

L'escriptura del *flâneur*

De Josep Pla a Jordi Ibáñez

Eduard Cairol

I

«Pensar amb els peus és la meva manera de caminar». Vet aquí una de les moltes sentències fulgurants atribuïdes al geni de Pablo Picasso. Però, deixant ara de banda l'autenticitat o no de l'atribució, ¿es tracta d'una mostra del geni del pintor o més aviat d'una simple *boutade*? ¿És possible, doncs, «pensar amb els peus»? O, més ben dit, ¿hi ha alguna relació entre el pensar i el caminar?¹

Si s'ha de jutjar pels testimonis històrics, sí; aquesta relació existeix. I, a més, està testimoniada des de fa molt de temps, com a mínim des de la Grècia clàssica. En efecte, ¿qui no recorda la cèlebre anècdota, referida per Diògenes Laerci (I, 34), segons la qual el filòsof Tales, membre de l'escola de Milet, va anar a parar al fons d'un pou quan caminava, pensarós, observant les estrelles en el cel? Però, ja el mateix Aristòtil, conegut durant segles simplement com *el filòsof*, és considerat per aquest mateix autor com el fundador de l'escola dels peripatètics

(del verb grec *peripateîn*, «passejar enraonant»), a causa del seu proverbial costum de filosofar en companyia de deixebles tot al llarg del peristil existent aleshores en el Liceu, un antic gimnàs. I, en fi, d'acord amb aquesta mateixa font, els filòsofs així anomenats *ctnics* (de *kynos*, «gos» en grec) vivien errants, sense domicili fix, com autèntics gossos abandonats, vagant d'ací d'allà, tot practicant una filosofia igualment ingrata per a bons burgesos i per a pensadors sistemàtics. Així, doncs, l'exercici del pensament sembla anar lligat des dels mateixos orígens a Occident al vagareig distret o bé a un ociós passejar. Ara bé, tal i com ens recorda Rebecca Solnit, si bé és cert que molts filòsofs han caminat, en canvi «els pensadors que han reflexionat sobre el caminar resulten més aviat escassos».² Això sí, entre aquests darrers hi figuren casos ben il·lustres, com ara els de Rousseau, Thoreau, Nietzsche i, ja al segle XX, Walter Benjamin o Guy Debord.³

I narradors i poetes? ¿Quina relació han mantingut la narració i la poesia de l'Occident amb el caminar, i quins discursos s'han elaborat des de les diverses modalitats i els diversos gèneres literaris a propòsit d'aquesta relació? Hi ha, certament, també aquí els casos augustos de l'humanista Petrarca, amb la seva il·luminadora ascensió a peu

Eduard Cairol es llicenciat en Dret i doctor en Filosofia per la UAB. És professor del Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra i autor de *Maragall i Novalis: Poesia i experiència mística* (Claret, 2000) així com editor i traductor al català d'obres de Novalis i Rilke.

al Mont-Ventoux, i la fórmula amb què introdueix les seves divagacions durant el període del seu retir a Provença, a Fontaine de Vaucluse: *vagando et cogitando...* Amb Petrarca es pot donar per acabat, també en aquest domini restringit, un autèntic *periode obscur* que coincideix amb la reprovació medieval de tota manifestació i expansió de la corporalitat; una actitud, aquesta, que explicaria fets com ara que la regla de sant Benet consideri els monjos que van vagant de monestir en monestir o *giròvags* com una casta avorrible (*Regula Monachorum*, I, 10-11). S'obre, així, de la mà d'una progressiva conquesta del paisatge natural per part de la sensibilitat literària, una llarga època de prestigi creixent del passeig entre els escriptors; època que culmina amb el Romanticisme. Són paradigmàtiques d'aquesta nova consideració del passeig en un entorn natural les cèlebres excursions del poeta britànic William Wordsworth, generalment en companyia de la seva germana Dorothy.⁴ Aquesta línia, que arriba fins al cas llegendari de Robert Walser, el narrador suís mort durant una de les seves llargues passejades per la naturalesa verge –i probablement el cas en què més estretament es contaminen mútuament l'afició al vagareig i la producció literària–, es creua amb la que, coincidint amb l'eclosió de les ciutats modernes a partir de 1850, trasllada el passeig i la divagació literària corresponent a un horitzó urbà. Aquí destaquen amb llum pròpia els casos del nord-americà Edgar A. Poe i el seu traductor (i ànima bessona, segons pròpia confessió), l'insigne poeta francès Charles Baudelaire. Es tracta d'una línia que es prolonga, en aquest cas, fins als poetes *situacionistes*, i que té en l'austriac Peter Handke (*La tarda d'un escriptor*, 1987) un dels seus epígons més insígnies.

II

Aquesta última línia, és a dir, la que es remunta a Poe i Baudelaire i –a través de Franz Hessel, autor de *Passejades per Berlín*– arriba fins a Handke, té a favor seu, ultra la destacadíssima producció literària que origina, el fet de comptar amb una decantació conceptual de la seva pròpia pràctica, a saber, la categoria del *flâner*, amb els seus derivats *flâneur* i *flânerie*.

