1988, pp. 1292-1331.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas, XX. Escritos autobiográficos, I. Automoribundia*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Ramonismo I. El rastro. El circo. Senos (1914-1917)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.
- González Ruiz, Begoña, *Le roman de Barcelone, Eduardo Mendoza et ses devanciers*, Vileneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- Goytisolo, Luis, *Recuento*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- Gracián, Baltasar, *El criticón*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Gratton, Johnnie i Michael Sheringham, eds., *The Art of the Project. Projects and Experiments in Modern French Culture*, Nova York, Berghahn Books, 2005.
- Grudzinska Gross, Irena, «Stendhal, Travel Writing, and Plagiarism», *Nineteenth-century French Studies* XVIII.1-2 (1989-90), pp. 231-235.

- Guereña, Jean Louis, *Alfabeto de las buenas maneras*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.
- Guillén, Claudio, «Sátira y poética en Garcilaso», *Homenaje a Joaquín Casaldueiro*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Editorial Gredos, 1972, pp. 209-233.
- Guillén, Claudio, «The Sun and the Self. Notes on Some Responses to Exile», *Aesthetics and the Literature of Ideas*, ed. François Jost, Newark, University of Delaware, 1990, pp. 261-282.
- Guillén, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1995.
- Guillén, Claudio, «Europa: ciencia e inconsciencia», *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 368-426.
- Guillén, Jorge, *Una carta, un poema, una variante*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, París, Albin Michel, 1950 [1997].
- Hambursin, Olivier, «Quand le détour mène au centre: littérature de voyage et excentricité. Le cas de *Autonautes de la cosmoroute* de Julio Cortázar et Carol Dunlop», *Nottingham French Studies* 43/2 (2004), pp. 68-82.
- Henn, David, «Juan Goytisolo's Almería Travel Books and their Relationship to His Fiction», *Forum for Modern Language Studies* 24.3 (1988), pp. 256-71.
- Henn, David, *Old Spain and New Spain: the Travel Narratives of Camilo José Cela*, Madison, NJ., Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- Highmore, Ben, «Questioning the Everyday Life», *The Everyday Life Reader*, ed. Ben Highmore, Londres, Routledge, 2001, pp. 1-34.
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich, *Auswahl in drei Teilen. Lyrische Gedichte*, vol 1, ed. Augusta Weller-Steinberg, Berlín, Bong & Co., 1912.

- Hollander, Paul, *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba 1928-1978*, Oxford, Oxford University Press, 1991
- Huebner, Steven, *Charles Gounod*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Hugo, Victor, *Notre Dame de Paris* (Édition établie et annotée par Benedikte Andersson), París, Gallimard, 2009.
- Ilie, Paul, *Literature and inner exile: authoritarian Spain, 1939-1975*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
- Islam, Syed Manzurul, *The Ethics of Travel. From Marco Polo to Kafka*, Manchester, Manchester U.P., 1996.
- Iyer, Pico, *Falling off the Map: some Lonely Places of the World*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1993.
- Iyer, Pico, *Tropical Classics. Essays From Several Directions*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1997.
- Jacob, Christian, *The Sovereign Map. Theoretical Approaches in Cartography throughout History*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- Jiménez, Juan Ramón, *Guerra en España.*, ed. Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Juliá, Santos, David Ringrose, Cristina Segura, *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Alianza, 1994.
- Julià, Jordi, «El inestable papel de la identidad en *Restauració*», dins Saval, José V., ed., *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 161-79.
- Jünger, Ernst, *Irradiazioni. Diario 1941-1945*, Parma, Guanda, 1993.
- Kaplan, Karen, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, Duke University Press, 1996.
- Kaplan, Temma, *Red City, Blue Period. Social Movements in Picasso's Barcelona*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Kapuściński, Ryszard, *Imperium*, Londres, Granta, 1994.

