



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

Escenaris de Barcelona: pretextos de poesia **Francesc P Arcerisas**

Catalan Review, Vol. XVIII, number 1-2, (1998), p. 107-119

ESCENARIS DE BARCELONA: PRETEXTOS DE POESIA

FRANCESC PARCERISAS

ABSTRACT

Starting from the proposition that modern poetry may well be unimaginable without the city, Francesc Parcerisas provides a critical overview, via Baudelaire, of the representation of Barcelona from Verdaguer's "A Barcelona" to Gabriel Ferrater's "La ciutat." Although the city is not yet the exclusive scenario of literary imagination for Verdaguer, Oller, Rusiñol, and even Maragall, it becomes so for Joan Salvat-Papasseit —the first poet to write, as it were, from the belly of Barcelona itself— and for Josep Maria de Sagarra, who takes the city as a spectacle lived from within. Josep Carner, Mercè Rodoreda, Marià Manent, Joaquim Renard, and Pere Quart, no less than a number of foreign writers from the Civil War, all contribute to reflections on the city as the paradigmatic site of the "shared" plays of anonymity, individualism, and desire, of growth, revolution, and utopia, that mark modernity.

És molt possible que la poesia moderna sigui inconcebible sense la ciutat. La ciutat moderna ha proporcionat l'espai físic per al contacte humà més ric i divers que els homes hem conegut i ha creat, també, les condicions d'anonimat i d'individualisme dins la massa que tan bé semblen representar la condició epistemològica de la poesia moderna. Una poesia que ha perdut la seva funció de comunicació social, o de relatora de noves, o d'enaltidora dels valors dels reis, dels senyors o dels poderosos, es veu per força abocada a un espai de comunicació col·lectiva on allò que prima, per damunt de qualsevol altra consideració, és no sols la condició de l'individu que se sap sol i singular, sinó que també sap que hi ha un gran nombre de ciutadans que viuen exactament la mateixa experiència íntima, amb independència de que aquesta constitueixi un esperó creador o, pel contrari, esdevingui un condicionament existencial abassegant i anoerrador. París i Baudelaire en són el més gran exemple dins la història europea: ni la poesia de Baudelaire fora el mateix sense la *fourmillante cité* que li permet de trobar referents nous i precisos per a formular la seva experiència creadora, ni avui no seriem capaços de veure París amb els mateixos ulls si la nostra comprensió de la ciutat com a espai real i com a espai imaginari no hagués quedat definitivament impregnada per la lectura de Baudelaire.

Un exemple: el *topos* modern que ens parla de l'atracció que podem experimentar envers una persona plena de desig de correspondre'ns, d'un desig anònim que, com un llampec, es tenyeix d'acquiescència —o, per ventura, l'atracció només envers una mirada— explica una situació que només podem descobrir per atzar a les ciutats, enmig d'una gernació, d'una multitud bigarrada que ens acosta i ens allunya irremeiablement per sempre la persona inconeguda. Sabem molt bé que aquesta situació correspon a la vida pública i, al mateix temps, anònima que només es dona a la gran ciutat, a les aglomeracions modernes. El poema "A une passante" de Baudelaire, escrit en 1852, presenta aquesta situació amb l'enorme càrrega de sensualitat que Baudelaire li sap imprimir i que només és possible gràcies a la urbs moderna: diversitat, anonimat, encontres atzarosos, coexistència de móns diferents, possibilitats infinites. Si hi pensem una mica, ens adonarem que, de fet, la ciutat esdevé un escenari real del món dels somnis: ordre i violència, virtut i pecat, luxe i pobresa, moral i disbauxa, plaer i terror s'hi encavalquen en un únic magma. I la nostra experiència d'homes moderns que hem fet el salt al segle XXI és, precisament, aquesta: sabem que n'hi ha prou amb passejar per qualsevol de les nostres grans ciutats per descobrir-hi molts móns i moltes vides que coexisteixen, se superposen, s'exploten o s'ignoren.