Com ha demostrat de manera impecable Laurent Turcot al seu documentat estudi sobre el tema, la figura del *flâneur* té el seu origen en la introducció progressiva del passeig entre els ciutadans de París, ja durant el segle XVIII, per raons de salut pública i de civilitat alhora; el passeig pels parcs de la ciutat o per la tot just urbanitzada avinguda dels Camps Elisis constitueix, a la vegada, un ritual social i una disciplina higienista.⁵ Fins a ben entrat el segle XIX, el passeig a l'interior de la ciutat o per les seves immediacions constitueix essencialment un ritual de bona educació, una forma de civilitat. Regit des del començament per una estricta etiqueta que es va suavitzant a poc a poc, ens caldrà esperar fins al període de creixement de les grans ciutats europees i nord-americanes per tal que els carrers i les avingudes esdevinguin –com a conseqüència de radicals intervencions urbanístiques que enderroquen barris sencers de carrers medievals de traçat laberíntic–, per fi, l'espai atractiu, ple de reclams per al consum i la simple observació del badaire, que són encara avui en dia.⁶ Tanmateix, els primers casos de caminants urbans, una mica abans d'aquest moment crucial i de transformació, ja donen testimoni de la prioritat de la contemplació per a la disciplina del *flâneur*. Així, en el relat

al·lucinat fet per Thomas De Quincey el 1822 de la seva travessia nocturna pels carrers de Londres, la ciutat es converteix en una mena de panorama per on desfilen tipus humans insòlits i arquitectures dignes de la imaginació de Piranesi, inaccessibles per al bon burgès reclòs en la intimitat de casa seva. Molt similar resultarà el cas de Charles Dickens. I també el de l'escriptor francès Rétif de la Bretonne, davant els ulls estupefactes del qual sorgeix, en plena nit, un París amb una fauna humana riquíssima i insospitada, i que no dubta a presentar-se a si mateix com un mussol lliurat a l'observació atenta de tot allò que passa desapercebut per a la majoria dels seus conciutadans.

Ara bé, aquests primers relats de passejades urbanes ja posen, així mateix, en evidència una altra de les principals característiques de la *flânerie*, a saber, la falta d'una destinació prefixada. Ja sigui a causa de la seva radical indigència, com en el cas de De Quincey, el seu insomni contumaç, en el de Dickens, o una curiositat gairebé malaltissa, alimentada per la marginalitat, en el de Rétif de la Bretonne, el *flâneur* invariablement no té res a fer i, en conseqüència, tampoc no es dirigeix enlloc. La falta d'objectiu resulta absolutament essencial per a l'existència de la *flânerie*. Qui va a la recerca d'una cosa o d'un lloc determinats és ben lluny de *vagar* per la ciutat.⁷ En aquest últim cas, el vianant camina amb presses, delerós per assolir el seu objectiu, amb la ment i la imaginació fixats en aquest, tancat a qualsevol mena de dilacions i distraccions, que no serien per a ell res més que uns entrebancs empipadors i enutjosos. Tot al contrari, només la manca d'una finalitat determinada pot alliberar l'espai necessari per tal que apareguin dues de les altres característiques de la *flânerie*. Es tracta, per un

costat, del seu ritme peculiar, de la seva *lentitud*. I és que, en una ciutat moderna —com ara el Londres de De Quincey i Dickens, el París de Rétif i Baudelaire o el Berlín de Benjamin o Hessel—, la manca de pressa resulta altament significativa, per no dir sospitosa. En efecte, ja Georg Simmel, un dels primers sociòlegs de la modernitat, va afirmar que la vida a les grans metròpolis es caracteritza per la gran abundància i varietat d'estímuls sensorials, així com per la variabilitat.⁸ La resistència o impermeabilitat a aquest ritme vertiginós, desenfrenat, és un símptoma d'inadaptació o, directament, d'exclusió social, de desclassament, i per tant converteixen en sospitós aquell qui en fa gala, com li passa al mateix Hessel entre les aqueferades vianants berlineses, que li adrecen mirades plenes de desconfiança a causa de la seva parsimònia.⁹

Però, precisament, aquesta lentitud resulta ser, al capdavall, el preludi o l'avantcambra del descobriment, si no de la revelació mateixa. Ho va poder constatar així ja Walter Benjamin, de ben petit, quan es quedava rressagat tot creuant la ciutat amb la seva família, i els seus ulls podien descobrir aleshores aspectes insòlits del Berlín de principis de segle, que van constituir per a ell veritables iniciacions a la vida adulta.¹⁰ I és que la falta d'un objectiu concret deixa lliure la mirada del *flâneur*, i li permet d'orientar-se cap a indrets que, en qualsevol altre cas, li passarien desapercebuts. Vet aquí aquella *segona* característica a què ens referíem fa un moment. En efecte, la del *flâneur* és una caminada amb la trajectòria oberta, una passejada sense rumb fix i que, per tant, es mostra receptiva a les suggestions i a tota mena d'estímuls procedents del carrer, des de sensacions (visuals, olfactives, auditives, etc.) fins a associacions mentals

de qualsevol gènere.¹¹ Aquesta és gairebé una definició perfecta de la *flânerie* o del passeig urbà. *Flâner* és, segons això, vagar o caminar sense rumb, a l'atzar de les incitacions procedents de la ciutat mateixa. Així ho ha afirmat expressament Hessel. Per això, el *flâneur* rebutjarà amb tanta contundència seguir una ruta turística, amb escales fixades prèviament en monuments de suposat interès. Per al *flâneur*, en efecte, no hi ha més brúixola que la pròpia sensibilitat, ni cap altre Nord que l'atracció exercida per determinats llocs. Així, també s'ha pogut dir, amb raó, que per al *flâneur* és de vital importància aprendre a perdre's en la ciutat pròpia, cosa que no significa equivocar-se de camí, sinó provocar un efecte d'estranyament, pel qual «tornar a veure la pròpia ciutat com si es tractés de la primera vegada».¹²

III

La mirada del *flâneur* apunta, doncs, en últim terme, cap a una experiència de *coneixement*, en el sentit més estricte del terme. Efectivament, ja des dels mateixos orígens, la interrogació filosòfica ha estat relacionada directament amb la perplexitat o amb l'estupor. *Per què hi ha alguna cosa, en lloc de no res?* Aquesta pregunta podria ser el punt de partida de tota la història de la filosofia. Es tracta del cèlebre *thaumazein*, l'estupefacció que neix en nosaltres quan, tot sostraiant-nos a la rutina i al costum, contemplem les coses en el seu misteri i la seva meravella, *com si fos per primera vegada*. Però, tal i com acabem de veure, la passejada del *flâneur* està destinada també a provocar aquest efecte d'estranyament com a conseqüència del qual totes les coses apareixen sota una llum inhabitual.