- Kent, Victoria, *Cuatro años en París (1940-1944)*, Buenos Aires, Sur, 1947.
- King, Stewart, i Jeff Browitt, eds. *The Space of Culture: Critical Readings in Hispanic Studies*, Newark, University of Delaware Press, 2004.
- Kowalewski, Michael, «Introduction. The Modern Literature of Travel», *Temperamental journeys: essays on the modern literature of travel*, ed. Michael Kowalewski, Athens, GA, University of Georgia Press, 1992, pp. 1-16.
- Lafuente, Isafas, *Esclavos por la Patria. La explotación de los presos bajo el franquismo*, Madrid, Temas de Hoy, 2002.
- Larra, Mariano José de, «El día de Difuntos de 1836», dins *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. Alejandro Pérez Vidal, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 586-592.
- Lawrence, Karen, R., *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition*, Ithaca, Cornell U.P., 1994.
- Least Heat-Moon, William, *Blue Highways. A Journey into America*, Boston, Houghton Mifflin, 1991.
- Least Heat-Moon, William, *Prairie Earth (a Deep Map)*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1991.
- Leed, Eric J., *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, Nova York, Basic Books, 1991.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991.
- Lehan, Richard, *The City in Literature. An intellectual and Cultural History*, Berkeley, CA, University of California Press, 1998.
- León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*, Nova York, Atheneum, 1974 [1955]. [Trad. catalana de Miquel Martí Pol, *Tristos tròpics*, Barcelona, Anagrama, 1969].

- Levin, Harry, «Literature and Exile», *Refractions. Essays in Comparative Literature*, Nova York, Oxford U.P., 1966, pp. 62-81.
- Liebersohn, Harr, «Recent Works on Travel Writing», *The Journal of Modern History* 68 (1996), pp. 617-28.
- Lindsay, Claire, «Road to Nowhere? Los autonautas de la cosmopista by Julio Cortázar and Carol Dunlop», dins *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*, Nova York, Routledge, 2009, pp. 213-227.
- Lodge, David, «Mimesis and diegesis in modern fiction», *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, Londres, Routledge, 1990, pp. 25-44.
- Löschburg, Winfried, *Von Reiselust und Reiseleid. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt, Insel Verlag, 1977.
- MacCannell, Dean, *The tourist: a new theory of the leisure class*, Nova York, Schocken Books, 1989.
- Machado, Antonio, *Poesías completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989.
- Magris, Claudio, *Danubio*, Milà, Garzanti, 1990. [Trad. catalana d'Anna Casassas, *El Danubi*, Barcelona, Edicions de 1984, 2009]
- Maistre, Xavier de, *Viatge al voltant de la meua cambra [1839]*, trad. de Salvador Company i Anna Torcal, València, PUV, 2006.
- Mangini, Shirley, *Memories of Resistance. Women's Voices from the Spanish Civil War*, New Haven: Yale U.P., 1995.
- Manzanas, Ana M., «Circles and Crosses: Reconsidering Lines of Demarcation», dins *Border Transits. Literature and Culture across the Line*, ed. Ana M. Manzanas, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 9-32
- Maragall, Joan, *Obres completes. Obra castellana*, vol. 2, Barcelona, Selecta, 1981.
- Maragall, Joan, *Poesia*, ed. Glòria Casals, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1998.

- Marco, José M, «El espacio de la libertad», *Quimera* 66-67 (1987), pp. 48-52.
- Mariscal, George, «An Introduction to the Ideology of Hispanism in the U.S. and Britain», *Conflicts of Discourse: Spanish Literature in the Golden Age*, ed. Peter W. Evans, Manchester, Manchester U.P., 1990, pp. 1-25.
- Marsé, Juan, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Martín Santos, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Maspero, François, *Les passagers du Roissy-Express*, París, Éditions du Seuil, 1990.
- Matvejevic, Hélène, «La frontière, de la norme à la transgression territoriale. Essai de géographie», *Frontières et Seuils. Eidôlon*, 67, ed. Joëlle Ducos, 2004, pp. 29-38.
- Matvejevic, Predrag, «Ponti e frontiere. Per una nuova architettura delle frontiere – Ponte vecchio», *Ponti e frontiere*, ed. Andrea Bonifacio, Venècia, Edizioni Editgraf, 2005, pp. 9-18.
- Maurice, Jacques, «La ciudad de los prodigios o la deconstrucción de Barcelona», dins *Historia, espacio e imaginario*, ed. Jacqueline Covo, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 61-70
- Maurice, Jacques, «De la manipulation de l'Histoire dans *La verdad sobre el caso Savolta*», dins *La Renovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du Colloque des 13 et 14 février 1991*, eds. Yvan Lissorgues i Jose-Javier Nagore-Sanmartin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- Mendoza, Eduardo, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix-Barral, 1977.
- Mendoza, Eduardo, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix-Barral, 2001
- Mendoza, Eduardo, *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix-Barral, 1986.