La poesia catalana també ha conegut aquesta experiència, i no podia ser d'altra manera. Si bé és cert que, a la segona meitat del segle XIX, la Renaixença coincideix amb la puixança de l'expansió econòmica i urbana, tanmateix el centre de l'imaginari poètic, des d'Aribau als grans poemes èpics verdaguerians, encara és rural, centrat en la natura. Ho podem constatar en tots els trobadors que van emprar com a pseudònim algun element "fluvial" del paisatge (Lo Gaiter del Llobregat per Rubió i Ors; Lo Cantor del Francolí per Francesc Morera; Lo Tamboriner del Fluvià per Pau Estorch; Lo Timbaler del Besòs per Albert de Quintana; Lo Trobador del Túria per Vicent Boix); igual com podem constatar un imaginari poètic centrat en la natura al *Canigó* i a *L'Atlàntida*, tot i que Verdaguer enceti, fins a cert punt, el gust modern per l'oda ciutadana amb la seva "A Barcelona" (1883), una de les peces que li valgueren un més gran reconeixement popular. L'oda de Verdaguer, però, és una descripció geogràfico-mítica, amb un repàs de personatges històrics i de temples de pietat, on personifica —com farà Maragall després— la ciutat en una figura imaginària: "geganta que avui tos braços cap a les serres estens". El final de l'oda de Verdaguer és ben eloqüent:

Lo teu present esplèndid és de nous temps aurora;
tot somniant fulleja lo llibre del passat;
treballa, pensa, lluita, mes creu, espera, i ora.
Qui enfonsa o alça els pobles, és Déu que els ha creat.

Dic que és un final eloqüent perquè l'oda de Verdaguer no ens parla de com o de qui fa el present "esplèndid" de Barcelona, ni de què entén pels temps "d'aurora" que s'acosten (si és el creixement urbanístic de la ciutat, o el benestar social, o la igualtat dels ciutadans), ni justifica perquè la ciutat ha arribat on ara es troba. I quan Verdaguer recomana "treballa, pensa i lluita", que, fet i fet, és allò que la ciutat (els seus habitants) ha hagut de fer per arribar a convertir-se en la incipient metròpolis que és, no pot estar-se d'afegir "creu, pensa i ora" i de deixar, doncs, en mans de la divina providència el destí de la futura ciutat i dels seus habitants.

Aquesta situació de la presència de la ciutat a la història literària és curiosa, perquè són els prosistes potser menys coneguts, els qui treuen veritable partit de la ciutat com a decorat de la nova sensibilitat del realisme, en el sentit més ampli: des del naturalisme fins al modernisme. És en la prosa periodística de Robert Robert (1830-73), en els apunts del natural d'Emili Vilanova (1840-1905), o per descomptat en el millor Narcís Oller (1846-1930) de *La papallona* (1882) o de *Pilar Prim* (1906) on podem veure el creixement de la ciutat i el creixement de la societat que l'acompanya. El canvi d'escenari que Oller fa a *Pilar Prim*, amb un primer inici d'exemple i el ferrocarril com mitjà d'unió de la ciutat i el camp representa l'aparició de l'espai urbà en tota la seva potència. Tot i així, un any més tard, podem veure com Santiago Rusiñol, encara dubta, perquè la ciutat que apareix a la seva obra *L'Auca del senyor Esteve* (1907), és tot just una ciutat que comença a créixer per desprendre's de la cotilla de les muralles que l'ofeguen, mentre que un dels símbol que representen la llibertat urbana encara és una torreta amb hort i torratxa a la vila de Gràcia i no pas el ferrocarril que enllaça amb els Pirineus de Narcís Oller.

La ciutat moderna es resisteix, doncs, a entrar a la literatura com a imaginari exclusiu. Sembla que el salt comença a produir-se quan s'abandonen els refilets dels trobadors fluvials per ser substituïts per les "odes" a Barcelona. Però acabem de veure que la ciutat a l'oda de Verdaguer és encara una entelèquia —no ens parla d'una ciutat amb els seus carrers, cases i persones, sinó d'una figura mítica, d'un personatge gegantí— i em temo que Maragall, tot i el seu "barcelonisme", adopta una actitud literària semblant. Joan Maragall (1860-1911), a la seva "Oda nova a Barcelona" de 1909, planteja, de fet, no pas el protagonisme de Barcelona com a ens poètic, sinó un diàleg entre un autor i una musa que és una ciutat. És un diàleg gairebé d'igual a igual o, potser pitjor, amb un toc de mestre alligador i sorprèn per part del poeta que, com un orgullós *deus et machina*, es creu amb capacitat de donar una lliçó moral a la història urbana, al creixement i al capteniment de la ciutat. El to confessionalment catòlic de l'oda, fins i tot amb el perdó final, i amb la vergonya (una forma de penediment) que "ens fa abaixar el

rostre" és, naturalment, ple de bona voluntat. I els esforços personals de Maragall per comprendre el segle que entra (el poema és datat el 1909) són el millor índici de la seva visió que els nous temps venen a capgirar totalment les coses i sobretot la manera com el poeta pot entendre la ciutat com a pretext del poema.