Ara bé, de Josep Pla podria molt ben dir-se, també, que tota la seva obra és el fruit d'un radical i prolongat en el temps *thaumazein* o estupor filosòfic davant de la bellesa i la riquesa inesgotables del món sensible, del món de les aparences. Segons que se'ns diu ja en una de les seves *Notes sobre París*: «El món és ple de meravelles, de prodigioses meravelles, petites i grans. I hi passem per davant sense ni fixar-nos-hi...».¹³ I a què és degut, això? Doncs justament a la gran velocitat amb què passen totes les coses, en particular a la nostra vida moderna a les grans ciutats. I no hi ha altra manera de fer front a aquesta rapidesa de vertigen que *alentir* el ritme de la nostra vida, fer com un pas enrere i contemplar les coses en la seva singularitat i pregonesa. Per tot plegat no resulta gens estrany que Pla hagi declarat repetidament –enfront de la premsa que suposa el compliment de les obligacions...– la seva inclinació a restar desocupat, desvagat, sense res en concret a fer. Una inclinació que es concreta feliçment en el badar i el rodar d'un lloc a un altre: «M'agrada de rodar. De badar, d'aparèixer i desaparèixer, caminar, enraonar amb el primer que es presenta...».¹⁴ Fixem-nos que, aquí, els termes *rodar* i *badar* són equiparats a un erràtic anar amunt i avall (aparèixer i desaparèixer) sense objectiu prefixat, eludint tota mena de constricció professional o de l'ordre que sigui. Per això tampoc no resulta sorprenent que Pla hagi expressat el seu contundent rebuig al turisme, com l'equivalent del deure i de l'obligació en el terreny del viatge. «És trist –afirma– fer de turista. Heu de seguir les esglésies, els convents, els monuments de les diverses èpoques».¹⁵ En canvi, com és d'agradable *badar*, deixar córrer la vista sense objectius ni plans determinats, sense cap llista de

monuments per veure o esglésies per visitar. Tal i com succeeix, per exemple, quan mirem ociosos i despreocupats a través de la finestra d'un tren en marxa; o, directament, assureu's a veure passar la vida per davant a la terrassa d'un cafè, a Milà, a l'interior de les famoses galeries que uneixen la plaça de la Scala i la plaça de la catedral, el Duomo. Pla anomena aquest recurs «fer de badoc extàtic». ¹⁶ I de manera força misteriosa afirma que tal cosa representa per a ell un descobriment que concerneix a «la superficialitat de la visualitat pura». ¹⁷ Sens dubte és molt enigmàtic, tot plegat; però no ens recorda potser aquella prioritat de la sensació visual a què feia referència Rétif de la Bretonne a propòsit de la *flânerie* urbana o al passeig pels carrers de la ciutat?

I en tot cas, badar, el plaer de simplement *badar*, suposa per a Pla tot un seguit de característiques que concorden curiosament amb les que hem vist que eren atribuïdes per tota una tradició a la passejada o *flânerie* per la ciutat. En primer lloc, i això en part ja ho hem pogut comprovar, una indiferència absoluta pels monuments turístics, pels racons que figuren a les postals. Així, a Itàlia, Pla es complau a passejar per la vila de Liorna perquè, tal i com ens diu ell mateix, en aquesta ciutat «no hi ha gaires coses a veure». ¹⁸ Aleshores, què? Doncs que, a falta d'una ruta prefixada, li és possible *perdre's*, lliurar-se a l'aventura de vagar sense rumb fix, allò que Pla anomena pròpiament *rodar*. És el que fa, per exemple, a París, pel grans bulevards. Fixem-nos-hi molt bé. «De vegades –diu– camino cap amunt, de vegades cap avall. En realitat, és igual. Rodar. París és una prodigiosa ciutat per a no anar enlloc concretament –per a rodar». ¹⁹ Rodar és, doncs, per a Pla, l'equivalent del terme *flâner* en Baudelaire,

Hessel, Benjamin i molts altres, en tant que sinònim de caminar sense destí, a l'atzar, pels carrers d'una ciutat preferiblement populosa, moderna. Vegem-ne una altra prova, encara: «Com que no tenia res urgent a fer, em vaig dedicar una estona a rodar sense objecte per aquell laberint de carrers tan plens d'història». ²⁰ No hi ha dubte. Rodar és passejar per la ciutat sense rumb. Això és el que Pla fa, al Barri Llatí, també a París. Tal i com confessa l'autor, «m'agrada perdre'm pels seus carrerons i per les seves avingudes». ²¹ A Itàlia, a Bari, Pla també posa en pràctica aquesta mateixa estratègia, típica del *flâneur*. I és que, tal com passava a Liorna, «en aquestes ciutats en què no hi ha res a veure, és possible perdre's pels carrers». ²² Perdre's, rodar, badar... I: quin és el guany de tot plegat? Doncs deixar de fer el turista per confondre's –o gairebé– amb la població autòctona. Així, a les ja citades Liorna i Bari, «s'hi té la sensació de viure amb els italians». ²³ I això, ¿no ens recorda aquella voluntat de veure-hi *filosòficament* o *veure-hi clar*?