- Mendoza, Eduardo, *Una comedia ligera*, Barcelona, Seix-Barral, 1996.
- Mendoza, Eduardo, *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- Metz, Bernhard. «Travel Scepticism: On a Certain Critical Tone in Travel Literature», *Arcadia* 46. 2 (2011), pp. 253-71.
- Michonneau, Stéphane, *Barcelona: identitat i memòria. Monuments, commemoracions i mites*, Barcelona, Eumo Editorial, 2002.
- Mistral, Silvia, *Éxodo (diario de una refugiada española)*, México, Editorial Minerva, 1941.
- Molas, Joaquim, «El mite de Bearn en l'obra de Llorenç Villalonga», dins Llorenç Villalonga, *Obres Completes*, Barcelona, Edicions 62, 1966, pp. 7-29.
- Molinero, C., Sala, M., Sobrequés, J. (eds.), *Los campos de concentración y el mundo penitenciario en España durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Monegal, Antonio, «A Landscape of Relations: Peninsular Multiculturalism and the Avatars of Comparative Literature», *Spain Beyond Spain. Modernity, Literary History, and National Identity*, eds. Brad Epps i Luis Fernández Cifuentes, Lewisburg, Bucknell U.P., 2005, pp. 231-249.
- Monga, Luigi, «Travel and Travel Writing: An Historical Overview of Hodoeporics», *Annali d'Italianistica* 14 (1996), pp. 6-54.
- Montseny, Federica, *El éxodo (Pasión y muerte de españoles en el exilio)*, Barcelona, Galba Edicions, 1977 [1969].
- Morán, Gregorio, *Nunca llegaré a Santiago*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996.
- Moraña, Mabel, ed., *Ideologies of Hispanism*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2005.
- Morel, J.-P., *Le roman insupportable: L'Internationale littéraire et la France*, París, Gallimard, 1985.

- Moreno Villa, José, *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, ed. Humberto Huergo Cardoso, València, Pre-Textos, 2001.
- Morson, Gary Saul, i Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- Muñoz Millanes, José, «Una ciudad en la encrucijada: el Madrid "posible" de Juan Ramón Jiménez», *Madrid cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936*, ed. Edward Baker, Madrid, Marcial Pons y Villaverde Editores, 2009, pp. 143-65.
- Muñoz, Francesc, «Cerdà a la recerca de l'hàbitat ideal: el cub atmosfèric», dins *Cerdà i Barcelona. La primera metròpoli, 1853-1897*, ed. Marina López Guallar, Barcelona, MUHBA, 2010, pp. 119-24.
- Murgades, Josep, «Assaig de revisió del noucentisme», *Els Marges* 7 (1976), pp. 45-53.
- Naharro-Calderón, José María, *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Nash, Denisson, *Anthropolgy of Tourism*, Nova York, Elsevier Science Inc., 1996.
- Nicolás, César, «La corcucopia vanguardista», *Obras Completas III. Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917)*, ed. Ramón Gómez de la Serna, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998, pp. 37-68.
- Nora, Pierre, *Les lieux de la mémoire*, París, Gallimard, 1997.
- Oliver, Joan i Ferrater Mora, Josep, *Joc de cartes*, Barcelona, Edicions 62, 1988.
- Ors, Eugeni d', *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona, Selecta, 1950.
- Ors, Eugeni d', *Glosari*, ed. Josep Murgades, Barcelona, Edicions 62, 1982.
- Ors, Eugeni d', *Glosari 1906-1907*, ed. Xavier Pla, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- Osborne, Thomas, i Nikolas Rose, «Spatial Phenomenotechnics: Making Space with Charles Booth and Patrick Geddes»,