—On te'n vas, Barcelona, esperit català
que has vençut la carena i has saltat ja la tanca
i te'n vas dret enfora amb tes cases disperses,
lo mateix que embriagada de tan gran llibertat?
(...)

—Corre enllà, corre enllà, corre enllà, Barcelona,
que ja et cal esse' una altra per ésser la que deus;
perquè ets alta i airosa i fas molta planta,
però bé et falta encara molt més del que tens.
Ets covarda, i crudel i grollera,
Barcelona, però ets riallera
perquè tens un bell cel al damunt;
vanitosa, arrauxada i traçuda:
ets una menestrala pervinguda
que ho fa tot per punt.
(...)

Te presums i engavanyes alhora
amb manto de monja i vestit de senyora
i vel de la musa i flocc relluent;
pro mudes de pressa, i amb gran gosadia
la musa i la nimfa i la dama i la pia
s'arrenca el postís i la veu disfressada,
i surt la marmanyera endiablada
que empaita la monja i li crema el convent...
I després et refàs més potent!

En un to en què tot semblen crítiques, hi apareixen, però, elements de la natura —de fet, fins i tot santificats, ja que es tracta del cel— que han de servir per compensar la duresa de les crítiques adreçades a la ciutat:

aquest cel que tens tan dolç i blau
que tot s'ho empassa i resol i canvia,
i ho torna en oblit i consol i alegria:
mil cops la perdesses,
mil cops més tornaria a tu la pau.

I podem pensar que aquesta esperança que floreix, que tot ho resol, que fa tornar la pau a la ciutat, que hi duu l'alegria, tenia, de fet, el seu exemple real —de pedra— a la "catedral dels pobres", al temple de la Sagrada Família que, a partir de 1882, la ciutat aixecava a poc a poc

també com una mostra confessional de la natura convertida wen monument arquitectònic que glorifica a Déu i exculpa a la ciutat (per això és, justament, un “temple expiatori”).

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

És curiós que, per a Maragall, Barcelona sigui la marmanyera; els marmanyers són aquells qui venen les hortalisses a places i mercats “amb cridòria i discussió”, de manera que la marmanyera de Maragall encara és una mica la representació de la pagesia rústica als ulls d'un intel·lectual burgès benestant: un intel·lectual que comprèn que cal dialogar amb la ciutat nova —i aquest és un mèrit que sempre se li ha reconegut— tot i que encara se la mira des d'una certa distància.

La imaginació de Baudelaire, però, s'havia avançat a Maragall i havia posat les hortalisses de les marmanyeres parisenques —o els seus equivalents socials— dins una gran olla. La cridòria i la discussió del mercat són, en Baudelaire, una veritable “olla a pressió” social. La massa ciutadana ha esdevingut, en dos grans poetes, un allau inquieta i tumultuosa de multituds anònimes, en fricció amenaçant, una societat efervescent. La massa urbana “bull”. Vegin aquest fragment de poema “Spleen” de Baudelaire:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux long ennuis,
 Et que de l'horizon embrassant tout en cercle
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits.

La diferència fonamental entre aquest fragment de Baudelaire i el poema de Maragall és que en Baudelaire hi ha una negació total de l'esperança, un pessimisme que no és atribuït a la ciutat en tant que nova realitat social de capteniment revulsiu, o a una classe nouvinguda i revolucionària que acabarà sent redimida i domesticada, sinó que, mitjançant l'ús de la primera persona del plural, se'ns fa entendre que aquest “dia negre més trist que les nits” és propi de la condició humana moderna, propi de l'home urbà —i això dit en uns tons més apocalíptics dels que fariem servir, fins i tot, en l'actualitat:

Et des longs corbillards, sans tambours ni musique,
 Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,