Pla sap quantes coses se li escapen quan passeja per les ciutats exercint simplement com a turista. Per això, fuig de les multituds, dels llocs on es congria una gran munió de gent, o de les hores en què els carrers són ocupats per una gernació de vianants. En això, certament, no s'assembla gens a Baudelaire, que en un dels seus poemes en prosa més coneguts considera el fet de submergir-se entre la multitud com un dels plaers més sofisticats i més grans que existeixen. Per a Pla això no és així. I és que, a ell, les multituds li impedeixen de badar. A Roma estant, escriu: «La gent m'empeny i no em deixa badar». ²⁴ S'entén perfectament. Les masses, de turistes o de gent del país, no permeten que el *flâneur*

tal i com Pla el concep es lliuri a aquella psicologia o geografia sensorial, per la qual segueix únicament l'atzar de les seves suggestions més personals a l'hora de vagar pels carrers. A més a més, les masses, en una gran ciutat, generalment adelerades o circulant amb pressa per una o altra raó, fan impossible la *lentitud* que Pla exigeix per al *flâneur* i que, per altra banda, era una de les característiques d'aquesta modalitat urbana del passeig des dels temps de la seva fundació. Efectivament, per a Pla resulta vital –al costat, doncs, de la soledat– que el passeig es realitzi ben *a poc a poc*. A París, per exemple, aquesta era precisament la seva manera preferida de passejar pels bulevards: «Em passejo pels bulevards, generalment sol. A poc a poc».²⁵ I també a Roma, on, ni que sigui ara a dalt d'un carruatge, queda ben clarament establerta la relació d'implicació mútua entre *badar* i anar *a poc a poc*. Vegem-ho: «Fou un trajecte deliciós, perquè el carruatge anava tan a poc a poc i permetia badar».²⁶

IV

En fi, tenim, doncs, que Josep Pla, tot i no haver elaborat mai cap teoria explícita sobre el tema, sí que ens permet deduir tota una concepció coherent quant a la categoria del passeig en la seva modalitat urbana. Per a Pla, en efecte, passejar per una ciutat no és una pràctica gratuïta, ans una veritable *experiència de coneixement*; però això sempre que es realitzi sota unes determinades condicions. Així, el passeig no ha de tenir cap objectiu, ni professional ni turístic tampoc. Tot al contrari, passejar suposa perdre's. Per això, no es va a la perça de monuments famosos. I per això, també, cal defugir la

multitud. I per això, perquè *no persegueix* cap finalitat, el passeig és lent, ben lent. Només així se'ns permet alguna cosa més que no passar per sobre de les coses sense aturar-se en cap; només així és una pràctica filosòfica que permet veure allò que altrament ens hauria passat desapercbut. Entesa en aquests termes, la caminada urbana de Pla resulta ben similar, per no dir idèntica, a la *flânerie* d'autors clàssics com Baudelaire, Hessel o Benjamin. En Pla, tanmateix, tot i la importància fonamental que sens dubte posseeixen, totes aquestes qüestions no apareixen tractades expressament. Podríem dir que es queden a l'ombra, com aquella trama del tapís que mai no acabava de fer-se'ns visible. Però, curiosament, hi ha una obra molt posterior en el temps on aquesta qüestió del passeig pels carrers d'una ciutat moderna assoleix un rang de centralitat absoluta; i, això, en un teixit de considerable densitat filosòfica i gairebé desproveït de qualsevol acompanyament anecdòtic. Es tracta de l'estranya –per insòlita en el nostre panorama literari– novel·la (entès el terme en un sentit molt ampli) de Jordi Ibáñez Fanés (Barcelona, 1962) titulada *Una vida al carrer*, publicada l'any 2004, i que des del mateix títol enuncia ja la seva original vocació: presentar una *flanerie* com a única matèria narrativa, a la manera d'un llarg poema en prosa baudelairià, però ara sobre Barcelona.

Ara bé, els models de la novel·la d'Ibáñez, llicenciat en Filologia Germànica i doctor en Filosofia, són, ben clarament, dos escriptors contemporanis en llengua alemanya: es tracta de Thomas Bernhard i Peter Handke. Més concretament, el Bernhard d'inacabables monòlegs com *El nebot de Wittgenstein* o *Mestres antics*, entre d'altres, i el Handke de *Tarda d'un escriptor*, per posar tan sols un

exemple entre molts, amb la seva inconfusible barreja de reflexió filosòfica, meditació moral i autoanàlisi, impregnades tothora per una ironia i per una autoconsciència lingüística igualment corrosives. Però, aquest no és el lloc d'emetre una valoració estètica de l'obra d'Ibáñez, sinó més aviat el de centrar-nos en la rellevància que té per al nostre tema. I és que *Una vida al carrer* transcorre durant el passeig que fa un individu (que s'identifica amb l'autor del text) des de la part alta de la Rambla de Catalunya, de Barcelona, just davant de l'edifici de la Diputació, en la confluència amb l'avinguda de la Diagonal, fins a la cantonada amb el carrer Consell de Cent, a tocar de l'alçada de la Gran Via. Tal com ja ens indica el títol, tot al llarg d'aquesta singular singladura urbana, una vida sencera, amb els seus episodis més destacats, desfila alhora per la memòria del narrador i per les pàgines del llibre, que consisteix bàsicament en el monòleg interior del protagonista, farcit amb encontres fortuïts però que esdevenen significatius a través de la seva integració en el conjunt. Tot això té lloc molt estretament lligat als accidents concrets d'una geografia urbana fàcilment identificable pel ciutadà oriünd de Barcelona, que va trufant el curs de la novel·la amb *il·luminacions profanes* desencadenades per un seguit d'elements que van d'una determinada botiga a un rètol o una placa en una escala, d'una botiga de queviures o un establiment de restauració a un quiosc de diaris, d'una cerveseria a una galeria d'art. L'antic Dòria, les botigues Groc o Sargadelos, el bar-restaurant Capitán Cook, Pronovias, els cellers Quílez, la galeria Joan Prats o la cerveseria D'Or constitueixen alguns dels punts de referència en aquesta navegació de cabotatge. Tot plegat, el decurs de l'obra/

la passejada va dibuixant un pintoresc paisatge urbà, sobre el qual es projecta la mirada d'un *flâneur* en tota regla: el mateix narrador. L'obra, en efecte, tot i el seu to d'introspecció més que no pas descriptiu de llocs o de fets exteriors, és també, sens dubte, una reflexió sobre la *flânerie* o sobre el passeig urbà com a forma de coneixement. I, així, prenent com a models més llunyans, a més de la jornada dublinesa de l'*Ulisses*, de Joyce, la *Comèdia*, del Dant, el narrador inicia la seva particular davallada als inferns de la interioritat amb una escena plena de ressonàncies: com un auguri modern, escrutant els dibuixos casuals fets en el pòsit del seu cafè, s'apareix a si mateix en una mena de dantesca *mezzo del camin' di questa vita*,²⁷ i atrapat igualment entre animals emblemàtics —que no són, aquest cop, sinó l'escultura de la girafa que es dreça al capdamunt de la Rambla, per una banda, i el bou situat a la confluència amb la Gran Via i que li fa de parella, per l'altra.