- Environment and Planning, Society and Space* 22.2, pp. 209-228.
- Pabón de Rocafort, Arleen, «Els col·laboradors arquitectònics d'Antoni Gaudí», dins *Gaudí i el seu temps*, ed. J.J. Lahuerta, Barcelona, Barcanova, 1990, pp. 216-55.
- Parker, Roger, ed., *The Oxford illustrated History of Opera*, Nova York, Oxford University Press, 1994.
- Parra Bañón, José Joaquín, *Barbara arquitectura bárbara virgen y mártir*, Cadis, arquitectosdecádiz, 2007.
- Parsons, Deborah L., *A Cultural History of Madrid. Modernism and the Urban Spectacle*, Londres, Berg, 2003.
- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, París, Galilée, 2000 [1974].
- Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, París, Seuil, 1989.
- Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, trad. i introducció d'Angel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Pijoan, Josep, *El meu don Joan Maragall*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1927.
- Pittarello, Elide, «Ramón Gómez de la Serna: El rastro o le novità del rigattiere», dins *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990*, eds. Carla Prestigiacomo i Maria Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio editore, 1991, pp. 85-100.
- Pla y Beltrán, Pascual, «Mi entrevista con Antonio Machado», *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón i Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 1973, pp. 41-46.
- Pla, Josep, *Viatge a Rússia* [1925], Barcelona, Destino, 1990.
- Plutarch, *Moralia*, vol. 7, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1959.
- Plutarch, *Lives of Noble Grecians and Romans Volume I (Modern Library Series)*, Nova York, Random House Publishing Group, 1992.
- Porter, Dennis, *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton, Princeton U.P., 1991.

- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.
- Primeau, Ronald, *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1996.
- Quinn, Michael, «Concepts of Theatricality in Contemporary Art history», *Theatre Research International* 20.2 (1995), pp. 106-13.
- Quintana Trias, Lluís, «Una proposta historiogràfica en pedra: Las calles de Barcelona de Víctor Balaguer», dins *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, eds. Ramon Panyella i Jordi Marrugat. Barcelona, GELCC-L'Avenç, 2006.
- Reed, John, *Ten Days that shock the World* [1919], Nova York, The Modern Library, 1934.
- Resina, Joan Ramon, «Money, Desire, and History in Eduardo Mendoza's City of Marvels», *PMLA* 109.5 (1994), pp. 951-68.
- Resina, Joan Ramon, «Hispanism and its Discontents», *Siglo XXI/Twentieth Century* 14.1-2 (1996), pp. 85-135.
- Resina, Joan Ramon, *Iberian Cities*, Nova York, Routledge, 2001.
- Resina, Joan Ramon, *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*, Stanford, CA, Stanford U.P., 2008.
- Ribeyro, Julio Ramón, *Antología personal*, Lima, FCE, 1994.
- Riera, Carme, «¿Barcelona, en zapatillas?», *El País* 6 d'abril 2004.
- Ríos, Fernando de los, *Mi viaje a la Rusia soviética* [1921], Madrid, Alianza, 1970.
- Rodoreda, Mercè, *Cartes a l'Anna Murià. 1939-1956*, Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1991.
- Rodoreda, Mercè, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, 1962.

- Rodoreda, Mercè, *The Time of Doves*, Translated by David Rosenthal, Saint Paul, Graywolf Press, 1986.
- Rodríguez-García, Jose Maria, «Gatsby Goes to Barcelona: On the Configuration of the Post-Modern Spanish Novel», *Letras Peninsulares* 5. 3 (1992), pp. 407-24.
- Roig, Montserrat, *El temps de les cireres*, Barcelona, Edicions 62, 1996.
- Rosselló Bover, Pere, «Bearn o la sala de les nines», de *Llorenç Villalonga*, Barcelona, Empúries, 1993.
- Roth, Joseph, *Die Flucht ohne Ende. Werke*, vol. 1, ed. Hermann Kesten, Colònia, Kiepenheuer & Witsch, 1975, pp. 311-421.
- Roth, Joseph, *Flight without End: a Novel*, Woodstock, Overlook Press, 2003.
- Roth, Joseph, *Viaggio in Russia*, Milà, Adelphi, 1981.
- Rousset, Jean, «Lecture d'un ville: Les guides de Rome au XVIIIe siècle», *Le lecteur intime: de Balzac au journal*, París, J. Corti, 1986.
- Roy, Joaquim, «La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza: una meditación cultural sobre Barcelona», *Hispanic Journal* 12.2 (1991), pp. 231-46.
- Sagarra, Ferran, «Project for a new city en the mid-nineteenth century», *Barcelona contemporània 1856-1999 / Contemporary Barcelona 1856-1999*, Barcelona, CCCB i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1996, pp. 49-51.
- Sagarra, Josep M. de, «Una tartana», dins *L'aperitiu*, Barcelona, Vergara, 1964, pp. 56-59.
- Sagarra, Josep M. de, *El camino azul. Viaje a Polinesia*, Barcelona, Editorial Juventud, 1942.
- Said, Edward, «The Mind of Winter. Reflections on life in exile», *Harper's*, setembre 1988, pp. 49-55.
- Said, Edward, *Culture and Imperialism*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1993.