Vaincu, pleure, el l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Contra aquesta desesperança moderna i urbana de Baudelaire, amb la seva bandera negra, sempre hi haurà, tanmateix, alguns escamots agitadors i intel·lectuals disposats a lluitar-hi. Enarboren el puny de la utopia allà on Baudelaire mostrava la bandera de l'angoixa i Maragall el penó del perdó. Arreu d'Europa, i també a Catalunya, els seus punts de vista i els seus escrits els trobem escampats, ací i allà, a les tribunes dels ateneus populars, a les impremtes de l'acràcia, a les reunions del socialisme organitzat, a les revistes i pasquins de la revolució. Al barri de la Barceloneta, un d'aquests grups d'embranchada revolucionària i nacionalista —menestral, gorkià, avantguardista, iberista— publica revistes, fa conferències, organitza exposicions i aixopluga la veu d'un poeta excepcional com Joan Salvat-Papasseit. Salvat, tot i ser "l'enemic del poble", té en Barcelona un espai de projecció imaginària positiva. La ciutat és certament un leviatan que devora els seus fills, com es demostra als articles de *Humo de fábrica* apareguts a la revista *Los Miserables*, però no és només això. Per a Salvat la ciutat és també l'esquer cap a la utopia, cap al futur, cap a la raó i la possibilitat de la revolució, perquè la ciutat és per a ell la barreja entre la il·lusió davant el creixement bigarrat, la nova tecnologia, els avenços espectaculars i una nostàlgia lírica per un ruralisme encara molt proper. Només a deu anys de distància de l'oda de Maragall, aquesta equidistància de Salvat entre l'impacte d'allò que és nou i la tendresa per allò que encara perviu, malgrat sigui en una arcàdia que s'esfondra, constitueix la seva gran originalitat com a poeta. Salvat és incomprendible sense Barcelona, i Barcelona, com a mínim la Barcelona literària, no seria la mateixa sense Salvat-Papasseit. I no cal dir que la Barcelona dels *Poemes en ondes hertzianes* (1919) o de *L'irradiador del port i les gavines* (1921) no són en cap cas una contemplació externa de Barcelona, com ho eren les odes de Verdaguer i Maragall, sinó poemes des del ventre mateix, des del païdor social, de la ciutat.

Aquesta mateixa diferència la podríem aplicar, fins a cert punt, a la Barcelona de *L'auca del Senyor Esteve* de Rusiñol i a la Barcelona de *Cafè, copa i puro* (1930) i de *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra. En Rusiñol la ciutat és vista, de manera escaient pels ulls del pintor, a vol d'ocell, i hi identifiquem com un tot el rovell de l'ou de la Barcelona "vella", el nou espai de les muralles enderrocades de la Ciutadella, i, carretera de Gràcia enllà, el contrast dels "turons" idíl·lics del paisatge que envolta la ciutat. Escrita des de "dins de" Barcelona, i dins l'espai de la ciutat, *L'auca del Senyor Esteve* encara ens descriu una Barcelona que és més un fons de paisatge que no pas un gresol. Ara bé, a l'obra de Josep M. de Sagarra Barcelona ha esdevingut un espectacle i

un mosaic en ella mateixa, un mostrari intern, a l'abast, de les parts que fan el tot. Un espectacle per ser vist i comentat des dels nous cafès de l'Eixample, o des de la penya de l'Ateneu, o per ser viscut una mica d'amagat, de nit, a l'espai sensual i mig prohibit que hi ha entre els teatres dels senyors i els teatres de les *cocottes* i de les cupletistes, entre la Rambla i el Paral·lel, per donar-li el marc geogràfic exacte. I paga la pena que ens adonem de la perversió d'aquest marc geogràfic concret, ja que, d'una banda, aquesta Barcelona més literària de Sagarra encara correspon geogràficament al centre mateix de la ciutat antiga i, de l'altra, marca els límits cap a on la ciutat nova vol expandir-se.

Allò que és nou, i que és vist com un energia interna en desenvolupament, és l'expansió del nucli vell cap als barris industrials, menestrals, immigrants o agrícoles: absorbint per a la "ciutat futura" allò que hi ha des de les faldes de Montjuïc (sigui Can Tunis o el Poble Sec) fins a la llunyania d'Hostafrancs, Collblanc i Sants, o des del Camp de l'Arpa al Clot i al Poblenou. Allò que queda com a "vell" està en gran part contingut pel perímetre del barri Xino —que el *wishful thinking* modern ha rebatejat com El Raval—, de manera que pot aparèixer un gueto de la classe obrera que, si cal, servirà d'escenari a les delícies sicalíptiques de la burgesia amb una tirada a la cosa bohèmia. Als anys trenta, la novel·lista Aurora Bertrana, la família de la qual s'ha traslladat de viure a la plaça del Rei al carrer Roger de Llúria, fa de cellista en una *orquestra de señoritas* a la Rambla de Santa Mònica i al carrer Conde del Asalto, hi toca de l'1 a les 3 de la matinada, en un ambient que descriu com "l'antesala de tota mena de combinacions inconfessables", i descriu amb detall les seves quotidianes peripècies per desempallegar-se d'aquest barri de vici i tornar, ben tard a la nit, a casa seva.