En tot cas, i ja mentre baixa per la Rambla de Catalunya —que no pas en va, com se'ns recorda expressament, és una antiga via de riuades—, el narrador experimenta el plaer, tan característic de tot genuí *flâneur*, de resistir-se a l'impuls vertiginós del corrent i de fer front al riu cabalós de la multitud, que davalla pel carrer avall: «És deliciós aturar-se en sec enmig de gent que avança, que et toquen i et diuen de tot, et fan girar com una baldufa».²⁸ Ibáñez fa seu, en aquest punt, un dels trets més propis de la *flânerie*, unànimement reconegut per tot els passejants urbans. Efectivament, tal i com hem vist ja en Hessel o en Benjamin, entre d'altres, el *flâneur* camina a un ritme diferent del de la resta dels vianants, a un ritme molt més lent que aquells que van a un lloc concret, sigui quin sigui. No té

res a fer, i camina a poc a poc, amb plena consciència, observant al seu voltant, en ocasions detalls imperceptibles per a la resta de vianants. I, naturalment, per tal que la revelació es pugui produir, resulta imprescindible que el vianant no segueixi, tampoc, cap ruta prefixada. Vet aquí, com ja sabem, un altre dels elements indispensables per a l'existència d'una autèntica *flânerie*, tal i com ens certifiquen múltiples testimonis. «Mai no ho he sabut, de fet, on em portava, aquest carrer».²⁹ Però, és justament gràcies a això, que el narrador confessa haver acabat sempre «en un lloc on de fet no tenia consciència d'estar anant».³⁰ I només així es poden produir els descobriments de terres desconegudes! Potser per això, pel saber no expressament formulat d'aquesta llei, el narrador ha estat un conspicu lector i col·leccionista de les més variades històries de... naufragis!³¹ Solitaris, en el límit de les pròpies forces, els naufrags es deixen dur, talment com fan els *flâneurs*, completament a la deriva, i així poden arribar a costes on els esperen revelacions impagables. Un cas exemplar és el del nostre narrador davant l'aparador de Groc, ple de peces de vestir capaces de proporcionar al comú de les persones d'aquesta ciutat allò que anomena una dimensió objectiva del plaer. Davant d'això, l'autor s'estima més arribar-se fins a l'aparador de Sargadelos, uns metres més enllà, davant del qual se sent com enfrontat a l'eternitat.³² La ciutat, doncs, és font de revelacions per al narrador, li permet orientar-se en el garbuix de la seva vida, distingir amb claredat quin és i quin ha estat, fins aleshores, el *seu* camí; un camí, certament, ben diferent del de la majoria: una cursa cap enfora, cap a allò que es podria anomenar –en les paraules de l'autor– *outside*, cap a l'exterior, allò perifèric o marginal per a la

majoria, però que és, en realitat, el centre de gravetat de l'existència, en la més pura tradició clàssica de la filosofia: el saber de si mateix.³³

V

Aquest és, efectivament, d'acord amb la nostra hipòtesi inicial, el gran tema del llibre d'Ibáñez: el *coneixement*. O, més ben dit, una certa forma de coneixement, refractària al discurs i que tan sols se'n fa avinent a través d'una mena d'epifanies de marcat caràcter visual o, per dir-ho ras i curt, a través d'*imatges*. Allò que Ibáñez, al seu text, anomena expressament *veure-hi clar*.³⁴ Ara bé: veure-hi clar no significa pas, ni molt menys, tenir les coses clares, en el sentit que atribuïm habitualment a aquesta expressió. Tot al contrari, veure-hi clar, en el sentit que aquí li dona l'autor, implica més aviat una certa mena de comprensió que té lloc «sense acabar d'entendre-ho del tot bé, o en realitat entenent-ho menys que mai».³⁵ ¿Que es tracta, potser, d'una mena d'*entender no entendiendo* com aquell al que es refereixen invariablement els místics de totes les tradicions?

L'autor ens diu que no, que no es tracta de cap visió de tipus místic, sinó de tipus molt més prosaic. Ara bé, ja Massimo Carboni, en un llibre d'allò més suggerent, ens adverteix que una de les característiques més pròpies del sublim modern (en Hofmannsthal, en Wittgenstein, en Duchamp, etc.) consisteix precisament a haver-se refugiat en allò més vulgar, en els objectes més prosaics, tot adoptant la forma d'una perplexa estupefacció davant de les coses, del seu mer aparèixer.³⁶ Allò sublim no és, al capdavall, per a Carboni, res més que la

inadequació constitutiva entre llenguatge i realitat, o la *incommensurabilitat* entre la paraula i la cosa.³⁷ Però, també el narrador d'Ibáñez declara haver-se sentit, en els estranys moments d'il·luminació en què *hi veia clar*, davant d'allò *visible indicible*.³⁸ I també per al nostre narrador, en efecte, l'única certesa que es desprèn, al cap i a la fi, de les seves il·luminacions urbanes és «que la vida *sempre es redueix a això*, que la vida només és pensable com l'*això*, l'*això* que sempre se'ns escapa».³⁹ La singular forma de coneixement de què se'ns parla ara i adés a la novel·la, doncs, no ens sembla pas substancialment diferent de les *il·luminacions profanes* descrites per Rilke o Hofmannsthal en textos com ara *Vivència* o la imaginària *Carta de Lord Chandos*, respectivament. En totes elles, davant la intensitat de l'experiència, la paraula fa fallida, i ens deixa lliurats a la mercè de les coses, àdhuc a les més banals, en la seva *transcendència immanent*.