- Šakaja, Laura, i Jelena Stanić, «Other(ing), self(portraying), negotiating: the spatial codification of values in Zagreb's city-text», *Cultural Geographies* 18. 4 (2011), pp. 495–516.
- Sales, Joan, *Cartes a Màrius Torres*, Barcelona, Club Editor, 1976.
- Salinas, Pedro, *Cartas de viaje*, ed. Enric Bou, València, Pre-Textos, 1996.
- Salinas, Solita. «Recuerdo de mi padre», *Pedro Salinas.*, ed. Andrew P. Debicki, Madrid, Taurus, 1976, pp. 35-42.
- Salvat-Papasseit, Joan, *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*, Barcelona, Edicions 62, 1984.
- Santana, Mario, «Antagonismo y complicidad: Parábolas de la comunicación literaria en *Volverás a Región* y *La verdad sobre el caso Savolta*», *Revista Hispánica Moderna* 50.1 (1997), pp. 132-43.
- Santayana, George, «The Philosophy of Travel», *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*, ed. Marc Robinson, Boston-Londres, Faber & Faber, 1994, pp. 41-48.
- Saval, José V, *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*, Madrid, Síntesis, 2003.
- Schwarzburger, Susanne, *La novela de los prodigios: Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas, 1975-1991*, Berlín, Frey, 1998.
- Seigel, Jerrold, *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Nova York, Viking, 1986.
- Simmel, Georg, «Das Abenteuer», dins *Philosophische Kultur*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1983, pp. 13-26.
- Simmel, Georg, *Soziologie*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1908.
- Smith, Neil, *The New Urban Frontier. Gentrification and the revanchist city*, Nova York, Routledge, 1996.
- Sobré, Josep-Miquel, «L'artifici de La plaça del diamant, un estudi lingüístic», dins *In memoriam Carles Riba*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 363-75.

- Soja, Edward, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.
- Soja, Edward, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Basil Blackwell, 2000.
- Solà Morales, Manuel, *Deu lliçons sobre Barcelona. Ten lessons on Barcelona*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona-Ajuntament de Barcelona, 2009.
- Soldevila, Carles, *Barcelona vista pels seus artistes*, Barcelona, Aedos, 1958.
- Soldevila, Carles, *L'art d'ensenyar Barcelona. Guia del barceloní que vol guiar els amics forasters sense massa errors ni vacil·lacions*, Barcelona, Catalonia, 1929.
- Soldevila, Ferran, *Dietaris de l'exili i el retorn*, València, Tres i Quatre, 1995.
- Soria Olmedo, Andrés, «Dos voces a nivel», dins Pedro Salinas-Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 9-36.
- Soubeyroux, Jacques, «De la historia al texto: génesis de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza», *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, ed. Juan Villegas, Irvine, University of California Press, 1994, pp. 370-378.
- Spurr, David, *The rhetoric of empire: colonial discourse in journalism, travel writing, and imperial administration*, Durham, N.C., Duke University Press, 1993.
- Standish, Peter, *Understanding Julio Cortázar*, Columbia SC, University of South Carolina Press, 2001.
- Steiner, George, *Extraterritorial*, Nova York, Atheneum, 1971.
- Stern, Ludmila, «Moscow 1937: The Interpreter's Story», *Australian Slavonic and East European Studies* 21.1-2 (2007), pp. 73–95.
- Stern, Ludmila, *Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920-40: From Red Square to the Left Bank*, Londres, Routledge, 2006.