De fet, gairebé contemporàniament a Salvat, Josep Carner ja havia tractat amb finíssima ironia les anècdotes d'aquesta geografia. "L'auca de la cobejadora", a *Auques i ventalls* (1914), explica, per exemple, el perímetre ciutadà de molts tipus de l'època, inconfusiblement barcelonins, i les trifulques, il·lusions i decepcions —barcelonines o perpinyanenes— de la protagonista. Filla d'un civil alcohòlic, la "Perla d'Hostafrancs" debuta al Paral·lel, veu fondre's la seva mare en una porteria del carrer de Muntaner (una altra manera de "servir" els senyors) i acaba la vida als carrers de Terrassa: gairebé no hi pot haver un periple més modern, fins i tot enllaçat pels Ferrocarrils de Catalunya (el tram Barcelona-Terrassa fou inaugurat l'any 1919).

Si fem un salt cronològic endavant i ens aturem a pensar en la Barcelona de la guerra, curiosament, malgrat la gran quantitat de poesia patriòtica i combativa que va generar, ens adonarem que no es va arribar a produir cap poema en què la ciutat agafés una volada imaginativa protagonista. Aquesta afirmació segurament és aplicable tant als escriptors catalans com als literats estrangers que van convertir la gue-

rra espanyola en referent d'alguna de les seves produccions, però ells també es van fixar més en la causa que no pas en la ciutat, com si la immediatesa del conflicte no permetés —i molt possiblement no ho permetia— cap distanciament imaginatiu entre el tema (o la ideologia) i el pretext (o la formalització) de l'escenari.

Des de George Orwell a Upton Sinclair, sigui quina sigui la localització geogràfica dels seus llibres en la península ibèrica, els espais reals a què al·ludeixen els seus llibres són gairebé intercanviables, serveixen —per més reals que siguin els detalls— de mer decorat d'una proposta narrativa i d'una presa de posició política. D'entre els estrangers potser se'n salva George Orwell, al seu *Homage to Catalonia*, tot i que, evidentment, la seva narració no és una creació amb finalitats descriptives, sinó de convenciment ideològic, i que, si en fem un repàs exhaustiu, el paper de la ciutat de Barcelona, hi és limitat a les imatges concretes que s'adeqüen a la tesi del llibre, d'una manera força semblant a com s'esdevé quan repassem un dels nombrosos àlbums de les fotos d'aquells anys.

També entre els poetes anglesos dels anys 30 —Auden, McNeice, Spender, Cornford— Barcelona potser és una causa més que no un espai físic amb capacitat de convertir-se en un desllorigador imaginatiu. Quan repassem el volum editat per Stephen Spender i John Lehmann per a The Hogarth Press el 1939 sota el títol *Poems for Spain* (1939) hi trobem, sobretot, l'impacte colpidor de la guerra, l'intent de literaturització del maniqueisme polític que es trobava en joc i, molt especialment, l'esforç per adequar la consciència liberal, o decididament d'esquerres, a una acció brutal i sanguinària, que era molt allunyada de les tesis de la discussió humanista. He triat un exemple curt, colpidor, i d'una condició gairebé tan grotesca com un dels gravats de Goya, d'un dels millors poetes del grup, Louis McNeice; el poema es diu "Barcelona in Wartime":

In the Paralelo a one-legged
Man sat on the ground.
His one leg out before him,
Smiling. A sudden sound

Of crazy laughter shivered
The sunlight; overhead
A parrot in a window of aspidistras
Was laughing like the dead. (Dietz 98)

La imatge de la misèria de la ciutat en guerra, situada al Paral·lel, ve simbolitzada per l'home amb una sola cama, que seu a terra. No en sabem res, ni tan sols si aquest home és un mutilat de guerra, però la barreja de la visió tràgica i del riure desfermat que arriba "des de dalt"

(com el soroll dels avions de bombardeig) dóna un aire grotesc a aquest escenari urbà, descontextualitzat, més cruel encara perquè el riure, que és com el riure dels morts, de la ciutat mortalment ferida per la guerra, prové del lloro d'un balcó.