És per això, sens dubte, que la modalitat de coneixement o de revelació a què ens estem referint suposa l'ingrés conscient i deliberat en una «escola del veure-hi clar», en una molt determinada «escola de la mirada», per dir-ho en les paraules d'Ibáñez.⁴⁰ ¿I quina és la mena de disciplina en què som iniciats, en aquesta singular escola de la mirada, això que l'autor anomena també una «educació dels ulls»?⁴¹ Segons ell, des d'ara l'objectiu no haurà de ser un altre que «entendre el dibuix de la vida».⁴² Es tractaria de comprendre el sentit dels dibuixos que fan les vides: «com si agafessis un llapis al moment del naixement, i no el deixessis caure fins al moment de la mort»;⁴³ o, talment, com si ens fos possible de veure i de seguir, «igual que les ratlles que fan els patinadors sobre el gel, aquestes giragonses de la vida des que comença fins que s'acaba».⁴⁴ Veri-

tablement, la imatge és sensacional; però, es tracta d'una idea —«una idea de paisatge o un paisatge amb forma d'idea»,⁴⁵ segons se'ns diu— que trobem ja en Walter Benjamin, i concretament a la primera versió de les seves memòries d'infantesa a Berlín, titulada *Crònica berlinesa* i redactada cap al 1930. Si més no, molt aproximadament. Allà hi podem llegir: «Ja fa temps, anys per ser exactes, que li estic donant voltes a la possibilitat d'organitzar biogràficament l'espai de la vida en un mapa».⁴⁶ Es tractaria també, igual com en el cas del nostre narrador, de deixar constància dels llocs, de les amistats, dels camins rutinaris i les rutes habituals en cada època de la pròpia vida sobre la superfície d'un plànol. Una mena, més que d'autobiografia, d'*auto-topografia*, el resultat de la qual seria una cosa semblant a «un esquema gràfic de la meua vida»,⁴⁷ segons el mateix Benjamin. En tot cas, l'aprenentatge de la visualitat que Ibáñez ens proposa implica un exercici rigorosament ascètic, un ascetisme del mirar. Es tracta d'allò que l'autor denomina el camí de l'*abstracció*.⁴⁸ ¿I en què consisteix aquest camí? Segons que ens diu, ni més ni menys que en això: «Volia *simplement* veure la diversitat de les figures, la infinita diversitat abocada a la infinita impossibilitat d'entendre res si no era per la via de la visualitat».⁴⁹ Curiosament, Pla havia parlat, tal i com hem vist, també d'una experiència o d'un descobriment relacionat amb la *visualitat*. I, d'acord amb el que se'ns diu a continuació, això no significa sinó assajar «què es podia veure no pas a partir del convencionalment visible, sinó a partir [...] del que es deixa entreveure sense voler».⁵⁰ Una mena, per tant, de suspensió del judici comú o d'*epojé* fenomenològica; un *pur* mirar sense la intervenció del pensament, com volia també el pintor Cézanne.

El camí de l'abstracció suposa, doncs, anar contra el sentit comú; o, més ben dit, contra els hàbits de percepció arrelats per obra de la nostra rutina, per obra del costum. ¿No ens recorda això molt poderosament aquella voluntat, expressada eloqüentment per Franz Hessel i després represa decididament per Benjamin en el conjunt de tota la seva obra, tocant a tornar a veure la pròpia ciutat com si fos per primera vegada? En efecte, la rigorosa disciplina de l'abstracció, seguida a l'escola de la mirada del nostre narrador, implica un despullament radical. En el decurs d'aquest procés «és com si [les imatges] se'm desfessin sota una pluja d'aiguarràs o de dissolvent». ⁵¹ Les imatges se li apareixen, doncs, al protagonista, «com una aquarel·la fresca sota una dutxa»; ⁵² i, al seu torn, les formes de les coses li «semblaven figures de cera desfent-se en un incendi». ⁵³ Però, sens dubte, *aquest* i no cap altre és el *darrer* nivell de l'escola del *veure-hi clar*: «Només l'abstracció permet veure el que és. Només l'abstracció, permet que les coses aflorin com el que són». ⁵⁴ ¿I què és, comptat i debatut, allò que resta després de *la retirada de les formes*? Doncs, no pas tant la seva estructura com, més aviat, el seu *sentit*, *el sentit d'aquestes formes*. ⁵⁵ O sigui, res d'estàtic, ans «com una mena d'orientació sobre allà on van les formes quan desapareixen i sobre què fer amb el lloc buit, amb l'empremta o amb el gir de memòria que deixen». ⁵⁶ La penosa operació que hem realitzat sobre les formes ha estat, de fet, una operació de *desenfocament*. Vet aquí una petita *catàstrofe*. Però, segons afirma l'autor, desenfocar és, ni més ni menys, allò que ens permet fer el pas des d'allò *convencionalment visible* fins a allò *que es deixa entreveure sense voler*. ⁵⁷ En definitiva, doncs, per a Jordi Ibáñez, «veure-

hi clar equival a desenfocar. Les coses són el que són quan apareixen desenfocades». ⁵⁸ Desenfocar és allò que ens franqueja l'accés a la *via de la visualitat*; al fet de *simplement* —que complicat, però!— *veure*. ⁵⁹