- Sturm-Trigonakis, Elk, *Barcelona. La novel·la urbana (1944-1988)*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Svensson, Låle, *Tales of Modernity, Peace, and Solidarity Women's Travelogues*, ARAB-WORKING PAPER 4, Estocolm, Labour movement archives and library, 2010.
- Tabori, Paul, *The Anatomy of Exile*, Nova York, Harrap, 1972.
- Tamen, Miguel, «A Walk about Lisbon», *Iberian Cities*, ed. Joan Ramon Resina, Nova York, Routledge, 2001, pp. 33-40.
- Thompson, Carl, *The suffering traveller and the Romantic imagination*, Oxford English monographs. Oxford-Nova York, Clarendon Press-Oxford University Press, 2007.
- Timms, Edward i David Kelley, eds., *Unreal City, Urban Experience in Modern European Literature and Art*, Nova York, St. Martin Press, 1985.
- Torres Villegas, Francisco Jorge, *Cartografía hispano-científica ó sea los mapas españoles en que se representa bajo sus diferentes fases*, Madrid, Imprenta de don José María Alonso, 1857.
- Trousseau, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Brussel·les, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.
- Turner, Victor y Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, Nova York, Columbia U.P., 1978.
- Ugarte, Michael, *Shifting Ground. Spanish Civil War Literature*, Durham, Duke U.P., 1989.
- Ugarte, Michael, *Madrid 1900: the capital as cradle of literature and culture*, Penn State studies in Romance literatures, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.
- Updike, John, «Review of *Blue Highways: A Journey into America*», *New Yorker* 59 (1983), p. 121.
- Vallejo, César, «Rusia en 1931: reflexiones al pie del Kremlin (1931)», *Ensayos y reportajes completos*, ed. M. M. de Priego, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 1-181.
- Van Gennep, Arnold, *The Rites of Passage*, 1908.

- Varela, Anxo Tarrío, i Angel Abuín González, eds., *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Barcelones*, Barcelona, Empúries, 1990.
- Velasco-Graciet, Hélène, «L'image de la frontière dans la littérature», *Frontières et Seuils. Eidolon*, 67, Ed. Joëlle Ducos, 2004, pp. 297-307.
- Versluys, Kristiaan, *The poet in the city: chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States, 1800-1930*, Tübingen, Günter Narr, 1987.
- Vidal i Alcover, Jaume, *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial, 1980.
- Vidler, Anthony, «Reading the City: The Urban Book from Mercier to Mitterand», *PMLA* 122.1 (2007), pp. 235-51.
- Villalonga, Llorenç, *Bearn o la sala de les nines*, Barcelona, Edicions 62, 1980.
- Virilio, Paul, *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004.
- Walker, Pamela, «The Necessity of Narrative in William Least Heat-Moon's *Blue Highways* and *PrairieEarth*», *Great Plains Quarterly* 14, 4 (1994), pp. 287-97.
- Walters, D. Gareth. *The Poetry of Salvador Espriu: To Save the Words*. Woodbridge, Suffolk, Tamesis, 2006.
- Wells, Caragh, «The City of Words: Eduardo Mendoza's *La Ciudad de los Prodigios*», *Modern Language Review* 96.3 (2001), pp. 715-22.
- Williams, Raymond, «The metropolis and the emergence of Modernism», *Unreal City, Urban Experience in Modern European Literature and Art*, ed. Edward and David Kelley Timms, Nova York, St. Martin Press, 1985, pp. 13-24.
- Williams, Raymond, *The country and the city*, Nova York, Oxford University Press, 1973.

- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
- Xammar, Eugeni, *Periodisme*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989
- Ynduráin, Domingo, ed., *Época contemporánea (1939-1980). Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, 1980.
- Zambrano, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.
- Zardoya, Concha, «Los caminos poéticos de Antonio Machado», *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón i Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 1973, pp. 327-341.
- Zotlescu, Ioana, «Preámbulo al espacio literario del *Ramonismo*», *Obras Completas III. Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos*, ed. Ramón Gomez de la Serna, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998, pp. 13-33.
- Zuazo Ugalde, Secundino de, *Madrid y sus anhelos urbanísticos: memorias inéditas de Secundino Zuazo (1919-1940)*, ed. Carlos Sambricio, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 2003.