Sense que ens hi detinguem ara amb detall, és evident que la força de la ciutat com a rerefons apareix de manera central en *La plaça del diamant* (1962) de Mercè Rodoreda. La crítica ha vist sempre, amb raó, la simbiosi entre la Colometa i la ciutat, entre l'evolució de la protagonista i el dur aprenentatge de la vida de tota una generació. A *La plaça del Diamant* només hi ha ciutat, Barcelona, o una part de Barcelona, barri a barri, carrer a carrer. Curiosament, la distància geogràfica i temporal de l'autora respecte a l'escenari, dota aquest d'un realisme i exactitud extraordinaris.

També en moltes altres memòries i dietaris d'escriptors de l'època, la ciutat, pròxima o distant, hi té una centralitat cabdal. Marià Manent l'evoca a *El vel de Maia* (1975) i apareix amb detalls i apunts d'orfebria minuciosa al l'esplèndid *Diari* (1995-) de Joaquim Renard, joier conservador i catòlic, que havia mantingut un interessantíssim dietari a partir de 1918. És al *Diari* de Renard que trobem descripcions com aquesta, datada el 27 de març de 1937:

Fa lluna i els carrers, totalment a les fosques, fan un efecte fantàstic. Ahir a la nit, quan anàvem a dormir, vam mirar pel balcó i es veia un espectacle magnífic. Semblava que els carrers fossin nevats, com una claror de pessebre, un espectacle desacostumat a la ciutat, ja que la claror de la lluna sempre ve ofegada per la claror de la il·luminació pública. És una altra curiositat barcelonina de les moltes que registrem en aquest temps de guerra.

Aquesta tarda ha pedregat. Març, marçot. Temps bunyol, rúfol i traïdor. Els autors passaven blancs. Després ha plogut i, a les sis, vermellor al cel i una posta de sol magnífica, de les més fines que hagi vist mai, que agafava tot el carrer; una estampa japonesa. Ha estat un moment, però qui el pogués retenir per pintar-lo! Els núvols eren d'argent amb rosa i blau. Tot es dignificava per aquell color finíssim. Els arbres, d'un verd pàl·lid d'insomni, destacaven sobre aquell polsim color de dolcesa. Al terra mullat, s'hi reflectien tots els colors i les persones que passaven ingràvides. Fins els milicians prenen un to de cosa alada. La sensació d'un moment, però un moment de pura fruïció estètica i pictòrica. (165-66)

Allò que em sobta d'aquest text de Renard és que, al bell mig de la guerra, i d'unes condicions polítiques i de vida quotidiana que l'autor odia, sense possibilitats de vida normal o de desplaçaments, l'autor utilitza la ciutat per fer-ne d'ella un paisatge. La "pura fruïció estètica i pictòrica" és l'aplicació de la pàtina de la voluntat a una realitat esquerra, com si una ciutat ideal se sobreposés a la realitat tràgica. Aquest milicians que fins i tot poden adquirir "tons de cosa alada", com figures en una

estampa japonesa, recorden a petita escala, la recreació mitològica de Barcelona en l'oda de Verdaguer.

Centrada en Barcelona, com en el cas de Renard, de Manent, o de Maragall, però des d'una visió ideològica radicalment esquerrana, la ciutat agafa un protagonisme rellevant, actiu, i revolucionari, en l'"Oda a Barcelona" (1936) de Pere Quart. La ciutat hi apareix com un escenari de la lluita de classes i l'autor tan aviat s'adreça a la ciutat mateixa, com feien les odes de Verdaguer i Maragall, com es limita a descriure la subversió de l'ordre establert tot personificant-ne alguns detalls. Per trobar la mateixa força i contundència, la mateixa falta d'inhibició, caldria buscar en alguna de les odes de Neruda, amb els seus cants a la revolució social i al desballestament que comporta. En Pere Quart podem veure la ciutat que es desvetlla, que desperta al clam revolucionari:

Despertes els altres que ja arriben,
davallen, s'apleguen,
després pugen
com un torrent contracorrent,
Rambla amunt,
Passeig de Gràcia amunt.
Xiulen, flastomen, s'empenteguen,
ullen estades senyorials,
persianes porugues, barrots tremoladissos,
portes que es clouen subrepticiament.
Riuen els homes del carrer
i es destrien en escamots
que esfondren reixes,
comminen ascensors perquè s'afanyin,
invaliden panyes dobles;
amb una escopinada
enceguen els senyals d'alarma.
Els passadissos, llagoters, s'escurcen,
però les sales-rebedor malreben
i les catifes comuniquen
tímides queixes a les espadenyas.