VI

I què succeeix, aleshores? ¿Quin aspecte té, aquest món vist *sub specie aeternitatis*, sota la perspectiva de la *visualitat pura*? Segons el narrador, allò que s'esdevé en aquest moment és que la ciutat com a laberint de mires i de fam espiritual, desapareix davant dels seus ulls. ⁶⁰ És ben bé com si de cop i volta s'hagués evaporat allò que podríem anomenar la ciutat *moral* i ens trobéssim, de sobte, passejant per una altra ciutat. ⁶¹ La gent que baixa Rambla avall ja no se li apareix ara al *flâneur* com a bona ni mala gent, o sigui, investida de qualitats morals; ⁶² sinó que simplement passen o passaven i formen l'oneig del riu que empeny aquest *flâneur*. ⁶³ És una visió, aquesta del riu, que pot recordar les darreres pàgines de la novel·la de Hermann Hesse *Siddhartha*, quan se'ns descriu, justament, la visió del protagonista de l'obra un cop ha consumat la seva iniciació, ja traspasat el llinar de la Saviesa. ⁶⁴ També sabem que en totes les tradicions espirituals, la condició de l'home Sant, del Savi o de l'home perfecte, de fet, es troba més enllà de les normes morals i àdhuc de la distinció entre el bé i el mal, per sorprenent que pugui semblar. És potser també allò que se'ns vol indicar a la novel·la amb la referència fonamental a la màxima de sant Agustí: *Ama et fac quod vis!*

En fi, allò que sorgeix davant dels ulls de l'home que ha assolit aquesta mena d'il·luminació profana no és, tanmateix, altra

cosa que «*aquests carrers, aquesta llum de setembre, fins i tot aquesta gent*». ⁶⁵ ¿Els mateixos llocs i les mateixes persones, els mateixos paisatges de sempre, doncs? Sí i no... Ben igualment al que succeeix en la paràbola budista del bou ensinistrat, el protagonista de la qual acaba tornant al mercat, a beure i a menjar, a riure com abans amb els vilatans, etc., al terme del seu aprenentatge, també el protagonista de la novel·la observa novament la seva ciutat, que és la mateixa de sempre i alhora s'ha convertit en una altra. En efecte, allò que ell veu ara és la ciutat, «de sobte convertida en una ciutat qualsevol, ja no (per fi) en la *meva* ciutat, i jo convertit en una mena de visitant, ja no (finalment) en un ciutadà d'aquesta ciutat». ⁶⁶ Tot plegat, un entorn sobtadament abstracte. ⁶⁷ El resultat de la disciplina ascètica de l'abstracció és, doncs, un enfocament respecte de la mirada rutinària, habitual; un *des-acostumament*, en virtut del qual les coses se'ns apareixen, novament, en la seva pura i simple manifestació, és a dir: talment com si –més enllà de tot prejudici i tota opinió formada– les contempléssim de nou per primera vegada (convertits en els visitants ocasionals d'una ciutat qualsevol). És, exactament, el mateix que hem vist ja en el cas de Hessel i de Benjamin. *Tornar a veure com per primer cop*. I, com sabem també, això està molt estretament lligat a l'art del *flanieren*, a la disciplina del *flâneur*. Es tracta d'una autèntica hermenèutica de la ciutat, o d'«una forma de lectura del carrer –escriu F. Hessel– en què les cares de les persones, les superfícies de cristall, els aparadors, les terrasses-café, els ferrocarrils, els automòbils i els arbres es converteixen en lletres [que] plegades donen lloc a paraules, frases i pàgines d'un llibre que és sempre nou». ⁶⁸ L'epifania, per tant, el veure-hi

clar, tenen com a condició de possibilitat el nostre estranyament, en virtut del qual ara veiem l'autèntica naturalesa de les coses.

I, tanmateix, ¿què és allò que ens revela, tot just ara, *aquests carrers, aquesta llum de setembre, etc.*, en la seva nuesa i abstracció? I quin és el dibuix que ens apareix quan –com vol Ibáñez– hem resseguit tot el recorregut d'una vida sense aixecar el llapis del paper fins al final, fins a la mort? Perquè, en efecte, «totes les línies, tots els gargots conflueixen en l'enigma del dibuix, de la imatge pròpiament dita». ⁶⁹ I és que, segons el narrador, «hi ha una imatge que es desprèn de tot, un emblema, un enigma, com si diguéssim». ⁷⁰ En aquest cas, es tracta de la imatge d'un arbre, d'un garrofer. La imatge, colpidora, escollida per l'autor ens fa venir a la memòria l'arbre que es dreça al so de la música en un dels *Sonets a Orfeu*, de Rilke, o fins i tot aquell altre arbre recolzat en el qual aquest mateix poeta txec en llengua alemanya va tenir la seva visió d'allò Obert, l'àmbit en què totes les coses, interiors i exteriors, conflueixen. O també l'arbre de Joan Miró, que s'aixeca al mig de *La masia* però que reapareix, també, a *Terra llaurada* i, molt esquematitzat, al *Paisatge català* de 1923. El *lignum vitae* de la tradició alquímica, i també l'*Arbor Scientiae* de la filosofia medieval. L'arbre, en definitiva, de la Saviesa, del Coneixement del Bé i del Mal. Comptat i debatut, doncs, «la visió d'aquell arbre convertit en un immens dibuix d'una vida». ⁷¹ Vet aquí la solució de l'enigma, la incògnita de la Suprema, de la Darrera Equació. Això sí, una imatge que *no es deixa mai fixar*, tal i com correspon a la seva condició d'imatge última; un emblema «que, quan el veus, ja es pot ben dir que ja no el veus». ⁷² Allò *visible indícible*, segons ja hem vist abans. Tot al contrari que una

imatge nítida, fixada per sempre més, ans una mena de pintura d'acció, salvatge i delirant,⁷³ «l'això com l'inefable».⁷⁴

* * *

Resulta ben curiós que Josep Pla, l'altre gran *flâneur* català les passejades per París i Itàlia del qual hem revisat en aquestes mateixes pàgines, hagi situat també la imatge al centre de la seva recerca; una imatge, tanmateix, que tampoc no es deixa mai fixar. Així, a Liorna, enmig de la gent (precisament com aquell qui va Rambles avall...!), escriu, reveladorament:

A dins del formiguer d'aquests carrers, tot-hora plens de gent, d'aquest bullici humà, se'm susciten totes les sensacions que Itàlia m'ha donat, reflectides en imatges. ¡Si em fos possible de fixar, com aquell que col·lecciona papallones, aquestes imatges!⁷⁵