Títols publicats

1. Història. Entre la ciència i el relat
François Dosse
2. Reflexions sobre la violència
John Keane
3. El descrèdit de la modernitat
Neus Campillo
4. El totalitarisme. Història d'un debat
Enzo Traverso
5. Un país de ciutats o les ciutats d'un país
Josep Sorribes
6. Foucault: un il·lustrat radical?
Josep Antoni Bernúdez
7. Utopística. Les opcions històriques del segle XXI
Immanuel Wallerstein
8. Alacant contra València
Emili Rodríguez-Bernabeu
9. Literatura, món, literatures
Joan Francesc Mira
10. La ment captiva
Czeslaw Milosz
11. Els noms de la història. Una poètica del saber
Jacques Rancière
12. Identitat (2a edició)
Zygmunt Bauman
13. Viure per viure
Joan Fuster
14. Espanya inacabada
Joan Romero
15. Comprendre el món
Joan Reglà
16. Els usos del passat. Història, memòria, política
Enzo Traverso
17. País complex. Canvi social i polítiques públiques en la societat valenciana (1977-2006)
Joaquín Azagra i Joan Romero

18. Esbós d'autoanàlisi
Pierre Bourdieu
19. L'universalisme europeu. La retòrica del poder
Immanuel Wallerstein
20. Idees i paraules. Una filosofia de la vida quotidiana
Tobies Grimaltos
21. Exportar la llibertat. El mite que ha fracassat
Luciano Canfora
22. «No mos fareu catalans».
Història inacabada del blaverisme
Francesc Viadel
23. La vida, el temps, el món: sis dies de conversa
amb Joan F. Mira
Pere Antoni Pons
24. Els mercats assassins. Estudis culturals,
mitjans de comunicació i conformisme
Greg Philo i David Miller
25. De l'èxit a la crisi. Pamflet sobre política valenciana
Manuel Alcaraz
26. Ecologia viscuda
Jaume Terradas
27. L'ofici de raonar. Societat, economia, política, valencianisme.
Articles de premsa, 1997-2010
Vicent Soler
28. Assumptes pendents. Set qüestions filosòfiques d'avui
Antoni Defez
29. Un somni europeu. Història intel·lectual
de la Literatura Comparada
Antoni Martí Monterde
30. Del nord i del sud. Diari d'un professor d'economia
Josep M. Jordan
31. Valencianisme, l'aportació positiva. Cultura i política
al País Valencià (1962-2012)
Francesc Viadel
32. Incitacions
Enric Sòria
33. A manera de tascó. Notes sobre literatura
Vicent Alonso
34. La invenció de l'espai. Ciutat i viatge
Enric Bou

Escriure la ciutat i viatjar pel món són els eixos que permeten explorar les relacions entre literatura i espai. Si rius i mapes són pretext per a una visió complexa i atractiva del comparatisme, lluny dels plantejaments tradicionals, la proposta de «llegir la ciutat» ens apropa a enfocaments teòrics tan estimulants com els de Roland Barthes, Michel de Certeau o Walter Benjamin. Com a rerefons hi trobarem les transformacions lligades a la modernitat i el diàleg, sovint altament conflictiu, amb un passat que perviu en el present. La visió literària de la ciutat i la ciutat com a matèria primera de la literatura conformen un *continuum* en l'experiència cultural dels nostres dies. En aquestes pàgines s'hi aprofundeix a partir de l'obra de Mercè Rodoreda, Llorenç Villalonga, Luis Goytisolo o Eduardo Mendoza, entre molts altres, sovint amb la ciutat de Barcelona com a referent. Finalment, el viatge, en totes les seues variants, inclosos l'exili, el viatge polític o l'experiència dels «no-llocs», és objecte d'una consideració plena de matisos, arriscada i sorprenent. El trencaclosques de la modernitat és així il·luminat amb sagacitat de la mà d'un gran coneedor de la literatura contemporània.

ENRIC BOU (Barcelona, 1954) és doctor en Filosofia i Lletres per la Universitat Autònoma de Barcelona i catedràtic de Literatura a la Universitat Ca' Foscari de Venècia. Ha estat professor a la Universitat de Barcelona i a la Brown University (Rhode Island). Entre els seus llibres destaquen *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques* (1993), *Voces en el Museo. Arte y literatura en la modernidad* (1997), *Nou Diccionari 62 de la Literatura Catalana* (2000), *La crisi de la paraula. La poesia visual: un discurs poètic alternatiu* (2003) o *Panorama crític de la literatura catalana del segle XX. Del modernisme a l'avantguarda* (2010).

ISBN 978-84-370-9065-8



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

PUBLICACIONS

PUV