Naturalment, aquesta ocupació de les llars burgeses és una ocupació social. És la famosa frase del poema "el tumult és ordre". La Barcelona geganta de Verdaguer i la marmanyera de Maragall ha esdevingut la "rosa de foc" de l'anarquisme. Però, tot i així, l'escenari és un tòpic: el Passeig de Gràcia coma símbol de la burgesia benestant. Si pensem en la dimensió revolucionària de la poesia de Salvat-Papasseit, escrita vint anys abans, encara enyorem la contundència de "l'escopiu a la cosca pelada dels cretins" i "l'home de les taronges passa el carre-tó ple", perquè en Salvat mai no hi ha un programa ideològic que no vagi acompanyat de la recerca del pretext estètic, literari.

Parafrasejant unes opinions del professor Arthur Terry, escriure sobre Barcelona i el seu anclatge en les estructures imaginatives dels lectors catalans vol dir, d'alguna manera, fixar-nos en aquells autors que, a partir de la col·locació simultània "de mots i de sons dins un context molt precís, i de les relacions més àmplies de sensacions i conceptes que aquests determinen" provoquen en els lectors "ressonàncies més àmplies —col·lectives i personals— que l'autor comparteix amb el seu públic original". Els elements concrets, de detall, dels poemes de Salvat-Papasseit fan que, a ulls del lector català, la ciutat creïxi i es recompongui tal com ell la va conèixer i com ell la volia, en una escena que, fins i tot els lectors que ja mai no l'han coneguda com ell la va veure, són perfectament capaços de reconstruir i evocar en els seus matisos (matisos que segurament són els del suggeriment poètic no els del detall històric).

És per això que m'agradaria acabar aquesta intervenció amb una cita molt genèrica de la ciutat, a través d'un poema de Gabriel Ferrater. Ferrater va escriure molt sobre la seva infantesa a Reus (a "In Memoriam", per exemple), o sobre Cadaqués i les gents que hi feien estada (al "Poema inacabat"), però molts dels seus escenaris no específics són barcelonins. En això em fa pensar en Salvador Espriu, que va utilitzar la simbologia distant d'Arenys amb més fortuna que no pas la de Lavínia. L'Arenys d'Espriu i el Reus de Ferrater formen part del paisatge literari dels lectors catalans amb una entitat de localització que no tenen ni els poemes de Ferrater situats a Barcelona, ni les referències espriuanes a Lavínia. En qualsevol cas, Gabriel Ferrater va tenir, a Barcelona, un escenari que comparteix amb els seus amics i coetanis de l'anomenada "escola de Barcelona" (Barral, Goytisolo, Gil de Biedma, Ferra, etc.).

He triat el poema "La ciutat" de Gabriel Ferrater perquè, retornant als comentaris d'Arthur Terry,

si un poema representa un tipus de síntesi molt especial, també, com la literatura en conjunt, és capaç d'afegir quelcom d'important a la nostra comprensió general de la vida. Dit d'una altra manera: un poema sempre contribueix a quelcom que es troba més enllà de si mateix, i una part de la feina del crític consisteix a demostrar la natura d'aquesta contribució. [...] Tanmateix, en un nivell més modest, l'essencial consisteix a preguntar-se, no solament com un poema aconsegueix els seus efectes, sinó també què és allò que ha aconseguit mitjançant aquests efectes. Així, mai no és suficient analitzar les complexitats d'un poema com si la complexitat fos un valor en si mateixa; allò que volem saber és quant s'ha guanyat per tals mitjans en termes d'experiència vital. (7-9)

El pretext de la ciutat —i, en el nostre cas, el pretext de la ciutat de Barcelona— pot haver servit per parlar amb exaltació del creixement de la metròpoli, o de l'astorament que la ciutat moderna, amb

tota la seva munió de conflictes, ha posat —de manera quasi permanent— davant els nostres ulls, o pot servir, encara, com en el cas de Joan Oliver, per fer el panegíric encès de la revolució social que capgirarà la ciutat i fa que “les catifes comuniquin / tímides queixes a les espadenyas”. Però el mateix pretext serveix, en Salvat-Papasseit per exemple, perquè la nostra experiència vital de lectors desperti a allò que és nou (fins i tot avui, als inicis del segle XXI), quan allò que era nou descobria, a la incipient tradició del nou, allò que, per a nosaltres, ja és, sovint, adotzenament.