Però també, finalment, per a Walter Benjamin, la imatge és l'objectiu, el terme de tota rememoració. Tal i com ens diu a *Excavar i recordar*, la imatge és el *tesor enterrat* en la terra del records, en el subsòl de la memòria. Extreta laboriosament, ella se'ns apareix al capdavant com l'objecte més valuós de les cambres de la nostra comprensió, talment «com un tors en la galeria del col·leccionista».⁷⁶ □

1. Aquest article reformula allò exposat al X Congrés Internacional de l'AISC (Associazione Italiana di Studi Catalani), celebrat a Verona del 23 al 25 de febrer de 2012.
2. R. Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, Londres-Nova York, Verso, 2002, p. 16.
3. Sobre la relació entre els filòsofs i el caminar, vegeu F. Gros, *Marcher, une philosophie*, París, Carnets Nord, 2009. També E. Cairó, «Philosophenweg. Paseos filosóficos: de Rousseau a Benjamin», *Revista de Occidente*, 370 (2012), pp. 33-50.
4. Sobre Wordsworth, podeu veure F. Gaillet-de-Chezelles, *Wordsworth et la marche. Parcours poétique et esthétique*, Grenoble, Ellug, 2007.
5. L. Turcot, *Le promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, París, Gallimard, 2007, pp. 25-131.
6. Solnit, *Wanderlust*, pp.177-179.
7. D. Le Breton, *Elogio del caminar*, Madrid, Siruela, 2012, p. 120.
8. G. Simmel, «Las grandes urbes y la vida del espíritu», a *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 2001, p. 376.
9. F. Hessel, *Paseos por Berlín*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 33.
10. W. Benjamin, *Infancia en Berlín hacia el 1900*, Madrid, Abada, 2011, pp. 25-26.
11. Le Breton, *Elogio*, p. 121.
12. Hessel, *Paseos*, p. 33.
13. J. Pla, *Sobre París i França*, Barcelona, Destino, 2004a, pp. 174-175.
14. *Ibidem*, p. 249.
15. J. Pla, *Cartes d'Itàlia*, Barcelona, Destino, 2009, p. 198.
16. *Ibidem*, p. 242.
17. Pla, *París*, p. 13.
18. Pla, *Cartes*, p. 89.
19. Pla, *París*, p. 65.
20. *Ibidem*, p. 137.
21. *Ibidem*, p. 139.
22. Pla, *Cartes*, p. 160.
23. *Ibidem*, p. 89.
24. J. Pla, *Itàlia i el Mediterrani*, Barcelona, Destino, 2004b, p. 301.
25. Pla, *París*, p. 64.
26. Pla, *Itàlia*, p. 299.
27. J. Ibáñez Fanés, *Una vida al carrer*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 11.
28. *Ibidem*, p. 93.
29. *Ibidem*, p. 37.
30. *Ibidem*.

31. *Ibídem.*
32. *Ibídem.*, p. 47.
33. *Ibídem.*, p. 68.
34. *Ibídem.*, p. 50.
35. *Ibídem.*, p. 18.
36. M. Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Cooper & Castelvocchi, 2003, pp. 29-30.
37. *Ibídem.*
38. Ibáñez, *Una vida*, p. 18.
39. *Ibídem.*, p. 164.
40. *Ibídem.*, p. 52.
41. *Ibídem.*
42. *Ibídem.*, p. 51.
43. *Ibídem.*, p. 16.
44. *Ibídem.*
45. *Ibídem.*
46. W. Benjamin, *Personajes alemanes*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 23.
47. *Ibídem.*, p. 47.
48. Ibáñez, *Una vida*, p. 91.
49. *Ibídem.*, p. 155.
50. *Ibídem.*
51. *Ibídem.*, p. 73.
52. *Ibídem.*
53. *Ibídem.*, p. 72.
54. *Ibídem.*
55. *Ibídem.*, p. 74.
56. *Ibídem.*
57. *Ibídem.*, p. 155.
58. *Ibídem.*, p. 154.
59. *Ibídem.*, p. 155.
60. *Ibídem.*, p. 157.
61. *Ibídem.*
62. *Ibídem.*
63. *Ibídem.*
64. H. Hesse, *Siddhartha*, Barcelona, Edhasa, 1989, pp. 148-151.
65. Ibáñez, *Una vida*, p. 157.
66. *Ibídem.*, p. 158.
67. *Ibídem.*
68. Hessel, *Paseos*, p. 121.
69. Ibáñez, *Una vida*, pp. 17-18.
70. *Ibídem.*, p. 18.
71. *Ibídem.*, p. 157.
72. *Ibídem.*, p. 18.
73. *Ibídem.*, p. 184.
74. *Ibídem.*
75. Pla, *Cartes*, pp. 90-91.
76. W. Benjamin, *Denkbilder. Epifanías en viajes*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011, p. 128.

Els Marges

NÚMERO 102 - HIVERN 2014



Notícia sobre Ricard Salvat i el teatre base
Francesc Foguet

Col·laboradores de la Fundació Bernat Metge:
Anna M. de Saavedra i Adela M. Trepal,
traductores d'Ovidi
Montserrat Franquesa

L'argumentació de l'assagista: anàlisi
retòrica de «Sucar-hi», de Josep Carner
Marcel Ortín

La solitud catalana de Fèlis Gras
August Rafanell

La poesia inicial d'Andreu Vidal: Xicraini,
Aixall hictic i Exercicis de despoblació
Josep M. Sala-Valldaura

Un pròleg desconegut de
Francesc Fontanella
Albert Rossich, Eulàlia Miralles

INFORMACIÓ I
SUBSCRIPCIONS

www.elsmarges.cat
www.lavenc.cat
elsmarges@lavenc.cat
Tel. 93 245 79 21/Fax 93 265 44 16
la revista en format digital a
www.quiosc.cat