És per això que el poema de Gabriel Ferrater, “La ciutat”, bastit damunt les generalitats i l’abstracció, ens serveix, precisament, per concretar el pes de la ciutat en la imaginació del lector. Ara el podem llegir i cada lector hi posarà com a referent una ciutat seva coneguda, perquè, tal i com ens demanava Arthur Terry, som nosaltres, els lectors, els qui busquem el guany de l’experiència vital en la lectura i, d’aquesta manera, en una única operació, atribuïm al poema les particularitats que ens són pròpies: la nostra vida, les nostres coneixences, les nostres lectures, els nostres desamors, les ciutats on hem viscut. Els nens que apareixen al final del poema som nosaltres mateixos, part d’un cicle vital que sempre ha existit i que ningú no ens podrà ensenyar. Ells aprendran sols, com nosaltres hem hagut d’aprendre, i com el poema ens diu que sempre han fet els homes. Però precisament d’aquesta solitud genèrica en surt la solidaritat amb què ens encarem a l’acte de llegir: els llibres ens expliquen allò que coneixem però que potser no sabíem explicar-nos; i de la lectura se’n deriva, doncs, agraïment, enriquiment i coneixement:

Plena de carrers per on he tombat
per no passar els indrets que em coneixien.
Plena de veus que m’han cridat pel nom.
Plena de cambres on he cobrat records.
Plena de finestres des d’on he vist créixer
les piles de sols i de pluges que se m’han fet anys.
Plena de dones que he seguit amb la vista.
Plena de nens que només sabran
coses que jo sé, i que no vull dir-los. (Ferrater 71)

FRANCESC PARCERISAS
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

REFERÈNCIES

- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Ed. Yves Florenne. París: Librairie Générale Française, 1972.
- BERTRANA, Aurora. *Memòries fins al 1935*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1973.
- CARNER, Josep. *Auques i ventalls*. Barcelona: Edicions 62, 1977.
- DIETZ, Bernd, ed. *Un país donde lucía el sol (Poesía inglesa de la guerra civil española)*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1981.
- FERRATER, Gabriel. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62, MOLC, 1979.
- MARAGALL, Joan. *Antologia poètica*. Ed. Arthur Terry. Barcelona: Edicions 62, MOLC, 1981.
- OLIVER, Joan. *Poemes escollits*. Barcelona: Edicions 62, MOLC, 1983.
- OLLER, Narcís. *La bogeria*. Barcelona: Editorial Laia, 1980.
- . *Pilar Prim*. Barcelona: Il·lustració Catalana, 1906.
- RENART, Joaquim. *Diari 1918-1961*. Ed. Romi Porredon. Vol. VI: 1936-1939. Barcelona: Proa 2003.
- ROBERT, Robert. *La Barcelona del vuit-cents*. Barcelona: Edicions 62, AC, 1965.
- RUSIÑOL, Santiago. *L'auca del senyor Esteve*. Barcelona: Edicions 62, MOLC, 1979.
- SAGARRA, Josep M. de. *Cafè, copa i puro*. València: Eliseu Climent editor, 2000.
- . *Vida privada*. València: Eliseu Climent editor, 1997.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies*. Barcelona: Edicions Ariel, 1962.
- . *Humo de fábrica*. Barcelona: Galba Edicions, 1977.
- SPENDER, Stephen i John LEHMANN, eds. *Poems for Spain*. London: The Hogarth Press, 1939.
- TERRY, Arthur. *Sobre poesia catalana contemporània: Riba, Foix, Espriu*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- VERDAGUER, Jacint. *Oda a Barcelona*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1958.
- VILANOVA, Emili. *Lo primer amor i altres narracions*. Barcelona: Edicions 62, MOLC, 1980.